

anderen Kinder aber, mit Kain an der Spitze, reden unsinniges Zeug daher und werden zu harter Arbeit verurteilt, als Bauern, Handwerker, Fischer, Schiffsleute, Boten und Knechte.

Des Dichters liebenswürdiger und schalkhafter Humor, seine naive Treuherzigkeit und ehrliche, biedere Gesinnung haben ihm die Herzen seiner Zeitgenossen erobert. Seine Dramen wurden in verschiedenen Städten aufgeführt, die Fastnachtsspiele sind bis heute nicht übertroffen worden und viele der ernstesten Dramen leben in den Volksschauspielen noch immer fort; seine Meisterlieder verklangen erst mit dem Verfall des Meistergesanges und des Nürnbergers Schwänke ergöhen auch noch die Leser unseres Jahrhunderts. Er war der Klassiker der vollstümlichen Dichtung seiner Zeit, der, wie kein anderer Dichter, das Treiben und Empfinden der Welt scharf beobachtete, in seiner Eigenart auffaßte und unabsichtlich mit Naturwahrheit zum Ausdruck brachte. Dadurch wurden seine Gedichte zu einem Spiegel der Sitten, für den Kulturhistoriker eine unschätzbare Quelle. Seine Verse sind nach unseren Begriffen oft rauh und hölzern, die Sprache ist hart, aber doch voll treffender Kraft und die etwas ungefüge Art verstärkt den Charakter des Biedereren und Treuherzigen in den Gedichten. Die Freude an ihnen schwand, als das Fremdländische deutsche Art und Sitte verdrängte. Da hatte man für den ehrsamten Dichter nur mehr ein bedauerndes Lächeln, hochmütige Verachtung und offenen Spott und erst Goethe, angezogen von dessen sinnensälliger Darstellungskunst, brachte ihn wieder zu Ehren. Und mit Recht! Denn mag Hans Sachs auch nicht Gestalten von unvergänglichem Jugendwerte geschaffen haben wie die Dichter des Hamlet und der Iphigenie, so war er doch für seine Zeit der beste und mit seinen über 6000 sich belaufenden und etwa eine halbe Million Verse zählenden Dichtungen der fruchtbarste Poet und für das deutsche Drama hat er dasselbe Stoffgebiet erschlossen, auf dem in England die Kunst Shakespeares erblühte. Leider fehlte in Deutschland das Genie, das auf den geschaffenen Grundlagen ein nationales Drama aufgebaut hätte. Das Fremde ersticke die Keime, die der alte Nürnberger Meister gelegt hatte.

5. Neulateinische Lyrik und Epik. Deutsche Kunstlyrik. Das Drama.

Eine in das gesamte Leben so umgestaltend eingreifende Bewegung, wie sie die Reformation hervorrief, mußte naturgemäß auch auf das Studienwesen eine Wirkung ausüben. Diese war zunächst zerstörender Natur: denn die furchtbaren Erschütterungen des sozialen Lebens, die dem Auftreten Luthers bald folgten, brachten die Schulen und Universitäten auch äußerlich zu einem beinahe vollständigen Stillstand, nachdem die leidenschaftliche Erregung der Gemüter der Poesie und den schönen Wissenschaften schon früher die innere Teilnahme entzogen hatte. Nur in einzelnen Ländern, wie in dem katholischen Polen und in den Niederlanden, von denen sich bloß ein Teil von der Kirche und von Spanien losriß (um 1566), blühte der Humanismus ungeschwächt fort. Dem protestantisch gewordenen Deutschland entstand ein Wiedererwecker der klassischen Studien in dem gelehrten Philipp Melanchthon (Schwarzerd), der durch die amtliche Formulierung des neuen Glaubenssystems und durch die Einrichtung des neuen Schulwesens Luthers Hauptmitarbeiter an seinem Reformwerk wurde. (Abb. S. 418.) Geboren 1497 zu Bretten in der Pfalz und in der humanistischen Atmosphäre Reuchlins, seines Großvaters, aufgewachsen, wurde er 1518 als Lehrer des Griechischen nach Wittenberg berufen, wo er sein Amt mit einer bemerkenswerten Rede über die Notwendigkeit einer Universitätsreform antrat. Das in ihr entwickelte humanistische Reformprogramm hat er in der Folgezeit, soweit es möglich war, auch ausgeführt. Er hat den Humanismus auf den neuen Boden verpflanzt, die Einrichtung der Universitäten und Gelehrtenschulen geleitet, den protestantischen Schulen und Universitäten ihre Lehrer gebildet und die Lehrbücher geschrieben. So knüpfte er viele abgerissene Fäden an, um die literarische und wissenschaftliche Entwicklung Deutschlands mit der des übrigen Europa wieder zu verbinden, und erwarb sich damit den ehrenden Titel eines Praeceptor Germaniae. Im Gegensatz zu Luther eine sanfte und friedliebende Natur, fühlte er sich in dem wütenden Wirrwarr

der Geister seiner Kirche nicht wohl und die Sehnsucht, aus den stürmischen und gefährlichen Gewässern der theologischen Streitigkeiten in den friedlichen Hasen der klassischen Studien sich zurückzuziehen, hat ihn bis zu seinem Ende (1560) nie verlassen. Auf seine Anregung hin übernahm eine Reihe achtungswerter Schulmänner, Rektoren, Universitäts- und Gymnasialprofessoren das Erbe des älteren Humanismus, dessen Vertreter zum großen Teile noch vor der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts gestorben waren, und suchte den antiken Bildungsstoff wieder zur Grundlage des Unterrichtes und der Erziehung zu machen.



Melancthon.

Nach dem Gemälde von Cranach d. Ä.

Zu diesem Zwecke gaben sie eine Reihe altklassischer Werke heraus und erklärten sie mit unverdrossenem Eifer ihrer oft geringen und wenig dankbaren Zuhörerschaft. Wie früher, bildete auch jetzt das Lesen und die Nachahmung lateinischer Dichter einen Hauptbestandteil des Unterrichtes und so konnte die lateinische Schuldichtung sich eigentlich erst jetzt recht entfalten.

Die lateinische Lyrik gedieh zu dem üppigsten Zweige dieser Gattung während des sechzehnten Jahrhunderts und weit darüber hinaus; es entstanden auch lateinische Epen und die Nachahmung des antiken Dramas führte zur Begründung des deutschen kunstmäßigen Dramas. Unzweifelhaft war die Abfassung lateinischer Gedichte in den verschiedenartigen Metren ein passendes Mittel, die Aneignung der Sprache, das Verständnis der alten Dichter und eine feinere Bildung des Geschmacks zu fördern, und einzelne wahre Poeten haben die antike Form auch zum lebendigen Ausdruck echter Poesie zu gestalten ver-

standen. Doch ist es ebenso einleuchtend, daß durch die bloße Nachahmung der antiken Formtechnik nicht auch die Gabe der Poesie verliehen und daher von den Neulateinern kein klärender Einfluß auf die herrschende Geschmacksverwirrung ausgeübt werden konnte. Auch äußere Verhältnisse engten den Wirkungskreis der Neulateiner ein. Sie gehörten nicht wie in Italien den feinsten Lebensschichten an, sondern waren wenig geachtete, oft verkannte, zuweilen schlecht besoldete und mit Sorgen ringende Schulmänner, deren Dichtungen in den tonangebenden Kreisen wenig Beachtung fanden. Die deutschen Fürsten vor allen waren durch kirchenpolitische Fragen und Sonderinteressen zu sehr in Anspruch genommen, als daß sie sich der lateinischen Dichtung mit Begeisterung und unbefangener Freude hingeeben oder doch als Mäzenaten sie gefördert hätten. Indem sich aber die neulateinische Dichtung auf die Schulen und Universitäten zurückziehen mußte, trennte sie sich immer mehr von dem lebendigen Quell des Volkstums und wurde, ohne aus ihm neues Leben zu schöpfen, zu einer leblosen, oft recht gekünstelten Verfälschung und Ausbeutung der antiken lateinischen Epiker und Lyriker hinunter bis auf Prudentius und Sedulius, zu denen gelegentlich auch die gleichzeitigen Neulateiner Italiens kamen. Nichtigkeit im Ausdruck und Versbau bildete das oberste Gesetz der neulateinischen Schuldichtung, während es ihr auf den wirklich dichterischen Gehalt nur wenig ankam. Die Zahl der neulateinischen Dichtungen ist ungemein groß; eine zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts zusammengestellte Auswahl aus den lyrischen und epischen Neulateinern Deutschlands (*Deliciae poetarum Germanorum*) umfaßt sechs stattliche Bände. Mögen übrigens die Lyrik und Epik der Neulateiner auch nur wenige lebensfähige Reime entwickelt und nur selten ein Kunstwerk von bleibendem Werte geschaffen

haben, so bilden sie doch eine so wesentliche Erscheinung innerhalb der deutschen Literatur jener Zeit, daß eine wahrheitsgetreue Schilderung des Geisteslebens unseres Volkes an ihnen nicht achtlos vorüber gehen darf.

Die ergiebigste Quelle für ihre religiösen Dichtungen war die Bibel, und zwar wurden am häufigsten die Psalmen, einzelne oder das ganze Psalterium, in lateinische Verse gebracht, im elegischen Versmaße, wie z. B. von Johann Spangenberg, oder auch in lyrischen Strophenformen, so von Johann Fabricius und Gregor Bersmann. Auch die Feste des Kirchenjahres boten den Dichtern Gelegenheit, ihre Kunst in Oden und Hymnen zu zeigen. Ungezählt sind unter den weltlichen Gedichten die hochtrabenden Gelegenheitsgedichte und unter diesen die Hochzeitsgedichte (*carmina nuptialia, epithalamia*), zu denen, um Abwechslung zu bringen, Entleidungen aus der Bibel, der Mythologie oder vom täglichen Leben in epischer oder halbdramatischer Form gewählt werden. Da läßt z. B. Martinus Salbachius, der drei Bücher Hochzeitsgedichte zusammengestellt hat, einmal Apollo mit den Mäusen bei dem Hochzeitsfeste erscheinen und Nikodemus Frischlin wendet in seinem umfangreichen Gedicht zur Hochzeit des Herzogs Ludwig von Württemberg (in 7 Büchern, jedes von mehr als 700 Hexametern) die Form des Liebesbriefes an. Die vom Volksliede sehr begünstigte Liebespoesie fand bei den Neulateinern erst in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts reichere Pflege, gestaltete sich aber unter dem Einfluß der zeitgenössischen Keiheit oft unerträglich und geschmacklos, insbesondere als neben den römischen Vyrifern auch die italienischen Renaissanceedichter Boccaccio und der lusterne Pietro Aretino ihren Einfluß ausübten. Doch atmen dem Geiße eines lebendigen Humanismus und erfreuen durch Tiefe des Gefühls, Klarheit und Bestimmtheit der Anschauung, wie durch Kraft und Anmut der Darstellung die Liebesgedichte des Heidelberger Professors Petrus Lotichius Secundus (gest. 1550), eines der bedeutendsten lateinischen Dichter des protestantischen Deutschland. Freude an der Natur und ihren Erscheinungen offenbaren fast nur die Lieder des Michael Haslobius (gest. 1589 zu Frankfurt a. O.), der in seinen anmutenden Lobesliedern auf die Jahreszeiten an die Anatreontiker gemahnt. Tügegen ertönen oft Lieder auf den Nachruhm, der den Helden zwar zuteil, deren Sängern aber vorenthalten werde. Zahlreich sind die Sinnsprüche, Lehrgedichte, Lobeshymnen auf die Künste und Wissenschaften und Reisegedichte, wie dem Nikolaus Reusner, Rektor an der Universität in Jena (gest. 1602), eine Sammlung von Reisebeschreibungen, angefangen von Ovid und Horaz bis auf die gekrönten Poeten seiner Zeit herausgegeben hat, ein bei allem Mangel an Anschaulichkeit durch den Inhalt für die Zeit- und Gelehrtengegeschichte noch immer wertvolles Buch. Mit dem Reisegedicht (*Hodoeporikon*) verwandt ist das unter dem Einflusse des Nachklassikers Statius entstandene Propemptikon, ein Gedicht, womit man scheidenden Freunden seine Glückwünsche darbrachte. Und diese waren wohl begründet, wenn sie der Berufung eines Kollegen an eine Schule galten, die eine bessere Stellung erwarten ließ. Denn die Lage der Schulmeister war bei dem schlimmen Zustande, in dem sich das Schulwesen befand, oft recht traurig und hat die lateinischen Dichter wiederholt zu Klagen veranlaßt, so z. B. Matthäus Wencelius (1570) und insbesondere Heinrich Branius.

Über die Undankbarkeit der Menschen klagt auch der Tiroler Michael Schütz, genannt *Toxites* (gest. 1581), in seiner *Querela anseris* (Klage der Gans), einem merkwürdigen Gedichte, zu dem das Volkslied von der Klage des Hasen das Motiv abgab. Auch sonst finden sich Beziehungen der Neulateiner zur deutschen Literatur; so wurde Reineke Fuchs durch den Pfälzer Hartmann Schopper lateinisch bearbeitet, die Schwanksammlung vom *Eulenspiegel* zweimal in lateinische Verse gebracht und auch seines Grabes, das die einen in Mölln, die anderen in Dammen suchten, wurde in Reisegedichten gedacht. (Abb. S. 420.) Reicheren Stoff als die gleichzeitige Volksliteratur boten den Neulateinern die Zeitverhältnisse und es fehlt daher nicht an Gedichten, in denen sie vor allem die religiösen Fragen, dann aber auch die politischen Ereignisse behandeln oder die allgemeine Verderbtheit der Zeit beklagen. So z. B. dichtete Thomas Naogeorg (gest. 1563) Satiren auf die Zeit; der Böhme Johann Major (gest. 1600 in Wittenberg) schildert in einem *Idyllion* die Streitigkeiten, die nach Luthers Tod zwischen den Anhängern des M. Flaccius und denen Melanchthons ausgebrochen sind und eben darauf bezieht sich der *Synodus avium* (1567), in dem Freunde und Gegner unter dem Bilde von Vögeln dargestellt wurden. Durch Leben und Dichten bieten uns Spiegelbilder des unsteten und abenteuerlichen Zeitgeistes, des Schulwesens, der religiösen Streitigkeiten, der Wissenschaft und des Verkehrs der Gelehrten untereinander der Deutschböhme Kaspar Bruschius (1557 von Edelleuten ermordet), *Toxites* und der Schwabe Nikodemus Frischlin, dem wir auf dem Gebiete des Dramas nochmals begegnen werden. Ungeordnet in ihrer Lebensführung, dem Trunke ergeben, von der Gunst ihrer Gönner abhängig, wurden diese drei gekrönten Poeten, teils durch eigene Schuld, teils durch ein schlimmes Geschick genötigt, in Deutschland herumzuwandern und Mühen und Leiden aller Art zu erdulden. Trotz alledem entfalteten sie eine Arbeitskraft und Schaffenslust, die auch Kerker,

Jesseln und Folter nicht lahmlegen konnten. Selbst im Gefängnis schmachtend, hat Frischlin, der formengewandteste und fruchtbarste Dichter der Neulateiner seiner Zeit, die Hebräis in weniger denn vier Monaten geschrieben, eine epische Dichtung, die in mehr als 12500 Versen im engen Anschluß an die Aneis die Geschichte der israelitischen Könige erzählt.

Die Neulateiner, deren wir bisher gedachten, gehörten dem Protestantismus an. Als mit der Gegenreformation auch das katholische Schulwesen eine Umgestaltung erfuhr und insbesondere

Altenpiegel
Sigt begraben zu Dain in Flandern, in der großen Kirch,
auf dem Grabsteine als Hierd abgebildet. Stadt A. 1201.



Schau Altenpiegel dich. Das Bildniß macht dich lachen,
was würdest du thun, siehst du ihn selber. Kösten macher
Amu Ehle alten Bild und Spiegel dieses Welt.
Sul Guden, er vörlisch. Siu treiben Varrrethigen
Siben und dänck, daß von die großen Wesen segen
Dum lachend una selbst. Hat dich die vorstellt. G. 1201.

die Jesuiten die humanistischen Studien zur Grundlage für die höheren Wissenschaften, die Theologie und Philosophie, machten, fand die lateinische Dichtung auch bei den Katholiken reichere Pflege und ihr hervorragendster Vertreter wurde im siebzehnten Jahrhundert Jakob Balde.

Doch schon vor ihm besang der Astronom Nikolaus Kopernikus (1473—1543) in seinem „Siebengestirn“ in sieben reizenden Liedern das Leben Jesu und pries die heilige Jungfrau als die Reinste der Erdgeborenen. Sein Freund Johann von Höfen (gest. 1548) warnt in einem seiner vielen Gedichte einen Jüngling vor der religiösen Umsturzbeziehung, der Schlesier Johannes Langus (gest. 1567) verherrlicht die Habsburger, der Schweizer Johannes Thomas Freigius (gest. 1583) beklagt in einem Liber tristium die tödliche Seuche, die 1564 den Breisgau entvölkerte, in Ingolstadt, wo unter dem Schutze des Herzogs Albrecht V. der Humanismus blühte, gab Johann Krösel eine Sammlung lateinischer Distichen auf alle großen Fürsten, Helden und Gelehrten heraus und in dieser Stadt weilte eine Zeitlang der poetisch hochbegabte Johannes Aurpach, der Verfasser heiterer Lieder, Satiren, Elegien und Oden, die 1584 der Thüringer Johann Engerd, der erste deutsche Profoditer, ins Deutsche übertrug.

Die Decke des Bibliotheksjaales zu München schmückt nebst anderen Gemälden ein Brustbild mit der Inschrift Jacobus Balde poseos lucidissimum iubar. Als den

bedeutendsten neulateinischen Dichter schätzten ihn seine Zeitgenossen, ob sie nun in lateinischer oder deutscher Sprache ihre Werke verfaßten; seine Werke wurden nicht bloß in Deutschland, sondern auch im Auslande, insbesondere in Holland, Frankreich, Italien und Polen eifrig gelesen, übersetzt und nachgeahmt. Als incomparabilis (unvergleichlicher) poeta von Harßdörffer, als der deutsche Horaz von Birken bezeichnet, fand er namentlich im Kreise der Pegnitzer Verehrer und Übersetzer. Unmittelbar wirkte er auf Gryphius, der ihm in seinen geistlichen Gedichten manche Anregung verdankte und mehrere Oden des „elsässischen Dichters“ übersetzte. Balde wurde 1604 in der freien Reichsstadt Ensisheim geboren, besuchte die von Jesuiten geleitete Lateinschule seiner Vaterstadt, widmete sich nach Absolvierung der humanistischen Studien den Rechtswissenschaften, trat aber 1624 in die Gesellschaft Jesu ein, wirkte als Professor an den Gymnasien in München und Innsbruck, dann an den Hochschulen in Ingolstadt und München, wurde Hofprediger und Historiograph in München und starb als Hofprediger des Pfalzgrafen Philipp Wilhelm in Neuburg a. d. Donau. (Abb. S. 422.)

Nicht Geringschätzung der Muttersprache, sondern die gesamte Geschmacksrichtung des Humanismus, die damalige Unvollkommenheit der deutschen Sprache und die Erkenntnis des Unvermögens, sie durch eigene Kraft zur geeigneten Trägerin seiner hochfliegenden Gedanken zu machen, bestimmte Balde, in seinen Werken sich des Lateins zu bedienen. Nur in wenigen hat er die deutsche Sprache angewendet; es sind dies Übersetzungen eigener, zuerst lateinisch verfaßter Dichtungen und der Ehrenpreis der Allerheiligsten Jungfrauen und Mutter Gottes Maria (1638). Doch mit keiner seiner deutschen Dichtungen erhebt er sich über die mittelmäßigen seiner Zeit; Sprachgewalt und Schönheit der Form blieben ihm im Deutschen versagt. Beides und dazu noch eine staunenswerte Mannigfaltigkeit des Inhaltes entfaltete er in der lateinischen Dichtung. Wie kaum ein zweiter hatte er sich den Wortschatz und

die Redegewandtheit der lateinischen Schriftsteller so zu eigen gemacht, daß ihm mit Leichtigkeit die gedrängte Fülle Vergils, die lächelnde Art Ovids und Horazens spiegelklare Darstellung nicht minder wie der rhetorische und bilderreiche Pomp der jüngeren Lateiner Lukanus, Statius und Claudianus gelang. Bald aber hat er sich einen eigenen Stil und eine neue Sprache geschaffen, in der Latiums Idiom wieder lebendig ward, freilich oft nur jenen verständlich, die mit Ernst in seinen Bau eindringen. Denn nicht leichten Kaufes bietet er die köstlichen Früchte seines gewaltigen Geistes. In der Barockzeit der Kunst lebend, hat auch er von deren Geschmacklosigkeit sich nicht immer frei erhalten; daher die Überschwenglichkeit in der Darstellung, die Häufung der Bilder und Gleichnisse, der Beispiele aus Geschichte und Mythologie, wozu die Vorbilder aus der silbernen Latinität nicht wenig beigetragen haben. Galt es aber, der kindlichen Einfalt Ausdruck zu verleihen, Vorgänge in der Natur zu schildern, dann wußte Balde auch den Ton einfacher und natürlicher Darstellung zu treffen. Wenn ihn trotz alledem an Feinheit und Klassizität der Darstellung sein Ordensgenosse, der aus einem alten Rittergeschlechte entsprossene Matthias Kasimir Sarbiewski (1595—1640), übertraf, so steht dieser doch an Ursprünglichkeit der Gestaltungskraft, Genialität der Auffassung, Mannigfaltigkeit der Motive und Situationen, Tiefe und Reichtum der Gedanken zurück. Glühende Liebe zu Gott und den Heiligen findet in Balde ihren Sänger, begeisterte Vaterlandsliebe ihren Tyrtaus, das Leben und Weben in der Natur einen sinnigen Beobachter, Freundschaft und Tugend einen Lobredner, Welt und Kirche, Literatur und Kunst zieht er in den Bereich seiner Kunst, dem politischen und sozialen Leben dient seine Muse, alles mit dem Schimmer christlicher Weltanschauung verklärend. Allen Schmuck aber der Dichtung legt er auf die Lieder, in denen er seiner Liebe zur Gottesmutter Ausdruck verleiht. Von der Epik ausgehend, hat er sich nahezu in allen Dichtungsarten mit Glück versucht, den Höhepunkt seines Schaffens aber in der Lyrik erreicht. Und er war sich dessen wohl bewußt, denn mit Freude gedenkt er oft der Kinder seiner lyrischen Muse, die in den „Vier Büchern lyrischer Gedichte“ und einem Buch „Nachgesänge“ (Epoden) wie in den neun Büchern „Lyrischer Wälder“ (1646) uns überliefert sind. Es begreift sich, daß unter seinen auf 80000 geschätzten Dichtungen sich auch Wertloses findet; trotzdem bleibt eine stattliche Zahl von Perlen echter Poesie. Darum von seiner Zeit bewundert, fiel er um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts der Vergessenheit anheim. Erst Herder verschaffte ihm wieder den gebührenden Platz in der Literaturgeschichte. Seine Darstellung des Lebens und Wirkens Baldes, wie seine Übersetzungen Baldescher Gedichte, die er in der Terpsichore (1790) veröffentlichte, gaben den Anstoß zu den Lebensbeschreibungen, Abhandlungen und Übersetzungen, die nun folgten, herauf bis auf Balms würdige Jubiläumsausgabe (1904).

Balde fand Nachahmer, und zwar zunächst in seinem Orden. Enge an Balde schloß sich auch der österreichische Benediktiner aus Kremsmünster Simon Kettenbacher (1634—1706). Es war ihm Bedürfnis, sein reiches Innenleben und das Getriebe der Welt in poetischer Form zur Darstellung zu bringen. Daher sind seine Gedichte, von denen er 100 in deutscher, etwa 6000 in lateinischer Sprache verfaßt hat, wahr und wecken in den Herzen der Leser die edelsten Gefühle.

Er entlockt seiner Leier die zartesten Töne zum Preise der Himmelskönigin, singt das Lob der Tugend, lehrt Lebensweisheit, fordert zur Einigung der Völker auf, steckt in der Bekämpfung der Türken und Franzosen der deutschen Tapferkeit ein edles Ziel und geißelt die Nachäfferei des Auslandes. Um den Sinn der Jugend für ideale Weltanschauung zu fördern, verfaßte er für verschiedene Festlichkeiten lateinische Dramen und übte Stücke am Universitäts-theater in Salzburg und in seinem Stifte mit Schülern ein.

Die neulateinische Poesie blieb nicht bloß im Ausdruck, im Vermaß, in der Reimlosigkeit, in den Formen, von denen die Ekloge (das Hirtengedicht), die später die so fruchtbare Literatur der Schäferpoesie einleitete, und die Heroide von den schlesischen Dichtern angewendet wurde, sondern auch im Gedankeninhalt von den klassischen Dichtern abhängig.

Daher fanden, wie wir schon gelegentlich andeuteten, antike Vorstellungen Aufnahme. In den Panegyriken auf die Fürsten übernehmen regelmäßig antike Gottheiten die Hofämter, reicht Mars die Waffen und verleiht Venus den Damen den Gürtel der Anmut. Jede Magd wird zur Phyllis oder Chloris, es beleben sich Wälder, Auen und Flüsse mit Satyrn, Faunen und Nymphen und die Grazien erscheinen bei den Symposien. Ja, selbst in christliche Dichtungen, z. B. in Hymnen, werden heidnische Gestalten eingeführt;

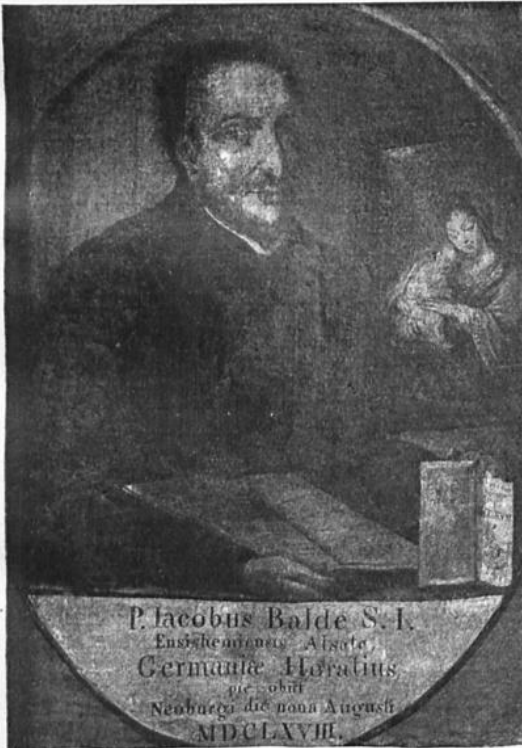
Rhobus und Uma verhüllen sich das Haupt bei dem Tode des Erlösers am Kreuze, der Flußgott Jordan und Nymphen empfangen den Heiland bei der Taufe, Jehovah tritt als der donnernde Jupiter auf und Christus erscheint als Apollo oder Amor. Mehr als diese Gedichte mit dem mythologischen Apparat miten uns jene an, in denen Stoffe aus dem Altertum teils zur Belehrung, wie die Wahl des Herkules, teils zu allegorischen Umdichtungen verwendet werden. So wird von dem Schlesier Huldrich Schober (gest. 1598) die Geschichte von Markus Curtius auf Christus gedeutet und ähnliches findet sich in den zahlreichen Parodien, für die man mit Vorliebe Horazische Oden oder auch Catull und Martial benutzte. So verfaßte Johann Burmeister, Propst zu Ulzen (gest. nach 1635), nebst christlichen Saturnalien auch Parodien zu Martial, während der talentvolle und formengewandte Franke Paul Melissus (gest. 1602 in Heidelberg) verschiedene antike Vorlagen umdichtete. Einige Poeten aber suchten mit der antiken Form auch einen Stoff des Altertums zu verbinden und dem Gräzisten Laurenz Rhodomannus aus Stolberg (gest. 1606 als Professor in Wittenberg) gelangen seine in griechischer Sprache verfaßten und dann in die lateinische übertragenen Epen *Argonautika*, *Thebais*, *Kleine Ilias* so vortrefflich, daß man sie für wirkliche antike Dichtungen hielt. Derselbe Dichter verherrlichte in einem lateinischen Epos das Leben und die Taten Luthers, während der Münchener Schulmeister Georg Baigel den Kampf Ludwigs des Bayern mit Friedrich dem Schönen in einem Epos besingt.

In dem alten Weihnachtslied *In dulci iubilo* (S. 314) wechseln lateinische Verse mit deutschen ab; verschieden davon ist die maffaronische Dichtung, die neben der neulateinischen Dichtung in Deutschland gepflegt wurde. Ihr Wesen besteht in der willkürlich für den Vers verwendeten Mischung lateinischer und landesüblicher Sprache, wobei letztere den Flexionen der lateinischen sich fügen muß. Diese durch ihre Wirkung nur für scherzhafte oder satirische Zwecke passende Poesie stammt aus Italien, wo sie den Namen von der bekannten Leibspeise der armen Leute, den Maffaroni, erhalten hat.

Hier fand sie ihren Hauptvertreter an Teofilo Folengo, der nach einem abenteuerlichen Leben in einem Kloster starb (1544). Außer der *Moschaea* verfaßte er noch andere Gedichte in maffaronischen Versen und regte damit in Frankreich und Deutschland zur Nachahmung an. Einzelne derartige Verse finden sich schon in Wurners *Reberkalender*, dann in den *Schwanksammlungen*, bei *Fischart* und in einigen *Fastnachtsspielen* des Hans Sachs. Dem niederdeutschen Dialekte

gehört das berühmteste Gedicht dieser Gattung, die *Flohiade*, an (1593), das auch in ein maffaronisches Hochdeutsch übertragen wurde. Sieben Jahre später erschien ein *Cortum carmen de Roh-troekis atque Blauroekis*, hier in *Brunsvicensium finibus liggentibus, qui omnes fere menschos wandrentes beplundunt, berohfunt, bestehlunt atque suis scharpis swertis steckunt atque schlagunt*. Auctore Henninio Schelemjo. Aus dem siebzehnten Jahrhundert sind uns nur einige Gedichte jovialer Studenten und zwei Hochzeitsgedichte in maffaronischen Versen überliefert, in denen jedoch die Gesetze dieser eigenartigen Dichtung nicht mehr streng gehandhabt werden.

Die Wirkung der neulateinischen Lyrik und Epik blieb zunächst auf die Schule beschränkt. Dadurch vollzog sich unter Mitwirkung der Gewöhnung an fremde Vorbilder (Italiener, Franzosen) die bereits seit dem Ausgang des Mittelalters vorbereitete Scheidung der Nation in Gebildete und Ungebildete, die dann zur völligen Abhängigkeit vom Auslande führte. Zum Gebildeten machte die Kenntnis des Lateinischen, denn auch die gelehrten deutschen Dichter des siebzehnten Jahrhunderts sind von diesem ausgegangen. Und mochte auch Luther die deutsche Sprache zur liturgischen erhoben haben, an den Universitäten und Schulen, in der Wissenschaft und zünftigen Literatur wahrte sich das Lateinische die Herrschaft bis zu Beginn des achtzehnten



Nach dem Gemälde im Rektoratssaale des Gymnasiums zu Neuburg a. d. Donau.

Jahrhunderts. Aus der Spaltung der Nation in zwei auf verschiedener Kulturstufe stehende Schichten erwuchsen der deutschen Sprache und Dichtung große Nachteile. Denn die heimische Sprache, von den Gelehrten verachtet und dem Volke überlassen, wurde in ihrer Weiterentwicklung zur Kultursprache gestört und verrohte und nicht besser gestaltete sich das Loß der deutschen Poesie. In der Volksliteratur tritt seit der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts der Grobianismus die Herrschaft an und die deutsche Gelehrtdichtung des siebzehnten Jahrhunderts hat, wie alles, was nicht im Volke selbst wurzelt, den Charakter des Künstlichen und Gemachten und ist mit ihrem Schwulst und ihrer Phrasenhaftigkeit im Grunde nichts anderes als das deutsche Gegenstück zu der neulateinischen Dichtung. Indessen begreift es sich, daß der Gelehrte, der auf der Schule die sichere Technik des elegischen Versmaßes und der horazischen Ode sich angeeignet hatte, durch die Kunstlosigkeit des verwilderten deutschen Versbaues nicht angereizt wurde, und wenn gleichwohl einige Neulateiner auch in deutscher Sprache Lieder dichteten, so sind sie doch über Versuche nicht weit hinausgekommen. Und diesen Charakter zeigt alles, was an Kunstlyrik in deutscher Sprache aus dem sechzehnten Jahrhundert uns überliefert ist. Ansätze dazu finden wir schon in den für musikalische Zwecke von den Tonsetzern umgestalteten Volksliedern; daran reiheten sich die von ihnen selbstständig gedichteten oder aus fremden, zumal italienischen Vorlagen übertragenen Liedertexte. Aus der Verbindung der Formen der Kunstpoesie mit dem alten Geiste der Volksdichtung entstand die Mischgattung, die wir seit Hoffmann von Fallersleben das Gesellschaftslied zu nennen pflegen.

Kunstmäßig sind auch viele der von den Pritschmeistern in ihre Beschreibungen fürstlicher oder reichstädtischer Festlichkeiten eingelegten Lieder. Derartige gedruckte Festbeschreibungen, von den hohen Gönnern auf das prachtvollste ausgestattet, wurden an die Festgäste zur bleibenden Erinnerung verteilt. Deren Verfasser fanden zuweilen an den Höfen als Zeremonienmeister eine ständige Stellung und mußten dann jedes Ereignis im öffentlichen Leben und in der Familie mit einem Gedichte verherrlichen. Dadurch wurden sie zu Vorläufern der Hofpoeten des siebzehnten Jahrhunderts, mit denen sich manche auch in die Gelehrsamkeit teilten. Denn es gab selbst gekrönte Poeten in dem Stande der Pritschmeister, so z. B. Jakob Vogel aus Württemberg, der 1618 bis 1630 dichtete und in seinen Dichtungen ebensogern mit aufgeraffter Gelehrsamkeit prunkt wie schon früher W. Ferber und Matthias Holzwart, in dessen „Lustgart neuer deutscher Poeterey“ (1568) die griechische und römische Mythologie reichlich Aufnahme gefunden hat. Doch auch einige wirkliche Gelehrte versuchten, ehe noch durch Opitz die schulgerechte Form festgestellt ward, teils durch neuen Inhalt, teils durch neue Formen eine Wendung in der deutschen Lyrik herbeizuführen. Statt jedoch die überlieferten edlen Formen der Volksliteratur fortbildend zu heben, zerstörte man sie durch die Nachahmung ausländischer Muster. So verpflanzten Paul Melissus, Winneberg und Lobwasser in die kirchliche Liederdichtung die französische Weise, die mit anderen fremden Einflüssen selbst in das Volkslied gedrungen war und nun auch die weltliche Kunstlyrik ergriff. Schon Fischart verfaßte nach fremden Mustern Sonette und Rondeaux. Die Lieder werden fortan nicht mehr zum Singen, sondern zum bloßen Lesen gedichtet und der Pfälzer Theobald Hüß (gest. nach 1618) ist einer der ersten Poeten, der sein „Schönes Blumenfeld“, eine Sammlung weltlicher Lieder, nur für den Druck geschrieben hat.

Aufführungen antiker Dramen im Originaltexte machen seit der humanistischen Schulreform einen wichtigen Bestandteil des ganzen Schulbetriebes aus. Sie werden schon in dem Plane der Lütticher Schule der Hieronymianer erwähnt, fanden in Wien (Celtis), Rostock, Löwen, dann auf die Empfehlung des Erasmus hin auch an den Straßburger Schulen und an andern Aufnahme und bildeten neben den rhetorischen Schulakten den Höhepunkt des ganzen Unterrichtes. Beide sollten dem Schüler einen Vorgesmack der Leistungen geben, zu denen die Schule ihn vorbereitete, der öffentlichen Reden in prosaischer und metrischer Sprache. Die Deklamationen antiker Komödien mit verteilten Rollen insbesondere dienten der Einübung der lateinischen Sprache, gewöhnten an öffentliches Auftreten, gaben dem Redner Zuversicht, lehrten

ihn gute Manieren, weckten den Verneiner und machten mit einem Schätze an Moral und Lebensklugheit vertraut, für den der spätere Beruf im geistlichen oder weltlichen Amt vielseitige Verwendung bot. Allen diesen pädagogischen Zwecken schienen die Aufführungen der Dramen des Plautus und Seneca, am meisten aber die des Terenz dienlich zu sein. Dessen klare, fließende und der Umgangsform des täglichen Lebens nahestehende Sprache und realistische Darstellung machten ihn zu dem wichtigsten Schulautor und der Straßburger Terenz von ca. 1470 ist der erste deutsche Druck eines Dichterwerkes aus dem klassischen Altertum. Auch als Melanchthon und Luther für die Darstellung antiker Dramen eintraten und diese ungefähr seit den zwanziger Jahren durch Schulordnungen in den städtischen Schulanstalten zur Pflicht gemacht wurde, blieb Terenz der Liebling bei den dramatischen Aufführungen. Sie fanden vor dem Aufschwung des Jesuitendramas auch in katholischen Städten, so z. B. in München, statt, am häufigsten aber an dem protestantischen Gymnasium in Straßburg, wo der Rektor Johannes Sturm das Schultheater, eine auf dem Schulhofe errichtete ständige Bühne, auch nicht eine Woche lang unbenutzt sehen wollte und wünschte, daß alle Komödien des Plautus und Terenz womöglich in einem halben Jahr aufgeführt werden sollten.

Wie in der Lyrik suchten die Humanisten auch im Drama die klassischen Vorbilder nachzudichten. Man folgte hierin dem Beispiel der Humanisten in Italien, wo schon ein Zeitgenosse Dantes zwei Tragödien nach dem Muster Senecas dichtete und im fünfzehnten Jahrhundert das lateinische Gelehrtdrama zu erblühen begann. Mit Italien hatten die älteren deutschen Humanisten rege Beziehungen und in Padua entstand in den sechziger Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts im Kreise der studierenden Deutschen das erste humanistische Drama. Seinen Inhalt bildete ein studentisches Ereignis, die Wahl eines Lektors; der Form nach ist es ein dialogisches Machwerk und auch viele der bald darauf in Deutschland verfaßten humanistischen Komödien gehören eigentlich nicht in das Gebiet des Dramas, sondern sind nur halbdramatische Dialoge. Komödien dieser Art wurden mit Vorliebe in den Schulen der



Desiderius Erasmus von Rotterdam.
Nach dem Gemälde von Hans Holbein d. J. in der
städtischen Kunstsammlung zu Basel.

Braterherren gepflegt. So dichtete Wimpeling seinen *Stylpho*, der 1470 in Heidelberg aufgeführt wurde, und Johann Kerckmeister, Gymnasiarch in Münster, den *Kodrus* (gedruckt 1485). Die Form beider Komödien verrät den Einfluß des Terenz, den Inhalt bildet eine Verherrlichung und Verteidigung der Studien gegenüber ihren Feinden. In diesen Zusammenhang gehört auch eine Komödie Heinrich Bebel's, die, in fünf Akte geteilt, sich aus Gesprächen über den Vorzug der humanistischen Bildung vor der mittelalterlichen zusammensetzt. Berühmt war durch solche Gesprächspiele Jakob Locher, der, an den Italiener Berardi sich anschließend, große zeitgeschichtliche Ereignisse, wie den Krieg Karls VIII. mit Neapel (1495), die Türkengefahr, die politische Lage nach der Schlacht bei Guinegate (1513) in Prologdialogen behandelt und jeden der fünf Akte mit einem Chorlied, jedes in einem anderen Metrum, schließt.

Eine Mischgattung, wie die Gesprächspiele, sind auch die allegorischen Festspiele, die nach dem Vorbilde der Maskenkomödien, die an den glänzenden Renaissancehöfen Italiens im

Brauche waren, von den deutschen Humanisten nachgeahmt wurden. Es sind Bruckstücke, reich an Personen und Ausstattung, durch Gesang, Tanz und Musik belebt, die Vorläufer der *Ludi Caesarei* der Jesuiten, aber auch der Oper und des Balletts. Ihre Ausgestaltung hängt mit der neuen Form der Musik zusammen, die von den Niederlanden her in Deutschland eingedrungen war und an dem Kaiser Maximilian einen mächtigen Förderer gefunden hatte. Die Verkündigung seines Ruhmes in glänzenden Lobreden bildet das Hauptziel dieser Festaufzüge und Hofallegorien, während das eigentlich Dramatische dabei eine untergeordnete Rolle spielt. Mit Vorliebe wird alles in das Gewand der Allegorie gekleidet, die antike Mythe liefert dazu den Stoff und poetischen Aufputz.

So führte als erster dieser Art Josef Grünwed, der als Humanist, Arzt und Philolog viel in der Welt herumgekommen war und 1532, vielleicht in Steyr, starb, mit seinen Schülern 1497 in Augsburg vor dem Kaiser ein lateinisches Lob- und Festspiel auf, in dem die *Virtus* (Tugend) vor der sie verfolgenden *Fallaciacaptrix* (Weltlust) Schutz in den Armen des Kaisers findet. Glänzend gestaltete sich das Festspiel *Dianens* (*Ludus Dianae*), das Konrad Celtis 1501 durch Humanisten aus dem Wienerfreise in Linz vor dem Kaiser, dessen Gemahlin Bianca von Mailand und dem gesamten Hofstaat darstellen ließ. Und was Dichter und Darsteller wünschten, Beifall und Ehre, hat ihnen das Spiel mit seinen fünf Akten, wechselnden lateinischen Versmaßen, Gesängen und Chören reichlich eingetragen. Denn huldvoll nimmt der Kaiser, bekanntlich ein leidenschaftlicher Jäger, die Schmeichelei auf, daß Diana, durch seine Meisterschaft in den Jagdkünften besiegt, Speiß und Vogen ihm zu Füßen legt und alle die Faunen, Nymphen und Satyrn mit *Silvanus* und *Silen* ihm huldigen.

Schon wegen der lateinischen Sprache nur für einen kleinen Kreis von Zuhörern verständlich, konnten diese höfischen Festspiele nicht zu Ansätzen für eine fruchtbare Entwicklung werden. Sie starben ab und erst als die deutsche Renaissance des folgenden Jahrhunderts eine neue poetische Sprache geschaffen hatte, trieben sie Blüte und Frucht. Den dramatischen Festaufzügen ähnlich ist eine Reihe humanistischer Dramen, die nach Art der besonders in den Rhetorikergesellschaften der Niederlande gepflegten *Moralitäten* (Sittenspiele) den Kampf des guten und bösen Prinzips um die Seele des Menschen vorführen, die Einkleidung des Grundgedankens aber der antiken Mythe entnehmen.

Ein Drama dieser Art wurde unter Leitung seines Verfassers, des gelehrten Theologen und Humanisten Benedikt Chelidonius, Abtes des Schottenstiftes in Wien, von dessen Zöglingen 1515 dargestellt. Da führen die *Voluptas* als *Venus* und die *Virtus* als *Pallas* vor dem Richter und den Zeugen *Epitir* und *Herkules* einen regelrechten Prozeß, der zugunsten der *Pallas* entschieden wird, worauf der Teufel die *Venus* samt ihrem Anhange holt. Der vollstimmliche Charakter, den das Drama durch Aufnahme von Elementen aus dem geistlichen und dem Fastnachtspiel gewonnen hat, regte Hans Sachs zur Nachbildung an. Dasselbe aus der Erzählung von *Herkules* am Scheidewege bekannte und von *Sebastian Brant* dramatisierte Motiv bildet auch den Grundgedanken des kleinen Profodialogs, den *Pinzianus* 1505 vor Kaiser Maximilian vortragen ließ, und schon 1502 wurde durch Studenten in Ingolstadt *Jakob Vochers Spec-taculum de iudicio Paridis* auf die Bühne gebracht und die moralisierende Tendenz des Stückes am Schluß durch Ansprachen auf die drei Lebensformen, die genießende, die tätige und die beschauliche, die durch *Venus*, *Juno* und *Pallas* personifiziert erscheinen, erklärt.

Gleichzeitig mit ihnen begannen auch die Versuche einer strengeren Nachahmung der antiken Kunstform. Man verlangte von den Schulmeistern freie Nachbildungen antiker Schauspiele und so entstand denn, besonders seit den dreißiger Jahren, eine Flut lateinischer Schuldramen, die, humoristischen, geistlichen, polemischen, rein pädagogischen oder gelehrten Inhalts, neben den antiken Stücken, besonders des *Terenz*, das Repertoire der von den Schulen gepflegten lateinischen Dramatik bildeten. An der Spitze steht *Neuchlins* dreiaktige Komödie, die sich um den wunderbaren Schädel des *Sergius* dreht. Eigentlich nur eine dramatisierte Anekdote, wie sie uns aus den Fastnachtspielen und Farcen her bekannt sind, fand sie mehr durch ihre satirischen Anspielungen auf den Augustiner Holzinger, auf Zeitverhältnisse, Reliquienverehrung und Mönchstum Gefallen als durch die künstlerische Form, die von der antiken Komödie noch weit absteht. Deren Wiederaufleben aber begrüßten die Humanisten in *Neuchlins* zweiter Komödie, dem *Henno*, den er 1497 in Heidelberg durch Studenten in Gegenwart des Bischofs *Johann von Dalberg* unter allgemeiner Bewunderung aufführen ließ. Diese galt nicht minder der Nachahmung des antiken Kunststils, der Aufteilung des Stoffes auf fünf Akte, von denen jeder mit einem Chorliede schließt, wie dem in jambischen Trimetern glatt dahinfließenden Latein.

Die angestrebte Nachahmung der Alten auf dem Gebiete des Dramas schien erreicht und in der Tat war es ein glücklicher und origineller Gedanke, die Terenzische Kunstform für die Bearbeitung von Motiven aus einer spätmittelalterlichen Poesie zu wählen. Denn eine solche bildet den Inhalt und wir wissen (S. 341), daß derselbe Stoff mit Verwendung von Zügen aus der französischen Farce vom Advokaten Pathelin auch in einem deutschen Fastnachtsstücke behandelt worden ist.

Mit der Bearbeitung eines Schwanks in klassischer Form hatte Neuchlin das humanistische Lustspiel in Deutschland eingebürgert. (Abb. S. 430.) Von seinen unmittelbaren Nachfolgern auf diesem Gebiete kam ihm keiner gleich; denn sie kehrten wieder zur Prosa zurück und wußten den lebhaften Ton des Dialogs, wie ihn Plautus, ihr Vorbild, handhabte, nicht festzuhalten. Erst in den dreißiger Jahren fand die Dramatisierung von Motiven aus der Schwankliteratur in Komödienform nach Neuchlins Vorgang ihre Meister, und zwar in den Niederlanden, der Heimat des Genrebildes und der realistischen Kunst. Als Hauptvertreter dieser Richtung begegnet uns hier Georg Makropedius (d. h. Vanveld oder Langhveldt), der vorzüglichste Schuldramatiker der Neulateiner. Wahrscheinlich um 1475 zu Gemert bei Herzogenbusch geboren, trat er der Genossenschaft der Brüder vom gemeinsamen Leben (Hieronymianer) bei, ward Vorstand der Brüderschule von Herzogenbusch, von 1539 bis 1552 Rektor in Utrecht und starb 1558 in Herzogenbusch. Berühmt als Grammatiker und Kenner der klassischen Sprachen wie des Hebräischen, widmete er seine Tätigkeit auch dem Schultheater, in dem er eines der wichtigsten Bildungsmittel erkannte, und dichtete eine Reihe geistlicher und weltlicher Komödien. Zu diesen gehören seine drei Possenspiele, *Muta* (1535), *Andriška* (1539) und *Bassarus* (1540). Nach Art der Plautinischen Lustspiele, aber mit Verwertung volkstümlicher Schwankmotive abgefaßt, zeigen sie des Dichters komisches Talent und im Vergleiche mit Neuchlins Henno einen Fortschritt in Technik, Sprache, Ausführung und Charakteristik, während sie die Lebendigkeit und Anschaulichkeit, die Knappheit der Darstellung wie die kräftige Führung der Handlung mit ihm teilen. Es sind dies Vorzüge, die sich in allen Dramen Vanvelds finden und ihn weit über die meisten Dramatiker des sechzehnten Jahrhunderts erheben. Nicht groß an Erfindungskraft, verfügt er nur über wenige Typen, gestaltet aber diese lebendig und anschaulich und entwickelt in der Darstellung des Hauswesens die rücksichtslose Realistik eines niederländischen Malers. Er hat entschieden Sinn für Aufbau der Szenen und künstlerische Komposition, bringt Leben in die Zwiegespräche und Abwechslung in die Rhythmen und Strophenformen der Chöre, mit denen er die Akte schließt, und wenn auch in einzelnen Dramen, zumal den Possen, derbe und rohe Züge nicht vermieden sind, so verliert er doch nie den künstlerischen und pädagogischen Zweck aus dem Auge.

Unter dem Einflusse der kirchlichen Bewegung und des Humanismus entwickelte sich etwa seit den dreißiger Jahren das geistliche Schuldrama (*Drama sacrum*), das seine Stoffe hauptsächlich aus der Heiligen Schrift, aber auch aus den Moralitäten nahm. Nicht wenig trug zu der reichen Pflanze dieser insbesondere bei den Protestanten beliebten neuen Gattung Luther bei, der die Dramatisierung biblischer Stoffe überhaupt und einzelner Abschnitte aus der Bibel (*Judith*, *Tobias*) im besonderen empfahl, während er gegen die mittelalterlichen Mysteriespiele eine ablehnende Haltung einnahm. Und doch übten diese einen Einfluß auf das Schuldrama aus. Wir sehen ihn in der Wahl der Stoffe, in der Kunstübung, so z. B. in dem Inzenierungssystem mit den getrennten Standorten, und im Kunststil, zu dem wir die enge Verbindung tragischer und komischer Szenen rechnen. Auch der lehrhafte Zweck, der bereits in den mittelalterlichen Dramen eine so bedeutende Rolle spielte, wird von den gelehrten Dichtern scharf im Auge behalten. Während man jedoch früher die historisch-dogmatische Belehrung in den Vordergrund rückte und einfach darauf hinwies, welche Bedeutung der dargestellten Begebenheit in dem großen Gesamtbild der kirchlichen Weltanschauung zukomme und welcher mystische Sinn hinter den Tatsachen sich verberge, mußte die Sache anders werden, als das religiöse Spiel von der kirchlichen Liturgie sich losgelöst und mit dem alten eucharistischen Glauben seinen lebendigen

Mittelpunkt verloren hatte. Man war an keine bestimmten Ereignisse aus der heiligen Geschichte mehr gebunden, sondern konnte jeden beliebigen Stoff aus der Bibel wählen und brauchte bloß auf die dramatische Wirkung zu achten. Mit Vorliebe nahm man Vorwürfe aus dem Alten Testament; doch auch dessen Zusammenhang mit dem Neuen war durch die Lehre vom Allglauben und vom allgemeinen Priestertum gelockert, die vorbildliche Bedeutung des Alten Bundes mit seinen Opfern, Priestern, Zeremonien, sichtbaren Heiligungsmitteln und seiner hierarchischen Ordnung, der in der katholischen Kirche seine Vollendung fand, verblaßt. Da konnte von einer weit ausblickenden Behandlung der biblischen Vorgänge im Sinne der katholischen Heilsökonomie, wie wir sie aus den Gedichten des zwölften Jahrhunderts und den späteren geistlichen Spielen kennen, füglich nicht mehr die Rede sein. Dafür werden die Geschichten der Bibel durch freie Ausgestaltung der Ereignisse, Herausarbeitung der Stimmungen und Entschlüsse der Helden und durch Übertragung der ganzen Darstellung in das Kostüm der Zeit zu selbständigen Spiegelbildern des häuslichen, gesellschaftlichen und politischen Lebens, und die Dichter ermüden nicht, durch Moralisation zu sittlich-frommem Leben zu ermahnen und gelegentlich in satirischen Ausfällen auf bestehende Verhältnisse und auf die Kirche sich zu ergeben.

Da wird durch die Vorbilder Davids, Josefs, Abrahams und Iohs zur Glaubensstreue und zum Ausharren in Verfolgungen, zur Frömmigkeit und Keuschheit, zur Großmut und Nachgiebigkeit gemahnt, Salomos Urteil und Jephthes Todesweihe der Tochter lehren die Rechtstreue, Nebekka und Susanna zeigen das Weib als Braut und als keusche Frau, Putiphars Gattin schreckt vor unrechtmäßiger Liebe ab, in Judith erglänzt der Heldenmut des Weibes, das traurige Ende Nabals und Belsazars, Abahs' und Holofernes' warnen vor den verderblichen Folgen der Gottlosigkeit, Begehrlichkeit und Ausschweifung, das Familienleben des Tobias wird als Muster eines christlichen Ehelebens geschildert, das Schicksal Elis warnt die Eltern vor zu großer Nachsicht in der Erziehung, das Mißgeschick Baschis lehrt die Frauen Gehorsam gegen ihren Mann; Esther, Saul, David und Daniel entrollen uns Bilder aus dem Hofleben und das gesellschaftliche Leben der Zeit lernen wir aus den prächtigen und gegensätzlichen Szenen kennen, die der Dichter in die Hochzeit von Kana und in das Drama von dem reichen Mann und armen Lazarus verflochten hat.

Bahnbrecher für den neuen Kunststil des geistlichen Dramas wurde, nachdem man wiederholt versucht hatte, die Leidensgeschichte des Heilandes, des Sündenfalles und der Erlösung in der Form des klassischen Dramas mit antik-allegorischer Umhüllung darzustellen, der Niederländer Wilhelm Gnaphäus, mit dem eigentlichen Namen Willem van de Voldersgrojt oder de Volder (der Waller), den er in „Jullonius“ latinisierte. Geboren 1493 in 's Gravenhage, war er in den Anschauungen des niederländischen Humanismus, wie ihn die Hieronymianer pflanzten, aufgewachsen. Später wegen seines Anschlusses an die neue Lehre zur Flucht vor den spanischen Regerrichtern genötigt (1530), kam er nach Preußen, wirkte in Königsberg als Pädagog und ging dann nach Ostfriesland, wo er in den Diensten der Gräfin Anna zu verschiedenen diplomatischen Geschäften sich verwenden ließ. Er starb 1568 zu Norden als gräf. Rentmeister. Seine literargehichtliche Bedeutung knüpft sich an seine Komödie *Klolastus* (1529), eine geschickte Übertragung des biblischen Stoffes vom verlorenen Sohn in die Kunstform des römischen Dramas. Und dazu war er sehr geeignet, denn er bot Gelegenheit, viele Züge aus dem Weltleben durch wirksame Bühnenfiguren aus Terenz und Plautus zur Darstellung zu bringen. Außerdem lieferten die bildende Kunst und die volksmäßige Predigt manche durch sie geschaffene Bilder und so mußte es dem gut veranlagten Dichter gelingen, das weltliche Treiben in grellen Farben zu schildern. Um aber jeglicher verführerischen Wirkung zu steuern, läßt er auf jedes Laster die Strafe folgen. Die rasch sich abspielende Handlung und die in Terenzischen Aktonaren glatt dahinfließende Sprache erhöhten den Erfolg des Dramas. Dieser war ein ungeheurer, denn bis 1585 wurde es vierzigmal in aller Herren Ländern neu aufgelegt, wiederholt ins Deutsche, dann ins Französische und Englische übersetzt, allenthalben aufgeführt, in Schulen gelesen und mit Erklärungen versehen. Und doch war die poetische Behandlung des Stoffes nicht neu. Schon das Mittelalter hatte sich damit beschäftigt, in Frankreich und Italien hatte man ihn dramatisiert, und das deutsche Prodigusdrama des Burkhard Waldis war bereits 1527 als Fastnachtspiel in Riga aufgeführt worden. Es war dies das erste der vielen Dramen, in denen die Protestanten ihre Anschauung in die heilige Schrift hineintrugen. An dem Leben des verlorenen und ohne Verdienst begnadigten Sohnes sollte

die Nutzlosigkeit der guten Werke und die Rechtfertigung durch den Glauben allein dargestellt werden. Diese Lehre wird in dem Drama, in das statt der Chorgesänge geistliche Lieder traten, dem Zuhörer wiederholt eingeschärft und gestaltet es zu einem Tendenzdrama.

Bald nach dem *Kloster* veröffentlichte *Matropedius* seine bereits um 1510 dramatisierte Bearbeitung derselben Parabel unter dem Titel *Mofus*, ohne jedoch damit allgemeinen Beifall zu finden. Die Ursache davon lag vielleicht in der selbständigen und mit der mittelalterlichen Tradition eng verwachsenen Behandlung des Stoffes. Bei weitem günstiger war die Aufnahme seines *Lazarus* (1541) und seines *Josefsdramas* (1544), zu dem ihn ein anderer jüngerer Dichter seiner Heimat anregte. Es war dies *Kornelius Crocus*, dessen *Josef* zuerst in Amsterdam aufgeführt wurde (1535), gedruckt 1537, und die lange Reihe der *Josefsdramen* eröffnete. *Crocus* starb 1550 als Jesuit in Rom. Katholik war auch *Petrus Papeus* aus Flandern, dessen *Samariter* (1539) wiederholt in den Niederlanden, in Deutschland und selbst in Spanien (1542) gedruckt wurde. Die sonst bis zum Auftreten der Jesuiten nur selten dramatisierte Heiligengeschichte bot dem belgischen Ordensgeistlichen *Gregor Holonius* den Stoff zu drei Märtyrerdramen (*Katharina*, *Laurentias*, *Lambertias*), die am *Bartholomäus-Gymnasium* in Lüttich aufgeführt wurden (1556). Schon auf das Drama des 17. Jahrhunderts wirkte der für die Schuldramatik sehr bedeutende *Kornelius Schonäus* (gest. 1611 als Rektor in Harlem), der mit seinem *Terentius christianus* (1591), einer Sammlung von 17 meist biblischen Stücken und mehreren moralisierenden Komödien (*Vitulus*, *Pseudostratiotä*) den *Terenz* und *Plautus* aus den Händen der Schüler verdrängen wollte, sich aber selbst in seinen weltlichen Dramen keineswegs von *Kloheiten* und *Gemeinheiten* freihielt.

Bereits 1536 hatte *Gnaphäus* seinen *Kloster* in *Elbing* (Preußen) aufgeführt und damit die biblische Komödie auf deutschen Boden verpflanzt. Die in den Niederlanden geprägten Typen fanden in Deutschland Nachahmung und bald entwickelten sich unter den Dichtern beider Gebiete literarische Beziehungen, in Folge deren sich eine vom lateinischen Drama aus- und auf das deutsche übergehende Tradition unter den Bearbeitungen derselben Stoffe einstellte. Als eigentlicher Begründer des lateinischen Schuldramas in Deutschland gilt *Sixt Birk* (*Xystus Betulius*), der, 1500 in *Augsburg* geboren und 1554 daselbst gestorben, in den dreißiger Jahren in *Basel* studierte und als Lehrer wirkte. Hier schrieb er die meisten seiner Dramen, die er nach seiner Rückkehr als *Gymnasialdirektor* in *Augsburg* mit seinen Schülern aufführte. Von diesen wurden auch die von ihm ursprünglich deutsch verfaßten Stücke in das Lateinische übertragen. Alle Schauspiele *Birks* behandeln biblische Stoffe, zeigen in der Akt- und Szeneneinteilung wie in der Anwendung horazischer Versmaße in den Chorliedern bereits den Einfluß der Antike und verraten in Tendenz und Form die Anregungen, die er dem schweizerischen Drama verdankte und in das deutsche verpflanzte. Daher seine Freude an politischen und öffentlichen Angelegenheiten, durch deren Darstellung er die Schüler zu guten Bürgern erziehen wollte. So ist es ihm in seiner *Susanna* (1537) um die Schilderung der Verderbtheit des Richterstandes zu tun und in der *Judith* (1541) sucht er für den Türkenkrieg zu begeistern. Seine protestantischen Anschauungen trägt er in seine *Eva* (1539) hinein, eine Bearbeitung der uns aus *Hans Sachs* schon bekannten Fabel, wie Gott Vater den Haushalt Adams und Evas besucht, und seine Dramatisierung der biblischen Erzählung „von Bel zu Babel“, ein Angriff auf die katholische Bilderverehrung, wurde 1535 als „Tragödie wider die Abgötterei“ zur Fastnacht aufgeführt. *Sixt Birk* wurde das Vorbild für eine Reihe Lateindramatiker, die ihre Stoffe aus der Bibel holten und *Abel*, *Jakob*, *Isaak*, *Josef*, *Simson*, *Goliath* und *David*, gelegentlich aber auch neutestamentliche Parabeln zum Vorwurfe ihrer Dramen wählten. Letzteres tat auch der bayerische Schulmann *Hieronymus Ziegler* (gest. 1562 in *Jugolstadt*).

Schon in *Birks* Dramen treten die Gegensätze zwischen den Protestanten und Katholiken gelegentlich hervor. Noch schärfer geschieht dies in den drei biblischen Dramen des streitlustigen *Naogeorgus*. Von ihnen ist der *Hamanus* (1543) gegen die Fürsten, insbesondere die katholischen, gerichtet; in *Jeremias* (1551) schilt der Prophet die böse Zeit und wird der Katholizismus dem Götzendienste *Baals* verglichen; der *Judas Iskariot* (1552) ist auf jene gemünzt, die von der Reformation sich wieder losgesagt hatten. Die Wahl und Behandlung dieses tragischen Stoffes verrät des Dichters Begabung für die Charaktertragödie. Doch war für die Lösung einer solchen Aufgabe das Humanistendrama noch nicht eingerichtet und daher schildert auch *Naogeorg* die Seelenkämpfe und das Ende seines Helden nur mit Hilfe allegorischer

Personifikationen, insbesondere des Teufels, der durch ihn seine typische Gestalt im Drama des sechzehnten Jahrhunderts erhalten hat. Der Satan weckt in Judas die Geldgier, die allmählich alle edlen Regungen in ihm ersticht und zum Verrate anspornt, und als ihn Reue und Verzweiflung darüber ergreifen, ist es wieder der Teufel, der ihm den Strick zum Selbstmord reicht. Von den katholischen Dramatikern deutet Kornelius Laurimanus, Schüler und Nachfolger des Makropedius zu Utrecht (gest. 1573), in seiner Tragödie *Exodus* die Bedrückung der Israeliten durch Pharaon auf die Verfolgung der Kirche durch die Häretiker seiner Zeit. Andreas Fabricius, der bis 1566 Professor in Löwen, dann aber als katholischer Schriftsteller und Diplomat in Bayern wirkte, polemisiert in seiner Tragödie *Samson*, die 1568 von den Jesuiten in München zur Hochzeit des bayerischen Thronfolgers aufgeführt wurde, gegen die Ehe mit Andersgläubigen und zeigt sich auch in seiner Tragödie *Jerobeam* (1585) als eifriger Vorkämpfer der Gegenreformation.

Da der lateinischen Schuldramatik die Belehrung als Hauptzweck vorschwebte, lag es nahe, daß sie neben den biblischen Geschichten auch die Moralitäten (Sittenspiele) in ihren Bereich zog. Der Anfang dazu ging wieder von den Niederlanden aus, wo der Maastrichter Priester Christian Sychrius (Ch. Sterck) in seinem *Homulus* (Menschlein) die 1530 verfaßte englische Moralität *Everyman* (d. i. Jedermann) nach der niederländischen Übersetzung des Petrus Diesthemus in freier Weise bearbeitete. Der Inhalt der hier dramatisierten Parabel bewegt sich in dem Gedankenkreis der asketischen Literatur des Mittelalters und will nach Art des viel verbreiteten Traktats *Ars moriendi* zu einer erbaulichen Vorbereitung auf den Tod bewegen. Gott sendet zu dem „Jedermann“ den Tod und vergeblich sucht der Bedrängte gegen ihn Hilfe bei den irdischen Mächten. Nur seine guten Werke begleiten ihn hinüber und verschaffen ihm einen Platz im Himmel. Der *Homulus* wurde dann von dem Kölner Buchdrucker Jaspas von Genney unter Benutzung ähnlicher Arbeiten ins Deutsche übersetzt, aufgeführt und veröffentlicht. Denselben Stoff griff Makropedius auf und bearbeitete ihn in seinem *Hekastus* (1539), der zum Vorbilde einer ganzen Reihe deutscher Dramatiker, auch Hans Sachsens, wurde, sogar nach Dänemark und Schweden seinen Weg nahm und in der Gegenwart oft auf die Bühne kommt.

Und er verdiente diese Verbreitung schon durch seinen inneren Gehalt. Wie im *Jaust* streiten hier das gute und das böse Prinzip um den Menschen. Der Teufel unterliegt, geläutert strebt die menschliche Seele aufwärts. Dieser Kampf wird uns in dem Lebensbild vorgeführt, das der Dichter von seinem *Hekastus* entwirft. Denn er beschränkt sich nicht auf die Sterbestunde, sondern zeigt uns zuerst den *Hekastus* als einen Lebemann, der nur an Vergnügungen denkt. Mitten in dieses frohe Treiben, zu dessen Schilderung der Dichter viele Züge seiner Zeit entlehnte, tritt eine ernste Gestalt, der Bote Gottes, mit der Vorladung zum Gerichte. Alle befällt Grauen und vergeblich bittet im dritten Akte *Hekastus* seine Freunde und Verwandten, ihn zu begleiten. Auch Plutus, nur für Lebende bestimmt, versagt seine Hilfe. So nimmt denn der dem Tode Geweihte Abschied von den Seinen und muß froh sein, von der sich bereits nahenden Schreckensgestalt des Todes noch eine Stunde Frist zu erhalten. Da erscheint, zur Hilfe bereit, die lange von ihm verachtete *Virtus* und bald auch ihre Schwester, die *Fides*. Diesen beiden gegenüber zieht Satan den kürzeren und wütend zerreißt er das Sündenregister seines erhofften Opfers. *Hekastus* aber empfängt die Sterbefakramente und unter erbaulichen Gesprächen über die Rechtfertigung durch den Glauben an die Verdienste Christi endet das Drama.

Der *Hekastus* war wegen des Schlusses, der mit Luthers Rechtfertigungslehre sich zu berühren schien, den Katholiken bedenklich erschienen, aber gerade deshalb in den protestantischen Kreisen beifällig aufgenommen worden. Noch weitere Verbreitung fand hier natürlich die Bearbeitung der *Everymans*abel im protestantischen Sinne, die Raogeorg 1540 in seinem *Mercator* (Kaufmann) veröffentlichte.

Vergeblich ringt hier der Sterbende unter dem Beistande eines katholischen Priesters mit dem Teufel, bis der Apostel Paulus und ein Arzt durch ein Brechmittel alle erworbenen Ablässe, die Wallfahrten, Fasten und sonstigen guten Werke usw. aus dem Bauche des Kranken entfernen und ihm einzig durch den Glauben an den Erlösertod Christi Rettung bringen. Bei dem Gerichte, das den 4. und 5. Akt ausfüllt, wird denn auch wirklich der Kaufmann gnädig beurteilt, während ein Fürst, ein Bischof und ein Franziskaner trotz ihrer Berufung auf Gebete und Messen verurteilt werden. Mit heftigen Anklagen, die Petrus gegen die Annahmen des Papsttums schleudert, endet das polemisch-satirische Tendenzstück.

Wie Makropedius brachten auch andere Katholiken, als ihr Selbstbewußtsein wieder erwachte, ihren Standpunkt in Sittenspielen literarisch zur Geltung. Zwar Schöppers Drama

von dem Streit der Wollust mit der Tugend (1546) und des Laurimannus Miles christianus (1565) bewegen sich ganz in dem Geleise der allegorischen Festspiele des Chelidonius und anderer Humanisten, aber bereits in dem Euripus (1549) des Minoriten Levin Brecht aus Antwerpen wird die katholische Anschauung mit einem Seitenblick auf die protestantische zum Ausdruck gebracht. Den Inhalt bildet die Geschichte des Euripus, der zwischen Tugend und Laster lange schwankend, schließlich ein Opfer der Venus und des Cupido wird



Johann Neuchlin.

Nach einem Stich im Kupferstichkabinett zu Berlin.

und in die Hölle kommt. Das Drama fand Beifall, wurde auch von den Jesuiten oft aufgeführt und von dem Niederländer Hannardus Gamaricus, der im Dienste der Gegenreformation in Ingolstadt schriftstellerisch tätig war, in seinem Fornius nachgeahmt. Während aber diese beiden allegorischen Dramen noch nicht den Ton eigentlicher Polemik anschlagen, gestaltet Andreas Fabricius in seinem Evangelicus fluctuans (1569) den Kampf zwischen dem Guten und dem Bösen zu einem Streite zwischen dem Katholizismus und Protestantismus. Durch dieses Drama angeregt, dichtete 1573 der Konvertit Siltprandus, Jesuit in Dillingen, seine Ecclesia militans, ein allegorisches Geschichtsbild im großen Stil und ein Gegenstück zu dem Pammachius Naogeorgs, nachdem er 1566 in seiner Religio patiens das bereits von Hans Sachs und von dem protestantischen Humanisten Antonius Schorus dramatisierte Motiv von der verfolgten Wahrheit im Sinne der Gegenreformation verwertet hatte.

Durch die Verwendung des biblischen Stoffes oder einer Moralität zu polemisch-satirischen Zwecken gingen die Dichter über die Grenzen des eigentlichen Schuldramas hinaus. Noch mehr geschah dies in jenen Schauspielen, die ihren Inhalt aus der Zeitgeschichte nahmen. Als Hauptvertreter dieser Richtung muß Thomas Naogeorgus (Georg Kirchmair) genannt werden, den wir als Verfasser der heftigsten und einschneidendsten lutherischen Streitdramen schon kennen gelernt haben. Geboren 1511 in dem Dorfe Hubelschmeiß bei Straubing, schloß er sich Luther an und bewahrte die Begeisterung für dessen Persönlichkeit auch dann noch, als er dessen Lehrmeinungen nicht mehr teilte. Ruhelos und unbeständig in seinen Anschauungen, verurteilte er sich selbst zu einem Wanderleben, das ihn in verschiedene Städte und schließlich nach Wisloch führte, wo er als Prediger 1563 starb. Unverjünglich war sein Haß gegen das Papsttum, die katholischen Glaubenslehren und Kulteinrichtungen, wie er sie in seinem Regnum papisticum (1553), einer satirischen Dichtung in vier Büchern, abschilderte. Dieselbe Erbitterung gegen Rom führte ihm die Feder bei der Abfassung seiner Dramen, von denen der Pammachius (1538) einen Hauptschlag gegen die Kirche zu führen suchte.

Mit unleugbar kräftigen Zügen entwirft er hier ein Phantasiebild von der Geschichte der Kirche, angefangen von der Bekehrung des römischen Reiches zum Christentum bis herauf zu Luther. Papst und Teufel, die im sechzehnten Jahrhundert beliebte Verbindung, haben dem Drama ihr Siegel aufgedrückt. Denn nur dem Satan verdankt das Papsttum, das in dem genuß- und herrschsüchtigen Papst Pammachius verkörpert erscheint, die dreifache Krone und die Gewalt zur Demütigung der weltlichen Fürsten, als deren Vertreter Julian auftritt. Erst der durch Gott selbst gesandte Theophilus (Luther) macht den Gelüsten des Papstes ein Ende und entfacht einen fürchterlichen Kampf, der erst enden wird am Tage des Gerichts.

Alles läuft auf eine Verherrlichung Luthers hinaus, von dessen wichtiger Darstellungsart etwas auf Raogeorg übergegangen ist. Und gerade der mit Leidenschaftlichkeit geführten Polemik wie der rhetorischen und anschaulichen Ausarbeitung der höllischen Mänke verdankte das Drama trotz seiner Armut an Handlung, seiner Zeit- und Ortslosigkeit eine sehr weite Verbreitung, sowohl in seiner lateinischen Gestalt als in den deutschen Bearbeitungen des Justus Menius (1539) und Hans Tyrolf (1540). Auch die 1541 folgende Tragödie *Incendia seu Pyrgopolinices*, obzwar nur eine dramatische Scheltrede auf den der Brandstiftung bezichtigten Herzog Heinrich von Braunschweig, gegen den Luther in demselben Jahre seine Schrift „Wider Hans Worst“ gerichtet hatte, fand Beifall und wurde noch im siebzehnten Jahrhundert in deutscher Bearbeitung (*Der Mordbrandt*) allenthalben aufgeführt.

Es ist auffällig, daß die älteren Schuldramatiker nur selten Stoffe aus der antiken Sage und Geschichte bearbeiteten; erst gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts wandte man sich ihnen öfter zu; man zog, was Volher in seinen dramatischen Dialogen schon getan hatte, auch zeitgeschichtliche Ereignisse in den Bereich des Schauspiels und schritt allmählich zum historischen Drama vor. Alle diese Wandlungen sehen wir in Straßburg sich vollziehen, an dessen akademischem Gymnasium das lateinische Drama ein Heim gefunden hatte, das an Pracht der Ausstattung die Bühnenerhältnisse in anderen Städten weit übertraf. Während jedoch sein Gründer Johann Sturm die Komödie bevorzugte, gelangte nach seinem Tode (1583) insbesondere durch Brüllov die hohe Tragödie zur Herrschaft, und selbst die griechische, teils in lateinischer Übersetzung, teils im Original, fand Aufnahme in das Repertoire. Auch Begebenheiten aus der Bibel, griechische Mythen und Romane und Stoffe aus der Geschichte wurden von den Dichtern, gelehrten Professoren an der Akademie, in die Form der Tragödie gekleidet.

So dichtete Georg Calaminus einen *Rudolphus Ottocarus* (1594), Johann Paul Crusius einen *Krösus* und *Heliodorus* (1616); Michael Hospeinius dramatisierte nach Vergil die Geschichte von der Zerstörung Trojas und der *Dido* (1591); Theodor Rhodius schrieb eine Reihe alttestamentlicher Tragödien; ein Unbekannter den berühmten *Saul* und Kaspar Brüllovius (gest. 1627), der begabteste Dramatiker seiner Zeit, neben biblischen Tragödien eine *Andromeda*, *Charikleä* und einen *Julius Cäsar*. Das Beispiel Straßburgs wirkte auf Speier und regte Georg Swalbacius und Matthäus Kleophas Jacobi an, die Stoffe zu ihren Dramen aus Josephus Flavius zu entnehmen, während Heinrich Hirzwigius (gest. nach 1617) das biblische Drama pflegte.

Die lateinischen Schuldramen sollten die rohen Fastnachtsspiele verdrängen und wurden daher regelmäßig in der Fastnachtszeit, gelegentlich auch an anderen Tagen aufgeführt. Ihren Zweck suchten sie durch den moralischen Gehalt und die künstlerische Form zu erreichen. Die Anschauung der Dichter aber, durch Vorführung des Lasters von ihm abzuschrecken, fand nicht allgemeine Billigung. Für die Form war Terenz Vorbild. Von ihm wurde der Prolog herübergenommen und auch der Bau der Verse, die Komposition in ihren Grundlinien und viele Redewendungen weisen auf ihn zurück, selten auf Plautus, und der Einfluß Senecas und der Griechen wird erst spät merkbar. Der Stoff wurde, freilich oft willkürlich, auf fünf Akte verteilt, von denen jeder mit einem Chorliede schließt, das aber erst seit Avianus (gest. 1617 zu Eisenberg) in die Handlung eingreift. Mit einem deutschen Epilog (Beschluß), einer oft weit ausgesponnenen Aufforderung zum Beifallklatschen (*Plaudite*) pflegen die Dichter, wie die antiken Dramen, zu schließen. Da es galt, möglichst viele Schüler an den Aufführungen zu beschäftigen, konnten sich die Verfasser der Schuldramen nicht an die geringe Zahl der antiken Vorbilder halten und daher kamen ihnen die biblischen Begebenheiten mit einem großen Personal sehr gelegen. Die Behandlung des Stoffes ist mehr episch als dramatisch; von einer Spannung ist im allgemeinen wenig zu merken und nur wenige machen, wie etwa Balthasar Crusius (gest. 1630), den Versuch, das Drama durch strenge Beobachtung der Einheit der Zeit und des Ortes kunstgerecht zu gestalten. Trotzdem blieb neben dem moralischen Nutzen der Vortrag in öffentlicher Versammlung der oberste Zweck des lateinischen Schuldramas und so blühte es bis hinein in das siebzehnte Jahrhundert.

Sein pädagogischer Zweck tritt besonders in jenen Dramen hervor, die ihren Schauplatz

unmittelbar in die Schule verlegen und daher als eigentliche *Comoediae paedagogicae* bezeichnet werden. Da werden im Zusammenhange mit den Bearbeitungen der Parabel vom verlorenen Sohn in den *Rebelles* (1535) und in dem *Petriscus* des *Mafropedius* (1536) den Eltern Ratsschläge für die Erziehung der Kinder erteilt, in dem *Didascalus* des Niederländers *Jakob Zovitiuus* sagt der geplagte Lehrer den Eltern, was ihm am Herzen liegt, und *Christof Stymmelius* entwirft in seiner mit ungeheurem Beifall aufgeführten und wiederholt aufgelegten Komödie *Studentes* (1545) mit derbem Realismus ein für die Kulturgeschichte wertvolles Bild von dem ausgelassenen Treiben seiner Helden, der Universitätsstudenten *Kolastus* und *Krates* und ihres Verführers *Kolar*.

Für den Gebrauch des Lateinischen in den Schulen trat auch *Nikodemus Frischlin* ein, der bekannteste humanistische Schauspieldichter aus der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts. Er steht mit *Raogeorg* und dem Schuldrama im Zusammenhange, eigen aber ist ihm die starke Hervorhebung und Ausbildung der Nebenfiguren und die Einflechtung satirischer Episoden, wobei sich selbst biblische Stoffe eine ihrer Würde nicht geziemende weltliche Behandlung gefallen lassen müssen. Dazu drängte den hochbegabten, aber leidenschaftlichen und jeder Selbstbeherrschung baren Mann die ihm zur zweiten Natur gewordene Spottsucht. Diese wurde aber nebst widrigen äußeren Verhältnissen auch die Hauptursache seiner traurigen Lebensschicksale. Er war 1547 in dem württembergischen Städtchen *Balingen* geboren, bezog 1563 die Universität in *Tübingen*, um den philosophischen Studien sich zu widmen, und wirkte dort seit 1568 als Lehrer der *Poetik* und *Geschichte*. Sein Wunsch, ordentlicher Professor zu werden, scheiterte an der Mißgunst seiner Amtskollegen, insbesondere des *Martin Cruius*. Auch das Wohlwollen des Herzogs *Ludwig*, dem er die Krönung zum Poeten und die Ernennung zum *Palzgrafen* verdankte, konnte ihm nicht dazu verhelfen. Ein gewandter Gesellschafter und Lebemann nach alter Humanistenart, war er in den adeligen Kreisen gern gesehen und verherrlichte deren Festlichkeiten mit Gedichten. Den Glanz des Hofes erhöhte er alljährlich durch eine Komödie und war dort ein gern gesehener Gast. Trotzdem gelang es den Professoren, deren Erbitterung er durch *Schmähschriften* stets erregte, ihn mit dem Adel zu entzweien. *Frischlin* bot dazu selbst die Hand durch eine Rede, in der er gegen die Grausamkeit und Gottlosigkeit des Adels loszog. Um den Belästigungen auszuweichen, ging er nach *Laibach*, wurde dort *Schulmeister*, lehrte zwei Jahre darauf wieder nach *Tübingen* zurück, mußte aber 1587, der Günst des Herzogs durch eine schwere Anklage beraubt, in die Verbannung gehen. In *Braunschweig* als Lehrer angestellt, erbitterte er durch ein *Paßquill* die Räte und selbst den Herzog, trotzdem er versprochen hatte, keine *Pamphlete* mehr zu schreiben. Auf der Räte Betreiben wurde er 1590 in *Mainz* verhaftet und auf dem *Hohen Urach* eingekerkert. Um den Bedrückungen zu entgehen, machte er einen kühnen Fluchtversuch und fand dabei durch einen Sturz auf den Felsen seines Gefängnisses den Tod (1590).

Frischlin war ein überaus fruchtbarer Schriftsteller und von den zahlreichen Werken, die er als gelehrter Philolog und lästermauliger Pamphletist, als epischer, lyrischer und satirischer Dichter geschaffen hat, machen die dramatischen nur einen kleinen Teil aus. Zum Drama zog ihn die natürliche Neigung; alle anderen Schriften verdanken äußeren Anlässen ihre Entstehung. Den dramatischen Übungen legte er großen Wert bei; die Schüler wurden nicht nur angehalten, sich die Spiele der Alten anzueignen und zur Darstellung zu bringen, sondern deren auch selbst in diesem Geiste zu verfassen. Die Nachahmung galt ja als Ziel des klassischen Studiums und stellte die höchste Kunst dar.

Hierin ging er seinen Schülern als Beispiel mit seinen Tragödien *Dido* (1581) und *Venus* (1584) voraus, bloßen Dialogisierungen des ersten und vierten Buches der *Aeneide*, und auch die Komödie *Helvetiogermani* (1589) ist in ähnlicher Weise nach dem ersten Buche von *Cäsars* gallischem Kriege geschrieben worden. In seinen anderen Dramen beschränkte sich die Abhängigkeit von den Alten nur auf die Form; den Inhalt bietet die Bibel oder Verhältnisse der Gegenwart; in allen aber will er einen bestimmten Gedanken zum Ausdruck bringen. So soll die *Rebecka* (1576 aufgeführt) ein Bild der christlichen Brautwerbung und Hochzeit sein, die *Susanna* (1578) eines von der christlichen Ehe darstellen und auch die zwei Dramen, zu denen er den Stoff aus der deutschen Sage schöpft, behandeln Motive aus dem Eheleben.

Da erscheint Hildegardis (1579), Karls des Großen Gemahlin, als eine fromme Dulderin, die, wie Genoveva, durch einen abgewiesenen Verführer verleumdet und verjagt, schließlich aber gerechtfertigt wird. Ihr folgte einige Monate später Frau Wendelgart, die einzige deutsche Komödie Frischlins. Auch sie verherrlicht die weibliche Treue. Wendelgart, eine Tochter König Heinrichs I., hat sich nach dem vermeintlichen Tode ihres Gatten, Ulrich von Buchhorn, in ein Kloster zurückgezogen. Nach vier Jahren aber tritt er ihr unter den Bettlern, die sie an dem für sein Seelenheil gestifteten Todestage mildberzig speist, aus langer Gefangenschaft entgegen. Einen polemisch-satirischen Ton schlägt Frischlin, beeinflusst durch das Studium des Aristophanes, in zwei anderen Dramen an. Von ihnen ist der Priscianus vapulans (der geprügelte Priscian, 1571) eine Satire auf das mittelalterliche Latein, Phasma, „vor Fürsten und Herren agiert“ (1592), gegen den religiösen Sektenegeist seiner Zeit gerichtet. Luther und Brenz werden verherrlicht, Calvin, Zwingli und die Wiedertäufer verworfen und das ganze tridentinische Konzil vom Teufel geholt. Im Vollbewußtsein deutschen Könnens und von Eifersucht erfüllt, stellt er in seinem Julius redivivus (1584), der merkwürdigsten seiner dramatischen Schöpfungen, das deutsche Volk als den Träger der Macht und des Fortschrittes hin. Cicero und Cäsar werden aus der Unterwelt nach Deutschland entruckt, um die Erfindungen (Schießpulver, Buchdruckerkunst) und die Leistungen der Gelehrten und neulateinischen Poeten auf Kosten der Italiener und Franzosen zu bewundern. Frischlin wird an dramatischer Technik von vielen Dichtern übertroffen; aber er bringt Gedanken und besitzt ein entschieden komisches Talent, das er an Aristophanes gebildet hat. Am besten offenbart es sich in der Charakteristik der Nebenfiguren, die er in seinen Dramen, oft nicht zum Vortheile der Haupthelden, auftreten läßt. So zeichnet er in der Wendelgart prächtige Typen aus der Gaunerzunft, in der Nebekka aus dem rohen und wüsten Junfertum, das den rechtlosen Bauer mißhandelt, und in der Susanna richtet sich die Satire gegen die Advokaten und Wirte.

Die Liebe zum dramatischen Schaffen verließ unseren Dichter auch in der Gefangenschaft nicht. Er begann die Ausführung eines längst gehegten Planes: die Abfassung eines biblischen Dramenzyklus, den er, wie der Holländer Schonäus, dem Terenz als Terentius christianus in deutscher Sprache gegenüberstellen wollte. Doch hat er nur eine Ruth und eine Hochzeit zu Kana vollendet und zu einem Josef den Prolog und die Inhaltsangaben zu den einzelnen Akten vollendet.

Frischlins Dramen fanden großen Beifall und wurden ins Deutsche übertragen; die Nebekka und Susanna hat sein Bruder Jakob „in liebliche deutsche Reimen transferiert und versetzt“, von denen wenigstens die Susanna in Waiblingen und anderen Orten aufgeführt wurde.

Etwas später als die Aufführungen lateinischer Dramen fanden auch solche von Schulkomödien in deutscher Sprache statt. Den Anfang dazu bildeten die deutschen Prologe, Epiloge und Inhaltsangaben vor jedem Akte, mit denen man dem Publikum die in lateinischer Sprache dargestellte Handlung verständlich machen wollte. Diesem Zwecke dienten auch die Verdeutschungen der Schuldramen wie der antiken Dramen, die in Straßburg der Meisterfinger Wolfgang Spangenberg, Isaak Fröreisen und andere anfertigten; schon 1540 hatte der Elsässer Valentin Volk den ganzen Terenz in Prosa, 1566 der Würzburger Johann Bischoff seine Bearbeitung desselben Dichters in den üblichen Kurzzeilen erscheinen lassen. Alle diese Übersetzungen dienten den Zuschauern als Textbücher; nur selten zur Aufführung benutzt, bildeten sie die Vorläufer zu der im siebzehnten Jahrhundert herrschenden Bücherdramatik.

Übrigens entstanden bereits in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, zumal seit den vierziger Jahren, auch selbständige Schuldramen in deutscher Sprache. Doch auch diese Originaldramen, von Lehrern an Gymnasien und Theologen verfaßt, unterscheiden sich in Ton und Stil kaum wesentlich von den humanistischen Schuldramen. Die Eröffnung mit einem Prolog, die Einteilung in Akte und Szenen, Inhaltsangaben vor dem Stück oder den einzelnen Akten und der Epilog, der die Lehre angibt, sind dem lateinischen Drama nachgebildet. Wie dieses, will auch das deutsche durch Moralisation und das gesprochene Wort allein wirken; daher verschmäht es die Buntheit der Erscheinung und verzichtet auf schauspielerische Kunst der Darsteller. Nur in einer Beziehung bedingte die Anwendung der deutschen Sprache einen tiefgreifenden Unterschied des Kunststils. Überzeugt von der Unmöglichkeit, der deutschen Sprache die Formvollendung der lateinischen zu geben, behielt man die althergebrachte Form des vierhebigen Verses bei, und nur schüchtern wagte Rehhun eine Reform des deutschen Sprachverses. Das Volkstümliche verrät sich auch in der Aufnahme vieler sprichwörtlicher Redensarten und in der Einmischung komischer Szenen. Die Intrige wird auch hier gewöhnlich durch den Teufel gesponnen, neben dem der Narr, Morus oder Morio genannt, die komische Rolle spielt. Wie die Form, den dramatischen Aufbau und die Charakterisierung haben die deutschen Schuldramen mit den lateinischen auch den Inhalt gemeinsam. Vor allem sind es wieder alttestamentliche Stoffe, die

Bearbeitung fanden; seltener schöpfte man aus der Moralitätenliteratur; erst gegen Ende des Jahrhunderts werden zeitgeschichtliche Ereignisse bearbeitet; die kirchliche Bewegung und die Streitigkeiten innerhalb des Protestantismus boten weiteren Stoff, und an Bitterkeit der Satire und Schärfe der Polemik gegen soziale und religiöse Verhältnisse übertrafen die deutschen Dramen um sehr viel die lateinischen.

Ein starkes dramatisches Talent, das sich etwa mit Makropedius oder Naogeorgus vergleichen ließe, hat die deutsche Schuldramatik nicht hervorgebracht. Aber auch an Fruchtbarkeit blieben die deutschen Dramatiker hinter den lateinischen zurück; viele haben bloß ein oder zwei Schauspiele verfaßt, die, oft nur einmal aufgeführt, in den Büchern allein weiter lebten, während die lateinischen, insbesondere die antiken, in den überlieferten Spielplänen immer wiederkehren. Die Darstellung der lateinischen Dramen geschah immer durch Schüler, die der deutschen auch durch Bürger, zumal in der älteren Zeit, in der das mittelalterliche geistliche Spiel noch stark nachwirkte und durch Kreuzung mit dem Schuldrama eine neue Art Volksspiele ins Leben rief, wodurch das deutsche geistliche Spiel von neuem eingebürgert wurde. Und wie zwischen den Formen des Dramas verschiedene Übergänge stattfanden, so läßt sich auch zwischen Schüler- und Bürgeraufführungen keine feste Grenze ziehen, denn die Dichter haben bald für die einen, bald für die anderen, oft auch für beide ihre Dramen geschrieben. Doch scheint es, daß man in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts darnach strebte, die deutschen Darstellungen zu einem von der Schule ausgehenden Unternehmen zu machen; darauf deuten wenigstens einige Schulordnungen hin, von denen z. B. die Magdeburger von 1553 bestimmt, daß jährlich neben einer lateinischen Komödie im Herbst eine deutsche Komödie oder Tragödie in der Fastnacht aufgeführt werden sollte.

Die ältesten deutschen Schulkomödien im Sinne Luthers führen uns in die sächsisch-thüringischen Lande. Bald erblühte in Magdeburg unter der Leitung des Rektors Georg Maior und des Zwickauers Joachim Greff neben der lateinischen Dramatik auch die deutsche. Hier schrieb Greff, der fruchtbarste unter den sächsischen Dramatikern, für Schüler den Patriarchen Jakob (1534); zur Darstellung durch Bürger ließ er noch andere biblische Stücke und den Mundus folgen, eine Bearbeitung der Geschichte Ašops von dem Bauer mit seinem Sohne und dem Esel. Angeregt durch Greff, dramatisierte Valentin Voigt die Geschichte der Menschheit vom Sündenfall bis zur Erlösung nach Art der mittelalterlichen Mythen, aber mit lutherischer Tendenz. Gabriel Kollenhagen nahm Szenen in plattdeutschem Dialekt in seine Dramen auf und gewann dadurch Einfluß auf Gryphius und andere Dichter des siebzehnten Jahrhunderts.

Am Gymnasium in Zwickau wirkte 1531—1538 der aus Niederösterreich, vielleicht aus Waidhofen an der Ybbs, stammende Paul Rebhun, der bedeutendste Dramatiker der sächsischen Reformationszeit. Durch die Festigkeit und Klarheit in der ienischen Behandlung des Stoffes, durch natürliche und ruhige Entwicklung der Handlung und Wahrheit in der Charakteristik zeigt er, daß er sich durch das Studium der Alten bereits höhere Begriffe von der dramatischen Dichtung als Kunst gebildet hatte. Wenn auch in seinen Versen, namentlich dort, wo er, mit der Alleinherrschaft des achtsilbigen Verses brechend, mancherlei Formen (Jamben und Trochäen) nach der Lateiner Art verwendet, die Sprache zuweilen holperig wird und zugunsten der festgehaltenen Silbenzahl manchen Zwang erleiden muß, so erscheint er doch als wirklicher Poet in den Chören, die in künstlichen Strophengebäuden nach Art der Meisterlieder gebaut sind und Betrachtungen über die im Spiele dargestellte Handlung zum Inhalt haben. Alle diese Vorzüge zeichnen sein „geistlich Spiel von der gottesfürchtigen und keuschen Frauen Susannen“ aus, das er 1535 in Wahl und zwei Jahre später in Zwickau aufführen ließ. Weit gegen dieses Spiel steht die Hochzeit zu Kana zurück, das einzige Drama, das er noch verfaßte. Obwohl weniger polemisch als Greff, verfißt auch Rebhun die neue Lehre und preist in seinen Dramen die Gottseligkeit des ehelichen Lebens in der Auffassungsweise Luthers. Mit Wärme führt er das Familienleben vor und bringt damit ein neues Moment in das Drama; zu seinem Versuche aber, eine vornehmere Dichtung in der Muttersprache zu schaffen, fehlten noch die günstigen

gesellschaftlichen Vorbedingungen, die ein Jahrhundert später Opitzens Bestrebungen förderten. Aber auch auf das Schuldrama blieb er ohne nachhaltigen Einfluß und es sind nur wenige Dichter, bei denen er merkbar hervortritt.

Aus Borna in Sachsen stammt Martin Hayneccius, der in Leipzig studierte, an verschiedenen Schulen als Lehrer tätig war und als Rektor an der Landesschule in Grimma 1611 starb. Außer einigen Lustspielen schrieb er unter dem Titel *Almanzor* (1582) ein Spiel vom Schulwesen, und zwar, wie alle seine Dramen, zuerst in lateinischer Sprache; später gab er ihn deutsch als *Schulkeufel* heraus. Es ist einer der vielen Schul- oder Knabenspiegel, die sich an des Gnaphäus Kolastus und des Makropedius pädagogische Dramen anschließen und die Jugend mit Liebe zur Tugend und mit Abscheu vor dem Laster erfüllen sollten. Die Reihe der dramatischen Bearbeitungen in deutscher Sprache eröffnet Jörg Wickram aus Kolmar, der den Stoff als Roman (S. 401) und als Spiel behandelte und für Hayneccius, Pondo (Pfund) und Ayzer Vorbild wurde. In der Grafschaft Mansfeld, dem Stammlande der Reformation, werden von den dramatischen Dichtern die kirchliche Bewegung und die Persönlichkeit Luthers in den Vordergrund gerückt.

Die dramatischen Bestrebungen der sächsisch-thüringischen Schule, die sich bald über andere deutsche Lande verbreiteten, mußten in den süddeutschen Reichsstädten in Wettbewerb mit dem Meistersingerdrama treten, das, in Nürnberg wenigstens, aus seiner Herrschaft nicht verdrängt werden konnte, sich aber selbst der fremden Einwirkung nicht verschloß. Selbst in katholische Gegenden drang die protestantische Schulkomödie vor. Wir sehen ihren Einfluß an der Mannigfaltigkeit des Versbaues, den des Kölners Jaspas von Gennep Bearbeitung des *Homulus* und der Josef des Peter Jordan aufweisen. Auch in Bayern und Tirol fanden trotz aller Bedenken deutsche Schulaufführungen statt. Reicher Pflege erfreuten sie sich in Böhmen, das in Clemens Stephani aus Buchau (gest. 1592 in Eger) einen tüchtigen Dramatiker besaß. Ausgerüstet mit einer scharfen Beobachtungsgabe und klassisch gebildet, hat er die traditionellen Bahnen des biblischen Dramas verlassen, 1551 die Geschichte von Hofamunden dramatisiert, 1568 das Everymanthema in protestantischer Auffassung dargestellt und in seinem Bauernspiel den viel bearbeiteten Schwank vom fahrenden Schüler behandelt, der den Teufel bannt. Nach Wien wurde das deutsche Schuldrama durch den Pälzer Wolfgang Schmelzl verpflanzt, der mit ihm während seines Aufenthaltes in Sachsen vertraut geworden war. Anfangs lutherisch, später katholisch, ließ er als Schulmeister bei den Schotten von 1540 bis 1551 jährlich durch Schüler deutsche, zumeist biblische Komödien aufführen, von denen eine Bearbeitung des Kolastus den Anfang machte. Nicht künstlerische Wirkung, sondern die Bekehrung der Welt und Übung aller häuslichen Tugenden sind die Ziele, die dem gemütsvollen und von Wehmut über die herrschende Zwietracht ergriffenen Dichter bei seiner dramatischen Tätigkeit vorschweben. Sie fand Beifall und regte auch außerhalb Wiens in Klöstern zur Aufführung von Schuldramen an. In Oberösterreich waren Linz und Steyr Mittelpunkte des protestantischen Schuldramas.

Und diese Pflege des Schuldramas sächsischer Prägung fand statt, trotzdem die Gegenreformation bereits in vollem Gange war und es durch katholische Schauspiele zu verdrängen suchte. Dies gelang ihr nur in den dem Katholizismus wiedergewonnenen Ländern; in den protestantischen aber bestand die Schulkomödie fort, obgleich der Dreißigjährige Krieg störend auf ihre Entwicklung einwirkte. Noch bedenklicher wurde für sie die innere Verrohung. Seitdem das Schuldrama durch das Hinaustreten in die große Öffentlichkeit immer mehr den Charakter eines Volksspiels gewonnen hatte, mußte es, dem Geschmacke des Volkes zuliebe, das weniger belehrt als unterhalten sein wollte, zu den Mitteln einer rohen und unanständigen Komik greifen. Die Konkurrenz, die ihm mit Berufsschauspielern, insbesondere den englischen Komödianten, erwuchs, nötigte dazu noch obendrein. Trotzdem erlebte die Schulkomödie in Zittau, wo seit 1678 Christian Weise Rektor des Gymnasiums war, nochmals eine Blüte, um dann zu verfallen. Bereits 1668 fand die letzte der einst so berühmten lateinischen Schulaufführungen in Straßburg statt und 1718 verbot König Friedrich Wilhelm I. in Preußen die *actus dramatici*, „weil sie die Gemüter

verteilten und Unkosten verursachten“. Zwar dauern die Aufführungen von Dramen in der Schule bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts fort; doch stehen diese mit der Schulkomödie nur in historischem Zusammenhange, denn sie dienten nicht mehr der Schule und wählten ihre Stücke aus dem Repertoire der Berufsschauspieler.

Wir haben oben angedeutet, daß das Schuldrama in den süddeutschen Reichsstädten neben den Aufführungen der Meisterfinger und Handwerker nicht recht zur Geltung kommen konnte. Diese hatten eine eigene Kunstrichtung ausgebildet, die zwar mit der Roheit der Fastnachtsspiele im Stile Folzens und Rosenplüts brach, aber das Streben nach vollstümlich charakteristischer und realistischer Darstellung beibehielt und im weiteren Verlaufe den lehrhaften Zug und die Technik des Schuldramas damit verband. Schon 1519 wurde in Kolmar von Bürgern ein Spiel vom verlorenen Sohn dargestellt; ungefähr aus derselben Zeit stammt ein Verzeichnis von Spielen, die in Mainz während der Fastnachtszeit aufgeführt wurden, um der üblichen Ausgelassenheit zu steuern. Stoffe aus der Schwanke- und Novellenliteratur, Moralitäten und biblische Begebenheiten, ja selbst aufregende Tagesereignisse wechseln darin in bunter Reihenfolge. Die Bewilligung zur Aufführung mußte jedesmal vom Räte eingeholt werden und einem solchen Bittgesuche entnehmen wir, daß 1569 die Schauspiele der Meisterfinger in Nürnberg, Augsburg, Ulm, Gßlingen und Nördlingen eine ständige Gewohnheit waren. Die Aufführungen fanden in den Lokalen der Singschule statt, in Privathäusern oder in Kirchen und aufgehobenen Klöstern und in solchen größeren Räumen jedesmal, wenn die Meister vor dem Volke ihre Kunst zeigen wollten. Dann wurde auch Eintrittsgeld erhoben, das teils an die Spieler verteilt, teils zum Besten der Singschule verwendet wurde. Zur Veranstaltung dieser dramatischen Darstellungen traten während der Fastnachtszeit Gesellschaften zusammen und an der Spitze einer solchen stand seit 1551 auch Hans Sachs, der für den dramatischen Stil des Meisterfingerdramas zum Vorbild geworden war. Außer Hans Sachs, dem Hauptvertreter des Volkspiels meisterfingerlichen Stils, haben wir als Nürnberger Dramatiker bereits Leonhard Culmann und Peter Probst genannt (S. 414). Während dieser allmählich ganz in Abhängigkeit von Hans Sachs geriet, wahrte sich jener, insbesondere in seinen weltlichen Spielen, die Originalität.

Realistischer in der Darstellung und, besonders in den weltlichen Spielen, ein Freund des Humors und der Satire ist der Augsburger Bürger und Meisterfinger Sebastian Wild, der um 1566 blühte. In seinen erhaltenen zwölf Dramen behandelt er Stoffe aus der Bibel und aus Volksbüchern, darunter Die sieben weisen Meister, Die schöne Magelona, Der Doktor mit dem Esel und Kaiser Oktavianus. Von seinen geistlichen Spielen verdient das Passionspiel als eine Quelle des Oberammergauer Spiels besondere Erwähnung. Wild war ein Nachahmer Hans Sachsens; Johann Zibler in Nördlingen hat diesen vollends ausgeschrieben. Als Schüler des Nürnberger Meisters ist uns bereits Adam Buschmann aus Augsburg bekannt, der 1570 nach Schlesien kam und in Breslau für den Meistergesang tätig war. Hier wurde 1583 sein biblisches Schauspiel Von dem frommen Patriarchen Jakob und seinem Sohne Josef aufgeführt. Hieronymus Lind aus Glatz dramatisierte die Geschichte von Julian (1564); aus Nördlingen berichten uns die Ratsprotokolle von dem geschäftsmäßigen Betrieb der dramatischen Kunst durch die Meisterfinger. Mit dem Verfall der „holdseligen Kunst“ und dem Eindringen eines fremden Elementes in die deutsche Schauspielkunst schwand auch diese Art vollstümlicher Spiele; ihre Nachwirkung aber läßt sich noch lange verfolgen. Neben dem Schuldrama und dem Meisterfingerdrama fanden die mittelalterlichen Mysterien noch immer Pflege und gelangten gegen Ende des fünfzehnten und zu Beginn des sechzehnten Jahrhunderts erst zur Blüte.

Mit großartigem Aufwande stellte man 1516 an den vier Pfingsttagen zu Freiberg in Sachsen den gesamten Verlauf der Dinge von der Erschaffung der Welt und dem Sturze Luzifers bis zum Antichrist und Jüngsten Gericht dar; 1517 wurde auf dem Marktplatz zu Hildesheim, 1518 auf dem Hofmarkte zu Straßburg die Passion vorgeführt. Auch als bereits die kirchenpolitischen Stürme über die Lande dahin-

brausten, dauerte die Freude an jenen symbolisch-geschichtlichen Darstellungen der göttlichen Offenbarungen an die Menschheit in einzelnen Gebieten noch fort. So wurde 1519 in Eger, 1520 in Gebweiler, 1531 in Kolmar die Leidensgeschichte des Heilands inszeniert; in Nürnberg hat man erst 1523 die Karfreitagsspiele unterdrückt und in Augsburg rief das Verbot der Himmelfahrtardarstellung tumultuarische Szenen in der Kirche hervor (1533). In Brandenburg wurde erst 1598 durch den Kurfürsten Joachim Friedrich das Passionspiel verboten und des Bartholomäus Krüger Tragödie vom Anfang und Ende der Welt und die Komödie vom Jüngsten Gericht, die Philipp Agricola 1580 dem Bürgermeister von Brandenburg widmete, erinnern noch sehr an den alten Stil. In den katholischen Kantonen der Schweiz sah man Aufführungen der Mysterien mit großer Pracht und zahlreichem Personal noch in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts und sie fanden, da man die konfessionelle Polemik möglichst mied, auch den Beifall der Protestanten. So brachte man in Luzern bis 1616 wiederholt Passions- und Osterspiele, 1549 ein großartiges Drama vom Jüngsten Gericht, 1599 Die Historie der heiligen Apostel auf die Bühne; in Zug gelangte 1598 eine Tragödie von der Auffindung und Erhöhung des heiligen Kreuzes, in Solothurn 1549 die von dem Stiftsprediger Johannes M verfasste zweitägige Tragödie Johannes der Täufer zur Darstellung. In Freiburg im Breisgau dauerte die Aufführung von Passionspielen, oft in Verbindung mit der Fronleichnamfeier, nebst anderen geistlichen Spielen bis kurz vor Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges fort. In dieser Stadt wie an anderen katholischen Orten war Hans Salat als Dramaturg tätig, der selbst die Parabel vom verlorenen Sohn dramatisierte (1537) und darin, wie auch als Publizist, die katholische Sache gegen die Protestanten verfocht. Im bewußten Gegensatz zu diesen ist auch das *Speculum vitae humanae* (Spiegel des menschlichen Lebens) verfaßt, das Kaiser Ferdinand II. zum Verfasser hat und 1584 erschienen ist. Den Inhalt bildet eine Lobrede auf das eheliche Leben, das dem Helden des Stückes, der bei mehreren sich über seine Zukunft Rat einholt, von einem Einsiedler empfohlen wird. Die Form erinnert an die der Gesprächspiele, die sich aus der Satire am Oberrhein entwickelt hat und bei Gengenbach uns entgegentritt. Die große Zahl der Spieler hat das Stück mit den alten Mysterien und dem Jesuitendrama gemein und durch die prosaische Form weist es auf die englischen Komödianten hin. Es ist an dem glänzenden Hofe Ferdinands II. in Innsbruck entstanden, dem sein Trabant Edelbeck (Edelpöckh) das Spiel von der gnadenreichen Geburt Christi gewidmet hat (1568), das einzige aus dem Kreise der Britischenmeister erhaltene Drama, die nach seines Verfassers Versicherung „viel Historien der heiligen Schrift spielweis gestellt“ haben.

Die Darsteller in den geistlichen Volksspielen waren Bürger, oft vereinigt in Zünften. Dabei wollte man sehr vielen Personen die Teilnahme am Spiele möglich machen; daher das massenhafte Personal, sogar über 300 Spieler, die breite epische Entwicklung und die Darstellung selbst der nebensächlichsten Dinge. Fügen wir noch hinzu, daß auch dem republikanischen Gemeinwesen durch Vorführung von Ratsversammlungen und Debatten mit Stimmenabgabe Rechnung getragen wurde, so haben wir in den wesentlichen Zügen den Charakter des geistlichen Volksdramas in der Schweiz beschrieben. Dieses aber bildete die Grundlage für die Volks- und Bürgerspiele, wie sie sich zur Zeit der Reformation in der Schweiz herausbildeten. Denn wie in keinem anderen Lande machte hier das vorreformatorische Drama sofort nach Beginn der religiösen Spaltung eine Schwenkung in das Lager der neuen Lehre, um zuerst seine eigenen Bahnen zu wandeln, dann überwiegend dem biblischen Drama sich zuzuwenden. Immer aber hat es seine Selbstständigkeit gewahrt und, ohne selbst viel Einfluß zu erfahren, ihn reichlich den Rhein hinab, besonders auf Elßaß ausgeübt und zur Blüte des Straßburger Dramas beigetragen.

Obgleich weit abliegend von dem Mittelpunkt der Kirchenrevolution, hat die Schweiz doch rasch in die Bewegung eingegriffen und ihren Anschauungen früher als anderswo in dramatischer Form Ausdruck verliehen. Und dies geschah in so kräftiger und bedeutungsvoller Weise, daß man nach dem Verfall der mittelalterlichen Spiele die Schweiz als die Wiege des neuen, durch die Reformation hervorgerufenen Dramas ansehen kann. Den Boden aber, dem es entwuchs, bildeten die alten Mysterien und die Formen der Fastnachtspiele.

Die Fastnachtspiele hatte man übrigens auch in anderen Teilen Deutschlands benutzt, um der erregten Stimmung gegen den Papst und die alte Kirche Ausdruck zu verleihen. So melden die Chronisten von Danzig, Stralsund, Königsberg wie von Nürnberg und Mainz, daß man in den zwanziger Jahren mit Vorliebe in die Fastnachtspiele und Fastnachtsaufzüge die kirchlich-politischen Fragen hineingetragen hat. Besonders aber sind uns aus der Schweiz Tendenzstücke dieser Art auch durch den Druck überliefert. Die ältesten davon stammen aus Basel und Bern. Jenem gehört der Bürger, Buchdrucker und Meisterfinger *Pamphilus Gengenbach* an, der in diese Stadt aus Nürnberg eingewandert ist, in allerlei Prozeßsachen sich verwickelte und

1524 bereits als verstorben erwähnt wird. Seine Fastnachtsspiele, in denen das Dramatische sich allerdings nur auf die dialogische Form beschränkt, gehören noch der vorreformatorischen Zeit an; sie wurden von Bürgern aufgeführt und sind nach Brants Art gegen die allgemeine Sittenverderbnis gerichtet. So werden in den Zehn Altern dieser Welt (um 1515) die verschiedenen Untugenden und üblen Gewohnheiten der Menschen in Gesprächen zwischen einem Eremiten und den verschiedenen Lebensaltern der Reihe nach vorgeführt und durch jenen von Ermahnungen und Strafreden begleitet. Nicht mehr durch vermittelnde Allegorien, sondern unmittelbar werden die Torheiten der Menschen in der Gauchmat (1516) gegeißelt, die das aus Murner bekannte Motiv behandelt; vorwiegend politischen Inhalts ist der nach einem älteren Buche (1488) bearbeitete Nollhart, bei dem Papst und Kaiser um ihre Zukunft anfragen. Den Boden der antipäpstlichen Dialogdichtungen betritt Gengenbach mit den Totenfressern, die von ihm zwar nicht verfaßt, aber gedruckt wurden. Gemeint sind damit die Geistlichen, von denen die Totenmessen erfunden worden seien, um damit die Leute auszuschinden und es sich wohlgehen zu lassen. Ein beigegebener Holzschnitt stellt eine schmausende Gesellschaft dar, in deren Mitte der Papst sitzt und eben einen aufgetischten Toten zerlegt, wobei er seine geistliche Umgebung zum Prassen und Wohlleben auffordert.

Der Dialog der Totenfresser verspottet die katholische Lehre von den Gnadenmitteln und wurde in diesem Sinne von dem bedeutendsten Dramatiker der Reformationszeit in einem großen Fastnachtsspiel verwertet. Es ist dies Nikolaus Manuel, der durch seine vielseitige Tätigkeit als Maler, Architekt, Krieger, Staatsmann und Dichter an die Humanisten der italienischen Renaissance erinnert (Abb. S. 442). Seine Abkunft ist dunkel, sein Geburtsjahr (1484?) unbestimmt. 1512 wurde er in den Großen Rat von Bern gewählt und saß darin bis zwei Jahre vor seinem Tode, der ihn 1530 plötzlich ereilte. Seine Leistungen als Maler fielen beim Auftreten des größeren Holbein der Vergessenheit anheim. In seinen politischen Anschauungen war er besonnener als der kriegslustige Zwingli, aber mit Leidenschaft für dessen kirchlich-reformatorische Bestrebungen und stellte in ihren Dienst auch sein poetisches Schaffen, das dadurch zur Gelegenheits- und Tendenzpoesie wurde. Noch weilte er in Italien, wohin er sich mit den eidgenössischen Truppen begeben hatte, um für König Franz I. von Frankreich Mailand zurückzuerobern, als Bürgersöhne in Bern unter ungeheurem Beifall sein von glühendem Haß gegen das Papsttum erfülltes Fastnachtsspiel Vom Papst und seiner Priesterschaft aufführten (1522), das er später in erweiterter Gestalt drucken ließ.

Der Eingang ist den Totenfressern nachgebildet. Eben hält der Papst (Entchristelo) mit seinem Jungferne Hof, als eine Leiche vorübergetragen wird. In die Außerung der Freude, die der dabei zu erwartende Gewinn entfacht, klingen bereits Mufe des Volkes über das Schwinden der Lehre Christi. Ein Ritter aus Rhodus tritt auf und ruft vergeblich des Papstes Hilfe gegen die Türken an. Triumphierend vernimmt der Türke, der sonderbarerweise auch erscheint, des Papstes abweisendes Wort. Während hierauf die Bauern über geistlichen Betrug und Ablass weidlich schimpfen, rückt das päpstliche Kriegsvolk heran. Im Hintergrunde aber tauchen Petrus und Paulus auf, die voll Bewunderung den Wandel der Dinge in Rom vernehmen und dem Papste über seinen Reichtum und seine weltlichen Bestrebungen Vorwürfe machen. Nach einem erbitterten Zwiegespräch, in dem Petrus mit dem Banne bedroht wird, weil er erklärt hat, jeder trage den Schlüssel des Himmelreiches in seinem Herzen, entfernt sich der Papst, um neue Kriege zu beschließen.

Acht Tage darauf wurde die Schaulust des Volkes von Bern mit dem Spiele Von Papsts und Christi Gegenfab befriedigt.

Es bot eigentlich nur ein lebendes Bild und verdante seine Entstehung offenbar den viel verbreiteten Holzschnitten, die, wie Lukas Cranachs Passional Christi und Antichristi (1521), den Papst und Christus einander gegenüberstellen. Dieser reitet, umgeben von Presthaften aller Art, auf einem Esel, jener hoch zu Ross, im Triumphe und in der Mitte seines glänzenden Kriegsvolkes. Zwei Bauern, Bogelsang und Pflug, stellen darüber ihre Betrachtungen an.

Aus dem Leben der aufgeregten Zeit schöpft der Dichter auch den Stoff zu seinem Ablasskrämer (1525), der aufgeregten Dorfweibern zum Opfer fällt. Hierauf läßt er in einem Gespräch die Barbali, die für den Klosterberuf bestimmt ist, einem Geistlichen gegenüber aus der Heiligen Schrift die Verwerflichkeit des Mönchtums nachweisen und schreibt mit Beziehung auf die Vorgänge zu Baden in Prosa seine allegorischen Satiren Von der Krankheit und Von dem Testamente der Messe (1528). Als dann

die Reformation in Bern eingeführt und die Bilder aus dem Vinzenzenmünster entfernt wurden, erwacht in Manuel der Künstler, und er verfaßt die Klagerede der armen Götzen, die sich in ihr Schicksal fügen und den Dichter zur Aufforderung veranlassen, es mögen alle Menschen die Götzen aus ihrer Brust entfernen. So endet das Gedicht mit einer großartigen Schilderung der sittlichen Verhältnisse.

Auf das alte kanonische Gerichtsverfahren ist das Fastnachtsspiel *Elsi Tragdenknaben* oder das Chorgericht (1528) gemünzt, das schon um der Gerichtszene willen mit großem Beifall aufgenommen und über ganz Deutschland verbreitet wurde. Das Stück ist eine neue Bearbeitung des alten kanonischen Prozeßspiels von Rumpolt und Mareth; in den Händen Manuels wurde es zu einer Empfehlung des neuen Gerichtsverfahrens. Künstlerisch steht es am höchsten unter seinen Spielen, denn es hat wirklichen dramatischen Aufbau und entwickelt einen frischen Humor und lebensvollen Realismus. So entsprach es dem Geschmacke des Volkes, und diesem mit der Feder zu dienen, betrachtete Manuel als seine Aufgabe, denn er war ein Volksdichter. Im Volksschauspiel wurzelt seine dramatische Kunst; aus dem Leben und unmittelbar aus der Gegenwart heraus nimmt er seine Stoffe; knapp und bündig ist seine Rede, anschaulich die Zeichnung der Charaktere und volkstümlich seine Sprache. Seine Satire richtet sich gegen wirkliche oder vermeintliche kirchliche und soziale Schäden und wird oft derb und roh, insbesondere wenn sie den Papst, Mönche, Priester oder kirchliche Einrichtungen geißelt. Diesen gegenüber nimmt er sich der Bauern an, in denen er nur Vergewaltigte erblickt, und freut sich, als sie zu den Waffen greifen. Überall aber zeigt der urwüchsigste Poet scharfe Beobachtungsgabe und in der Sittenschilderung reichen nur wenige an ihn heran.

Wie im übrigen Deutschland, schwindet auch in der Schweiz im Laufe der dreißiger Jahre der religiös-politische Kampf aus dem komischen Drama; es tritt wieder jener moralisierende Ton hervor, den Brant ange schlagen und Gengenbach auf die Bühne verpflanzt hat. Stärker als in den Fastnachtsspielen tritt die reformatorische Tendenz in den biblischen Stücken hervor, die am Ausgange der zwanziger Jahre auch in der Schweiz üppig emporschießen. Das älteste behandelt die Geschichte vom reichen Mann und dem armen Lazarus und stammt von einem unbekanntem Verfasser (1529). Von 1530 bis 1536 dichtete der Augsburger Sixt Virl als Schulmeister in Basel seine deutschen biblischen Dramen (*Gezechias, Susanna, Josef, Judith*) für die Darstellung durch Schüler oder durch die bürgerliche Jungmannschaft. Mit diesen Bürger spielen begründete er eine Richtung, die mit dem alten mittelalterlichen Stil den humanistischen zu verbinden suchte und die sittlich belehrenden Momente mit Rücksicht auf das Staatswesen scharf hervorhob. (S. 428.) Die breite Ausdehnung, das massenhafte Personal und das Hervortreten von Szenen aus dem republikanischen Gemeinwesen unterscheiden diese geistlichen Bürger spiele von den biblischen Dramen in anderen deutschen Landen. Unter dem Einflusse Virks dichtete ein anderer Baseler Schulmeister, Johann Kolroß (gest. um 1558), sein Spiel *Von fünferlei Betrachtungen*, die den Menschen zur Buße reizen. Wichtiger als durch dieses Sittenspiel ist er für die Literaturgeschichte durch sein *Encheridion* (1529), worin er als der erste die Orthographie systematisch nahezu vollständig behandelt hat. Bei dem fruchtbarsten Züricher Dramatiker, dem Chirurgen Jakob Ruf, tritt neben der reformatorischen Tendenz die politische und soziale stark hervor, jene in seinen sieben biblischen Schauspielen, diese in dem Spiel *Vom Wohl- und Übelstand einer löblichen Eidgenossenschaft*, gewöhnlich *Etter Heini* genannt (1538), das auf dem Züricher Neujahrspiel *Von den alten und jungen Eidgenossen* (1514) beruht, der ältesten deutschen politischen Komödie. Auch das alte Urner Tellenspiel, das aus Volksliedern im zweiten Dezennium des sechzehnten Jahrhunderts entstand, hat Ruf auf Neujahr 1545 erneuert. Doch nicht mit Glück; seine Bearbeitung ist vergessen, das prächtige alte Volksspiel aber lebt fort bis in die Gegenwart. Dagegen ist Ruf's *Leiden unseres Herrn Jesu Christi* (1545) in mehrfacher Beziehung merkwürdig; schon darum, weil es das einzige Beispiel eines Passions-Dieterpieles schweizerisch-reformierten Ursprungs ist, und dann durch den mittelbaren Einfluß, den es auf das Oberammergauer Spiel genommen hat. In Basel entwickelte der Elsäßer Valentin Volk, der Terenzüber setzer, seine dramatische

Tätigkeit, die sich vorwiegend auf biblische Stoffe erstreckte. Das umfangreichste seiner Stücke ist der Weltspiegel, der am 11. und 12. Mai 1550 in Basel aufgeführt wurde. Er stellt darin der Welt Art, Wesen und Eigenschaft in einen Spiegel zusammen und entwirft damit in grellen Farben ein Sittenbild seiner Zeit. Nicht originell durch Erfindung, aber geschickt in der Bearbeitung vorhandener Stücke ist der aus Konstanz eingewanderte Jakob Funkelin, einer der begabtesten Dramatiker um die Mitte des Jahrhunderts (gest. 1565 in Biel an der Pest). In Basel brachte 1571 Mathias Holzwart mit großem Aufwand sein zweitägiges Spiel vom König Saul auf die Bühne, bei dem nicht weniger als 110 redende und 200 stumme Personen mitwirkten. Mit der Neigung zu großem Gepränge und zu außerordentlicher Entfaltung von Massen hielt aber die künstlerische Entwicklung des Dramas nicht gleichen Schritt. Diese beschränkte sich fast nur auf das Streben, die Tendenz durch den Gang der Handlung zu unterstützen und durch die Darstellung der fortschreitenden Ereignisse mehr Bewegung hineinzubringen, während man sich früher auf einzelne Situationen beschränkte.

Zur Zeit, da in den reformierten Kantonen das biblische Drama blühte, wurde von den Katholiken außer den Passionsspielen hauptsächlich die Gattung der Heiligenspiele gepflegt; so in Einsiedeln ein Spiel von St. Meinrad, in Solothurn ein St.-Morizen- und St.-Arsen-Spiel, in Zug ein Spiel von St. Stanislaus. Als besonders ausgiebiger Stoff erwies sich die Legende vom Bruder Klaus, die 1601 der Sarner Pfarrer Johann Zursflue an zwei Tagen inszenierte und in neuer Bearbeitung Johann Mahler zwischen 1610 und 1620 in Zug auf die Bühne brachte.

Schon die geographische Lage mußte zu einem regen literarischen Verkehr zwischen Basel und dem Elsaß führen. Wir finden ihn auch auf dem dramatischen Gebiete. Die Elsässer Volk und Holzwart hatten in der Schweiz ihre Dramen gedichtet, und das von dorthier nach dem Elsaß verpflanzte Schauspiel regte hier einige Dichter zur Selbsttätigkeit an. Überall aber, im Fastnachtspiel wie im Bürgerspiel, merken wir den Einfluß der Schweiz. Gengenbachs „Zehn Alter“ wurden von dem Kolmarer Jörg Widram bearbeitet und im Treuen Eckart nachgebildet (1531). Wie dort die Lebensalter, werden hier die verschiedenen Berufsarten in typischen Vertretern dargestellt, wobei die Rolle des warnenden Einsiedlers der treue Eckart übernimmt. Noch zwei andere Fastnachtspiele Widrams knüpfen an Gengenbachs Satire an und alle wurden von Bürgern in Kolmar aufgeführt. Das bereits erwähnte Spiel vom verlorenen Sohn, mit dem er das biblische Drama einführte, beruht auf dem Drama Binders, und sein Hauptstück, der Tobias, der an zwei Tagen des Jahres 1551 aufgeführt wurde, zeigt durch die epische, breite Darstellungsweise den Einfluß der Schweizer Bürgerspiele. Ungefähr gleichzeitig wurden in Schlettstadt die biblischen Stücke Thiebolt Garts dargestellt, die durch die Anklänge an Ovid die Wirkung des elsässischen Humanismus verraten, während Martin Montanus seine Stoffe aus dem Dekameron holt. In Straßburg versorgte der Stadtschreiber Jakob Frey die Bürger mit Spieltexten und hier ließ auch der Württemberger Alexander Seiz seine Tragödie vom großen Abendmahl erscheinen (1560), ein großes Weltbild im Stil der Moralitäten. Noch umfangreicher ist das von Kasser, einem Pfarrer aus Ensisheim im Oberelsaß, verfaßte Stück (1575) Vom König, der seinem Sohne Hochzeit macht, an dessen dreitägiger Aufführung 162 Personen beteiligt waren.

Das Schuldrama und das Volksschauspiel traten am Ende des sechzehnten Jahrhunderts zurück gegenüber einer gewerbsmäßig und zumeist von fahrenden Engländern ausgeübten Schauspielkunst. Den englischen Komödianten waren seit der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts Musiker vorangegangen und auch späterhin bei den dramatischen Aufführungen stand die Musik so lange im Vordergrund des Interesses der Zuhörer, bis sich die Briten bei ihren Darbietungen etwa seit 1605 nicht mehr des Englischen, sondern des Deutschen bedienten. Bereits 1579 sind die ersten englischen Musikanten in Deutschland nachweisbar und 1585 folgten ihnen die ersten wirklichen Komödianten. Diese kamen mit Lord Leicester, der zur Unterstützung der Generalstaaten in ihrem Kampfe gegen die Spanier nach den Niederlanden gesandt worden war, und

Liebeskampff

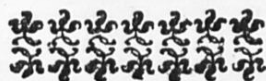
Oder

Ander Theil

Der Engeliſchen Comœdien vnd Tra- gœdien/

In welchen ſehr ſchöne/ auß-
erleſene Comœdien vnd Tragœ-
dien zu befinden / vnd zuvor nie in
Druck außgegangen.

Allen der Comœdi vnd Tragœdi
Liebhavern / vnd andern zu liebe vnd gefal-
len/ dergeltalt in offenen Druck gegeben / daß ſie
gar leicht darauß Spielweiß wiederumb ange-
richtet/ vnd zur Ergeltigkeit vnd Erquickung
des Gemüths / gehalten wer-
den können.



Gedruckt im Jahr M. DC. XXX.

im Juni 1586 trat ein Teil dieser als „Instrumentisten und Springer“ bezeichneten Truppe in der Stärke von fünf Mann in die Dienste König Friedrichs II. von Dänemark. Doch nur auf kurze Zeit, denn noch im Oktober desselben Jahres gewann sie der lebenslustige und kunstbegeisterte Kurfürst Christian I. von Sachsen für seinen Hof, wo sie für ihre Auführungen großen Beifall ernteten. Diesen verdankten sie nicht minder ihren Schauspielen als der Entfaltung ihrer musikalischen und akrobatischen Künste, in der wenigstens im Anfange der Schwerpunkt der Tätigkeit der Englischen geruht zu haben scheint. Im Juli 1587 kehrte diese Truppe mit ihrem Prinzipal Wilhelm Kemp von Dresden wieder nach England zurück. Hier war in der Elisabethinischen Zeit mit der allgemeinen literarischen Strömung besonders die Vorliebe für das Drama wachgerufen worden und es gehörte zum guten Ton, daß, wie Leicester, die vornehmsten Lords sich ihre eigenen Schauspieltruppen hielten, die nach ihnen benannt wurden und dadurch auch die Berechtigung erhielten, in den Städten öffentliche Vorstellungen zu geben. Es mehrte sich die Zahl der stehenden Theater, aber dennoch reichten sie nicht aus, den vielen jungen Leuten, die, angezogen durch den Reiz eines freien und ungebundenen Lebens, sich den Brettern zuwandten, Unterhalt zu gewähren. Um dem drohenden Elend zu entgehen, zogen daher die überschüssigen Kräfte, und zwar nicht immer die besten, in die Fremde.

Von den Gesellschaften, die ihr Glück in Deutschland suchten, gelang es ganz besonders der unter Wilhelm Brownes Leitung stehenden, das Interesse deutscher Fürsten und Städte für die britische Dicht- und Schauspielkunst zu erregen. Versehen mit einem Reisepaß und einem Schreiben Lord Howards, das diese Truppe nicht nur wegen ihrer musikalischen Fähigkeiten, sondern auch ausdrücklich wegen der Auführung von Komödien, Tragödien und Historien, den Hauptgattungen des damaligen englischen Schauspiels, empfahl, zog Browne 1592 durch Seeland, Holland und Friesland nach Deutschland, dessen Gaue er durch mehrere Dejemien durchquerte. Wir treffen ihn zuerst am Hofe des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig, dann in Frankfurt, Nürnberg, Münster, am Hofe von Hessen-Kassel, in der pfälzischen Residenz, in Köln Straßburg, Ulm, München, Prag und in noch anderen Städten war er mit seinem Ensemble aufgetreten, ehe er 1620 seinem ruhelosen Wanderleben, das er durch eine zweimalige Rückkehr nach England unterbrach, ein Ende machte. Not und Mangel hatten zwar auch ihn in die Fremde getrieben, doch steckte in ihm auch ein beträchtlicher Teil rein idealer, ehrlicher Kunstbegeisterung, die niemals die Kunst zum bloßen Geldgeschäft entweiht und ihn über die mehr oder minder fragwürdigen Gestalten der englischen Komödianten erhebt. Ein Freund der Unabhängigkeit, zog Browne es vor, lieber in Städten seine Tätigkeit zu entfalten, als durch einen Vertrag auf längere Zeit an einen Fürstenhof sich zu binden. Durch ein solches Dienstverhältnis, das die Prinzipale mancher Truppen eingingen, verpflichteten sie sich, als „bestallte Hofkomödianten“ die Hoffestlichkeiten durch ihre Künste zu verherrlichen, den Protetktor auf seinen Reisen, z. B. zu den Reichstagen, zu begleiten und, wie wir wenigstens vom Hofe des Landgrafen Moriz von Hessen-Kassel (1599) wissen, die Hoffschüler in der Musik und in der schauspielerischen Tätigkeit zu unterrichten. Nur mit Erlaubnis ihres Herrn durften sie als sogenannte Hauptgesellschaften Gastreisen unternehmen. Im Gegensatz zu dem ehrlichen Browne war Johann Green, sein Mitprinzipal und seit 1607 Prinzipal einer eigenen Truppe, schlau, berechnend und in der Auffassung seines Berufes nicht von künstlerischer Ehrlichkeit, sondern von der Rücksicht auf einen glänzenden Kassenerfolg geleitet. Daher huldigte er über Gebühr dem Tagesgeschmack und wußte, wenn es an der Zeit war, ebenso den Moralisten zu spielen, als durch schaurige Tragik und unflätige, freche Komik die durch die Greuel des Krieges abgestumpften Nerven der Zuhörer zu reizen. Wie Browne zog auch Green das mühevollere Wandern von einer Stadt zur andern einem dauernden festen Dienstverhältnisse zu einem Fürsten vor. Doch suchte er sich die Gunst der Hohen, selbst gefrönter Häupter, zu verschaffen, um den Stadtvätern mit Berufung darauf selbstbewußt entgegentreten zu können. Und eine Empfehlung fürstlicher Personen brauchten die Englischen oft. Das stete Herumwandern hatte auf sie entfittlichend gewirkt und sie in üblen Ruf gebracht und die Aufführung „schandbarer“ Stücke ließ ihn nur zu sehr als berechtigt erscheinen. Daher begreift sich, daß der Magistrat als Wächter der guten Sitten seiner Bürger die Bittgesuche der Banden, die besonders zur Mehzzeit sich einfanden, oft abschlägig beschied, um sich das rohe „Gauflergefinblein“ vom Halse zu halten. Die Mimen gerieten ja oft, wie untereinander, so auch mit den Bürgern in Streit, machten Schulden und erweckten durch ihr Zusammenleben mit liederlichen Frauen recht wenig Vertrauen. Auch Green hat auf seinen Wanderzügen manche Abweisung erfahren. Diese führten den leicht beweglichen Mimen, der nirgends lange verweilte und stets neue Einnahmequellen entdeckte, durch ganz Deutschland und über dessen Grenzen hinaus, nach Kopenhagen und Warschau. Reichem Beifall fand er mit seiner zahlreichen Kompagnie, in der sich viele Deutsche befanden, in Graz (1607), wo er vor dem Erzherzog Ferdinand und seiner Gemahlin mehrere Stücke auführte, und nicht geringer war der Ruhm, den er in Prag erntete, als er bei der Krönung des Erzherzogs Ferdinand vor dem Kaiser Matthias den festlichen Veranstaltungen mit einigen Dramen eine höhere Bedeutung zu verleihen suchte (1616). Als der Krieg ganz Süddeutschland mit Angst und Schreden erfüllte, ging er in seine Heimat, um erst wiederzukehren, als der Kriegsschauplatz sich mehr auf den Norden beschränkte (1626). Bald war er wieder lieb Kind, denn alles sehnte sich nach einer Ablenkung von den ständigen Aufregungen und der herrschenden Not. Und er verstand es, das Volk, das infolge der Schreden des Krieges gefühllos-

und roh geworden war, durch seine Schauertragödien und zotenreichen Possen anzuloden, und kündigte sich, um dies gleich zum Ausdruck zu bringen, als „Bidelherings compaignie“ an. „Bidelhäring“ war der Name eines der Clowntypen, wie sie von berühmten Darstellern der lustigen Person (Clown) aus dem allgemeinen Clowntypus durch bestimmte äußere Kennzeichen geschaffen und nach beliebigen Rationalgerichten benannt wurden. So wurde nach einem beliebigen süßen Getränke der Clowntypus „John Boufet“, nach der Suppe „Jean Potage“ geprägt.

Noch von vielen anderen fahrenden Briten melden uns die Ratsprotokolle und Hofrechnungsbücher, ohne jedoch Näheres über sie mitzuteilen. Mit der Auflösung der Truppen Reinolds



Nikolaus Manuel.

Selbstbildnis aus seinen letzten Lebensjahren.

und Joliphus, der 1654 die ersten weiblichen Darstellerinnen nach Frankfurt brachte, hören die großen Wanderzüge der englischen Komödianten auf und um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts ist ihr Einfluß in Deutschland gebrochen. Die geänderten Verhältnisse in der Heimat haben dazu das meiste beigetragen. Auf das kunstliebende Zeitalter Elisabeths folgte die kunstfeindliche Puritanerherrschaft, die das Schauspiel unterdrückte und es zustande brachte, daß selbst Shakespeare der Vergessenheit anheimfiel. So war es möglich, daß die neue, mit der Wiedereinsetzung der Stuarts (1660) beginnende Epoche ganz unter die Herrschaft des französischen Geschmacks geriet. In Deutschland traten zwar auch in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts Schauspielergesellschaften unter dem einst so klangvollen Namen „Englische Komödianten“ auf; doch diente dieser nur, um ihre Kunst zu empfehlen und die Art ihres Spiels anzukündigen. In Wirklichkeit aber setzten sie sich aus Deutschen, Bürgern, Studenten und anderen Leuten zusammen und wurden von deutschen „Komödiantenmeistern“ geleitet. Deutsche Gesellschaften „nach englischer Manier und Art“ waren übrigens schon gleichzeitig mit den englischen

aufgetreten und hatten den Wettkampf mit ihnen aufgenommen. Als dann die Niederländer und Holländer Gastreisen in die deutschen Gaue unternahmen, nannten sie sich „Hochdeutsche“, und damit schwindet allmählich die alte Benennung. Italiener und Niederländer und vor allen die Franzosen gewannen die Herrschaft über die deutsche Bühne und erst hundert Jahre später, als man, der Regeln des französischen Klassizismus müde, nach Selbständigkeit verlangte, in der Zeit des Sturmes und Dranges, gewann das englische Schauspiel wieder Einfluß auf das der stammverwandten Deutschen. Jetzt wurden die Bestrebungen der englischen Komödianten wieder aufgenommen und mit Verständnis und anderen Mitteln zum Ziele geführt. Es war dies die unter dem Zeichen Shakespeares eingeleitete Blütezeit deutscher Dramatik. Bis dahin lebten die Stücke der englisch-deutschen Wandertruppen auf den Volksbühnen fort, bildeten den Grundstock der von den literarischen Kreisen unabhängigen Haupt- und Staatsaktionen der deutschen Wandertruppen und erfreuen in der Form des Puppenstückes noch in der Gegenwart jung und alt. Doch auch in dem Namen „Englische Kunstreiter“, mit dem wir die fahrenden Kunstreiter und Akrobaten zu bezeichnen pflegen, verrät sich die Erinnerung an jene Wanderzüge der ersten berufsmäßigen Schauspieler.

Die Studenten und Handwerker, in deren Händen bis zum Auftreten der englischen Komödianten die deutsche Schauspielkunst gelegen hatte, unterwarfen sich dem Dichterworte unbedingt und trachteten, dieses durch den Vortrag zur Geltung zu bringen; den englischen Bühnenkünstlern aber, die nach Deutschland kamen, war es nur ein Mittel, ihre Künste zu zeigen. Darum gaben sie sich, selbst als sie zu Dar-

stellungen in deutscher Sprache übergangen, mit der Bearbeitung ihrer englischen Vorlagen wenig Mühe. Zudem sie statt deren rhythmischer Form die Prosa wählten, machten sie sich von den Dichtwerken unabhängig und schufen sich die Möglichkeit, mit Leichtigkeit Zusätze einzufügen, wegzulassen, was nur der poetischen Schönheit diene, und bloß beizubehalten, was eine drastische Wirkung versprach. Daher die oft greuliche Verstümmelung der Werke altenglischer Dramatik, die den Wandertruppen freilich selten in Drucken, sondern zumeist in schlechten Bühnenmanuskripten vorlagen oder aus dem Gedächtnis auf Grund von Einzelrollen zusammengeschrieben waren. Es genügte ja der überwiegenden Mehrzahl der deutschen Zuhörer, wenn nur die nackte Handlung, die „Geschichte“, und einzelne Charaktere stark genug zur Darstellung kamen. Und das haben die Engländer reichlich besorgt. Unterhaltende neue Historien und Märchen mit steter Abwechslung der Begebenheiten, Überraschungen, größtmögliche Spannung und Erschütterung durch Kampf- und Blutszenen oder durch derbe Belustigung, unzüchtige und rohe Späße, Prügel-szenen und Kapriolen, das war es, worauf sie ausgingen. In den Zwischenacten der Tragödien wurden lustig gesungene Bühnenschwänke eingeschoben, Satyr-tänze, Equilibristenkünste, Verwandlungen, Flugwerke und Zauber lieferten neue Zugmittel, und wie einfach auch ihre Bühne war, so wußten sie doch von dem Vorhandenen geschickten, wirkungsvollen Gebrauch zu machen. So kamen Schauspieler und Zuhörer auf ihre Rechnung. Denn gern zahlten diese das Eintrittsgeld, da ihnen jene Gelegenheit boten, sich nach Wunsch wieder einmal gewaltig erschüttern oder bis zu Tränen rühren zu lassen oder aber an den Witz des Clowns nach Herzenslust auslachen zu können oder unter der Maske der Narrheit ernste Lebenswahrheiten zu hören. Und um dieser Wirkungen gewiß zu sein, haben die Komödianten alles mit dem derbsten Naturalismus und ausdrucksvoller Mimit zur Darstellung gebracht. Daher denn auch die große Sorgfalt, die von den Engländern auf die Bühnenanweisungen verwendet wurde. Da wird genau angemerkt, wie bei Zeremonien-szenen die Verbeugungen gemacht werden müssen, ebenso werden die Gebärden für die Äußerungen der Trauer, des Schmerzes, der Verzweiflung bestimmt, mit dem kräftigsten Realismus ist das Verhalten bei Sterbe- und Mord-szenen vorgeschrieben und bei Gefechten die Hantierung mit den Waffen bis aufs kleinste vorgezeichnet. Besonderen Gefallen erregten die pantomimischen Szenen, die, einem Acte oder dem ganzen Drama vorausgeschickt, über deren Inhalt im vorhinein unterrichtet, und die prächtigen Aufzüge, begleitet von den Klängen einer rauschenden Musik. Diese bildete einen wesentlichen Bestandteil der theatralischen Vorstellungen, und wenn sie im täglichen Leben dient, die Gefühle der Trauer, der Freude, der Andacht zum Ausdruck zu bringen und Feste zu verschönern, so mußte sie auch im Drama, das von jenem nur ein Abbild sein soll, diese Aufgabe erfüllen. Die Wirkung dieser Kunst war aber um so größer, da sie hier zum ersten Male von Berufsmusikern geübt wurde. Denn als solche haben sich die Engländer, wie wir oben hörten, eine freundliche Aufnahme an den deutschen Höfen verschafft, an denen sie die ersten stehenden Kapellen einrichteten. So finden wir auch in den Tragödien und Komödien der Engländer in Deutschland die Musik in vollem Umfange verwendet, wo immer sie nur wünschenswert erscheinen mochte. Tänze, Aufzüge, Vorstellungen des Clowns werden von ihr begleitet, das Drama wird mit einem Musikstücke eingeleitet und geschlossen, die Musik füllt die Zwischenacte aus, es fehlt nicht an Einlagen von Instrumentalmusik und Gesang in passenden Szenen; unter dem Geschmetter der Trompeten und unter Trommelschlag geben kriegerische Aktionen auf der Bühne vor sich, Hörner blasen zur Jagd, der Lufsch verkündet das Auftreten des Königs und folgt dem Trinkspruch bei festlichem Gelage und selbst der verlorene Sohn nimmt unter Trompetenklang und Gesang Abschied.

Zur vollen Geltung kam die Schauspielkunst der Engländer nur an den Höfen, in deren Dienste sie als Hof-schauspieler traten. Hier steigerte der Ehrgeiz ihre Kräfte, um einem gebildeten Publikum zu gefallen, und für eine glänzende Einrichtung und Ausstattung der ständigen Theater sorgten die fürstlichen Kammern. Doch auch auf den Wanderbühnen konnten diese Nachfolger der einstigen Vaganten, Jongleure und Spielleute mit ihren Künsten des Erfolges sicher sein, und wir wissen, daß ihnen das Volk, das sie, unter dem Schall von Trommeln und Trompeten in der Stadt herumziehend, zu fleißigem Besuch einluden, auch tatsächlich massenhaft zuströmte. Über die Stücke, die von den fahrenden Gefellen in ihren bunten, oft fadenscheinigen, aber immer glänzenden Lappen aufgeführt wurden, geben uns neben Ratsprotokollen, Rechnungen und sonstigen Aufzeichnungen vor allem die Repertoirelisten Aufschluß, die sie, freilich oft mit einer den tatsächlichen Verhältnissen nicht entsprechenden Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit zusammenstellten, um damit die Stadtbehörden zur Erteilung der Spielerlaubnis zu bewegen. Von den Spielen selbst sind verhältnismäßig wenige überliefert. Außer Puppenspielen, Überarbeitungen und Einzeldrucken aus jüngerer Zeit kommen insbesondere zwei Sammlungen in Betracht, die beide zu Leipzig bei Gottfried Große erschienen, und zwar die eine unter dem Titel „Engelische Comedien und Tragedien“ (1620) und die andere als „Liebeskampff oder ander Teil der Engelischen Komödien und Tragödien“. (Weilage 73.)

Ein Blick auf die Repertoireverzeichnisse der englisch-deutschen Wandertruppen, wie sie Creizenach zusammengestellt hat, zeigt uns, daß sie nicht bloß den Reichtum und die Mannigfaltigkeit der englischen Bühne jener Zeit widerspiegeln, sondern auch manches deutsche Gut aufgenommen haben. Was immer wirkte und gefiel, war den Prinzipalen willkommen. So ließen sie sich vor allem die Blut- und Mord-

tragödie nicht entgehen, für die Thomas Kyd (gest. 1594) in seiner „Spanischen Tragödie“ das berühmte Musterstück geschaffen hat. Hierher gehört auch George Peeles (gest. vor 1598) Tragödie „Der türkische Mahomet“, die als „Türkische Triumphkomödie“ ein Jugstück Spencers bildete. Natürlich durfte auch Christopher Marlowes (gest. 1593) „Bluthochzeit von Paris“ und „Der Jude von Malta“ nicht fehlen, die durch die glänzende Darstellung sich über Kyds Drama bedeutend erheben. Ein Freund der Darstellung des Maßlosen, Gewalttamen, Übermenschlichen und der Auflehnung gewaltiger Helden gegen das Geschick hat Marlowe des Welteroberers „Tamerlan“ glänzende Laufbahn und trauriges Ende auf die Bretter gebracht und nach dem Speisfischen Volksbuch (S. 398) und dem deutschen Faustspiel die Geschichte von Doktor Faust in einer Tragödie bearbeitet. In Graz 1608 zum ersten Male aufgeführt, hat sie ihrerseits wieder durch ihre wirksamen Bühnenmittel auf das deutsche Volksspiel eingewirkt, das im weiteren Verlauf unter dem Einfluß des Wiener Stregreißdramas eine Umgestaltung im katholischen und im barocken Sinne erfahren hat. So sehr hat sich Marlowes Faustdrama in Vaterland der Sage eingebürgert, daß es sich in seiner weiteren Entwicklung selbst mit Goethes Dichtung berührt. Zu den beliebtesten Schauertragödien gehörte ferner der deutsche „Titus Andronicus“, ein plumper Abklatsch des Jugenddramas Shakespeares (1564—1616), und auch andere seiner Dramen wurden dargestellt. Die phantastisch freie Richtung des englischen Dramas ist vertreten durch Robert Greens (gest. 1591) „Komödie vom Orlando furioso“, Thomas Dekkers (gest. um 1640) „Von des Fortunatus peitl und Wünschhietel“, Henry Chattles (gest. um 1607) Bearbeitung des deutschen Stoffes von der geduldigen „Griseldis“, Lewis Machins „Der stumme Ritter“ und durch die von einem Unbekannten verfaßte Komödie „Jemand und Niemand“, in der ein alter Volkswitz wirksam zur Darstellung kam. Der Taugenichts Jemand verübt allerlei Bosheiten, weiß es aber so anzustellen, daß jedesmal der harmlose Niemand als Schuldiger erscheint. Die in England beliebten „Historien“ und Darstellungen aus der Zeitgeschichte aber wurden, da sie wenig Zugkraft versprachen, fast gar nicht nach Deutschland verpflanzt.

Die fremden Komödianten verdankten ihre Beliebtheit insbesondere den Singspielen und diese bildeten denn auch einen großen Teil ihres Repertoires. Es waren dies strophisch gegliederte, durch agierende Personen dargestellte Gesangspossen, die entweder in ein Drama eingelegt oder auch allein nach einer oder mehreren bekannten Melodien gesungen wurden. Von den Engländern „Jigs“ genannt und eingeführt, bürgerten sie sich in Deutschland unter den Namen „Jingendes Spiel“, „singendes Possenspiel“, „ein Lied, der engelländisch Tanz genannt“ schnell ein. Sie waren so recht nach dem Wunsche des gewöhnlichen Publikums, das keinen höheren poetischen Genuß, sondern nur Befriedigung seiner niedrigen Sinnelust verlangte. Dafür sorgten reichlich der derb anzügliche Stoff, der meistens das Ehebruchsthema behandelte, ferner die gefällige frische Musik, lustige Tänze, Akrobatentücke und glänzende Ausstattung der Agierenden und der Bühne. Sehr verbreitet war das Singspiel „der Engelländisch Roland“, dessen Melodie nicht bloß von Ayrer in den meisten seiner Singspiele angewendet wurde, sondern auch in vielen historischen, erotischen und geistlichen Gesängen des siebzehnten Jahrhunderts wiederkehrt.

Unter dem Einflusse der fremden Gäste, insbesondere der Engländer, begann man auch in Deutschland die Schauspielkunst berufsmäßig zu pflegen. Die deutschen Schauspieler glaubten, der von den Engländern erzielten Erfolge sicher zu sein, wenn sie diese in der Darstellung des Gräßlichen und Blutigen wie des niedrig Possenhaften nicht nur nachahmten, sondern durch die ungeheuerlichsten Übertreibungen weit überboten. Um das Schreckliche erträglich zu machen, ließ man zwischen den Blut- und Mordszenen die komische Figur die niedrigsten Zoten reißen und diese erhielt fortan einen festen Platz im deutschen Schauspiel.

Anfänge dazu fanden wir bereits in den alten geistlichen Spielen, in denen dem Teufel oder dem Boten die Rolle des Lustigmachers zugewiesen wird. In den Fastnachtsspielen des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts ist von einer typischen komischen Person nichts zu merken und der Narr, der hier und bei Hans Sachs auftritt, ist weniger eine komische Figur, als vielmehr der Vertreter verschiedener schlechter Eigenschaften im Menschen. Näher steht dem Wesen des Possenreißers der „Narr“ bei dem Schweizer Dichter Jakob Hundelin, der ihn auch bereits in ein buntes Narrenkleid hüllte. Es fehlt übrigens in den Fastnachtsspielen jener Zeit auch nicht an Erwähnungen des Hanswursts und Anflängen an seinen Namen; aber er erscheint hier bloß als grober Tölpel; zur ausgebildeten Figur des Possenreißers von Beruf wurde er erst unter dem Einflusse des englischen Clown. Auf diesen und den Hanswurst haben zweifellos auch die italienischen Mastencharaktere eingewirkt, mit denen die Deutschen schon vor dem Auftreten der Engländer bekannt geworden waren, und auch diesen waren sie nicht fremd geblieben. So hat der italienische Harlekin oder Arlecchino, der geschmeidige, drollige Schalk, seine bunte Tracht dem Narren wie dem Hanswurst oder Bajazzo geliehen und auf den mißgestalteten, grotesken Possenreißer Pulcinella weisen die Höcker und die große Nase hin, womit die Engländer ihren PUNCH ausstatteten. Der Hanswurst blieb lange Zeit der Held des Tages in den lärmenden Spektakelstücken, die während des großen Krieges und lange danach die Schaulust eines Volkes, dessen Sitten verrotzt waren, befriedigten. Er spottete der Not und der Verwüftung, der das Land anheimgefallen war, denn ihm galt die Tragödie im Leben wie ihm Spiel nur als eine Posse und das Publikum freute sich, an den Späßen des Hanswurstes eine Entschädigung für des Lebens Ernst, Sorge und Trübsal zu besitzen.

Den Einfluß der Engländer sehen wir zunächst bei zwei fürstlichen Poeten, zu denen die englische Wandertruppe, die 1592 nach Deutschland kam, in feste Beziehung trat. Es sind dies

der Herzog Heinrich Julius von Braunschweig=Lüneburg (gest. 1613) und der Landgraf Moriz von Hessen=Cassel (gest. 1632), die beide durch ihre englischen Hofschauspieler angeregt wurden, für die Hofbeste Dramen zu schreiben. Von denen des Landgrafen Moriz hat sich außer einem Entwurfe zu einem Schauspiel aus der Sage eines Hauses von „Otto dem Schützen“ nichts erhalten; sie waren in der lateinischen, englischen oder deutschen Sprache abgefaßt und wurden unter Leitung des gelehrten Dichters, der auch ein Lehrbuch der Poetik geschrieben hat (1610), von den Zöglingen der Ritterschule in einem Saale des Schlosses, später in einem nach „römischer Art“ erbauten großen Theater aufgeführt. Von dem Braunschweiger Herzog sind zwölf Stücke, darunter eine Susanna, überliefert, die alle den fremdländischen Einfluß verraten.

Heinrich Julius, ein Enkel des Heinz von Wolfenbüttel, den Luther einst als Hans Wurst verspottet hatte, war eine bedeutende, reich veranlagte Persönlichkeit; obschon durch und durch Politiker, der überall seinen Willen durchzusetzen suchte, war er doch auch ein eifriger Freund und Gönner der schönen Künste und erfreute sich als Dichter eines nicht unverdienten Ruhmes. Wahrscheinlich ist er bei seiner Brautwerbung am Hofe Friedrichs II. von Dänemark den englischen Komödianten näher getreten und dadurch bewogen worden, ihnen an seinem Hofe eine Heimstätte zu bereiten. Vorzüglich unter ihrer Einwirkung hat er seine Dramen geschrieben; die Novellen- und Schwankliteratur lieferte ihm dazu die Stoffe. Den Einfluß der Englischen zeigen die dafür gewählte Prosa, die zahlreichen Bühnenanweisungen, die Vorliebe für das theatralisch Effektvolle, die eingelegten Tänze und Gesänge und die reiche Verwendung der Instrumentalmusik. Unmittelbar auf den herzoglichen Hofkomödianten Sackville weist die Figur der lustigen Person hin, die sich selbst einmal als „Englisch Mann“ einführt und den Namen „Bouset“ trägt. Und wie dieser gefeierte Spasmacher zur Erhöhung der Komik seine Witreden mit englischen und holländischen Brocken mischt und je nach Bedarf bald den geistvollen, witzigen englischen fowl (Narren), bald den tölpelhaften, dummen zotenden Clown darstellt, so spricht auch des Herzogs Zahn Bouset ein gebrochenes, mit englischen und holländischen Wörtern vermisches Niederdeutsch und gebärdet sich bald als Possenreißer, bald als Schlaupopf. Doch darf er nicht mehr, wie auf den Wanderbühnen, ganz nach Belieben in jeder Szene auftreten und seine Scherze vorbringen, sondern muß sich mit der ihm zugetheilten Rolle begnügen. Zeigt schon dies des Herzogs Bekanntschaft mit dem englischen Kunstdrama, so noch mehr der Bau seiner Schauspiele. Haupt- und Nebenhandlung laufen nicht unabhängig nebeneinander her, sondern sind mit Geschick ineinander verwoben. Außerdem verrät die ganze Anlage der Stücke, Szenenfolge und Dialog, eine für deutsche Verhältnisse seltene Bühnenerfahrung und ist für eine der englischen nachgebildete Bühne berechnet. (Abb. S. 448.)

In des Herzogs bestem Spiel, Vincentius Ladislaus, Sakrapa von Mantua ist der Held ein armeliger und gedekhafter Großsprecher, ein „Kämpfer zu Fuß und Roß“, der sich wie der feinste Hofmann gebärdet, mit seinen Lügen, die ihm der Dichter aus der Novellenliteratur in den Mund legt, sich selbst überbietet, zuletzt aber für seine eitle Prahlerei dem Gelächter des Hofes preisgegeben wird. Mit diesem Maulhelden, dem ersten der in jener kriegerischen Zeit auf der Bühne stehend gewordenen Kriegsprahler, hat der Herzog eine der berühmtesten komischen Figuren wieder zum Leben erweckt. Denn wir finden diesen Bramarbas schon bei Aristophanes, Plautus und Terenz; von da ist er als Capitano, der verschmähte Liebhaber und Maulheld, in die italienische Stegreifkomödie eingedrungen und bald in die Weltliteratur übergegangen. Er kehrt unter verschiedenen Namen in vielen Dramen Shakespeares wieder und tritt uns auch bei Molière entgegen. Das Wesen der Tragödie hat Heinrich Julius nicht erfaßt; er hatte, wie die meisten deutschen Dramatiker seiner Zeit, keinen klaren Begriff von der tragischen Schuld des untergehenden Helden, und nicht die Rache, wie in den englischen Tragödien, ist das Motiv all des Grausamen und Blütigen, das in seinen Dramen geschieht, sondern die Freude, damit das Publikum zu unterhalten. So in seinem Titus Andronicus und der gräßlichsten seiner und des Jahrhunderts Bluttragödien „Von einem ungerateneu Sohn“, mit der er das altenglische Drama an Grausamkeit überbot und zugleich eine Geschmadlosigkeit verband, die mit dem Rufe und Ruhm des Herzogs als eines geistvollen und hochgebildeten Mannes in einem kaum lösbaren Widerspruch steht. Sehr oft kehrt in seinen Dramen das Motiv des Ehebruchs, von dem untreuen Weibe und dem überlisteten Ehemann wieder, das er entweder mit Humor oder auch mit Ernst behandelt und dann an Mord und Totschlag es nicht fehlen läßt. In der Tragödie von einem Wirte holt diesen Schlaupopf zum Lohn für seine Betrügereien der Teufel.

Trotz aller Roheit, die in den Schauspielen des Herzogs sich findet, bedeuten sie doch einen Fortschritt, denn die Personen leben und sind voll Beweglichkeit und voll Ausdruck. Dasselbe

Streben, der steifen Unbeholfenheit, die Schüler und Handwerker auf der Bühne entwickelten, Leben zu verleihen, finden wir auch bei einem Nürnberger Dichter. Schon 1593 und später zu wiederholten Malen haben in Nürnberg englische Komödiantengesellschaften ihre Stücke aufgeführt und auf die von den Bürgern in der Weise Hans Sachsens gepflegte Schauspielkunst einen Einfluß ausgeübt. Wir sehen ihn in einem Teile der Dramen des Nürnberger Notarius und Prokurators Jakob Myrer (gest. 1605), der die alte Richtung mit der neuen zu vereinigen strebte. Er entwickelte in seinem poetischen Schaffen eine große Fruchtbarkeit und war hierin seinem Landsmann ähnlich; doch hat sich seine Tätigkeit fast nur auf das Drama beschränkt. Von Myrer sind uns 69 Dramen, Tragödien, Komödien, Fastnachtspiele und Possen überliefert, die alle aus der Zeit von 1595 bis 1605 stammen; mehr noch dürften verloren gegangen sein. In der Wahl der Stoffe und selbst in deren Behandlung berührt sich Myrer mit Hans Sachs, dessen Drama er zuerst ohne fremden Einfluß, dann nach dem Vorbilde der Engländer auszugestalten suchte. Die Neigung Myrers aber zu einer breiten epischen Darstellung führte dazu, daß seine Dramen, wenn er denselben Stoff wie Hans Sachs behandelte, durchweg länger ausfielen. Denn während dieser auf das Wesentlichste seines Stoffes sich beschränkt und oft sogar bedenkliche Lücken läßt, verfällt Myrer in seinem Streben nach reicher und ausführlicher Darstellung oft in den Fehler, dem Unwesentlichen einen zu breiten Raum zu gestatten. Damit hängt seine Vorliebe für Dramenzyklen zusammen, denn diese gestatteten ihm, den historischen Verlauf in seiner ganzen epischen Breite, oft noch mit eigenen Zutaten vermehrt, zur Darstellung zu bringen. An Stoff dazu fehlte es nicht; die Geschichte des Altertums und des Mittelalters, die deutsche Sagenwelt, die Novellenliteratur, insbesondere der verdeutschte Dekameron und englische Dramen boten ihm in Hülle und Fülle.

So behandelt Myrer nach Livius die Königsgeschichte Roms von Romulus bis Tarquinius Superbus in fünf, das Volksbuch von der schönen Melusina in zwei, das von Valentin und Orfus in vier zusammenhängenden Dramen, und aus dem deutschen Heldenbuche gestaltet er die Geschichte von Hugdietrich, Ortnit und Wolsdietrich zu einer breiten Trilogie. Wie eine Chronik liest sich seine Tragedia und ganze Histori von erbauung und ankunfft der Stadt und Stiffts Bamberg, ganzer Regierung und absterben Kaiser Heinrichi Secundi und seiner Gemahlin Königinunda, so vil derselben geschicht auß warhaften Cronicis zu beweisen ist. Dieselbe Umständlichkeit findet sich in der „Schrecklichen Tragedi“ von der Eroberung Konstantinopel und seiner Tochter Belimperia mit dem gehengten Horatio. Zu diesen beiden Stücken hat er englische Vorlagen benutzt, während er in der Komödie Der wider lebendig gemacht Keiser Julius an Frischlin und in dem Fastnachtspiele „von der verlossenen Bäuerin“ an Maltropedius' Muta sich anschließt.

Der Neigung zur breiten Darstellung folgte Myrer auch in seinen Fastnachtspielen und schädigte dadurch ihre komische Wirkung. Statt, wie Hans Sachs, den einer Novelle oder einem Schwank entlehnten Stoff zusammenzufassen und auf einen Punkt zuzuspitzen, verbreitet er sich über alles mit peinlicher Genauigkeit und kann es sich nicht versagen, in dem Komedijchen Prozeß, Aktion und Anklag wider der Königin Podagra Tyranny mit seinem juridischen Wissen zu prunken. Für die feineren Züge des Humors und der Satire hat er wenig Verständnis und noch weniger war ihm die Schalkhaftigkeit eigen, durch die Hans Sachs zum Meister des Fastnachtspiels geworden ist.

Obwohl Myrer mit merkwürdiger Strenge an dem Stil des älteren Schauspiels festhielt und seine Dramen nicht in Prosa, sondern in Versen schrieb, hat er doch in Auffassung und Behandlung der Stoffe, im Aufbau und in der Charakteristik wie in schauspielerischer Beziehung von den Engländern viel gelernt und er war bemüht, durch Anwendung aller jenen abgeschauten Mittel eine größere Bühnenwirkung als Hans Sachs zu erzielen. Diesem Zwecke dienen auch die vielen Bühnenanweisungen, die den Agierenden die realistische und wirkungsvolle Vorführung erleichtern sollten und in der erst nach seinem Tode als *Opus theatricum* herausgegebenen Sammlung seiner Dramen (1618) sich finden.

Um einzelne Momente der Handlung besser gestalten zu können, hat Myrer eine zweckmäßige Einrichtung der englischen Bühne auf die deutsche übertragen. In deren Hintergrund befand sich nämlich eine zweite Bühne, die durch einen Vorhang verschlossen werden konnte und einen Balkon trug, zu dem man

auf einer Stiege von der Bühne aus gelangte. Durch diese Mäume konnte mit Leichtigkeit der Wechsel einer Szene angedeutet werden. Und wie Ayrer dadurch der Phantasie der Zuschauer nachhelft, so hat er durch Greuel- und Blutzenen die grausame Lust an Schauderszenen im Publikum genährt, die Schaulust durch die Erscheinung von Riesen, Zwergen, wilden Männern, feuerspeienden Drachen und Teufeln, durch Zaubereien, Verkleidungen und Feuerwerke gereizt. So z. B. läßt er in der Tragedia von Kaiser Ottos III. und seiner Gemahlin Sterben und End den Helden dem Creszentius Ohren und Nase abschneiden; der Henker sticht dem Papste die Augen aus; ein ehebrecherischer Edelmann wird zu Pulver verbrannt; die Gräfin Euphrosyne bringt ihres Herrn Haupt in einer zugedeckten Schüssel. In der Tragödie Servius Tullius schneidet Luzius Tarquinius auf der Bühne seiner Gemahlin die Kehle ab; Tullia gibt ihrem Gemahl einen Giftrank; Brutus „verzappelt“ am Galgen. Noch ärger geht es in der Tragödie Thesei zu; Jason erschlägt einen feuerspeienden Drachen; Riesen treten auf und kämpfen mit Jason, bis sie getötet sind; Medea, die nur mit Zauberei und Teufelsgespensern umgeht, wird vom Teufel davongetragen. In der beliebtesten Komödie vom getreuen Kamo des Soldans von Babylon treten gar drei Teufel auf und in der „Schröcklichen Tragedi“ von dem türkischen Kaiser Machumet schlägt dieser in Gegenwart der Mutter seinen Bruder mit dem Säbel zu Boden. Sonderbar nehmen sich solcher Kokette der Empfindungen gegenüber die lehrhaften Schlussworte aus und auch der lustigen Person konnte es nicht gelingen, mit ihren Späßen über das Scheußliche hinwegzutäuschen. Sie wird unter verschiedenen Namen eingeführt, als Zahn der Bött, Zahn Koffet, Zahn Klam, Zahn der Kurzweiler, Zahn Panzer usw.; überall erkennen wir den englischen Boffenreißer, obgleich er viele Züge von dem deutschen Schalknarren angenommen hat.

Nach dem Vorbilde der Engländer hat Ayrer musikalische Stücke in seine Spiele eingelegt und auf denselben fremden Einfluß ist die neue dramatische Gattung der Singespiele (Singspiele) zurückzuführen, mit denen er 1598 auftrat. Der Ton, in dem diese Gesangspossen vorgetragen wurden, bald eine englische Weise, bald eine bekannte Volksmelodie, wird von Ayrer jedesmal angemerkt; die meisten hat er „in des Engelländischen Rolands-Ihon“ geschrieben. In seinen Singspielen lebte er bis in das achtzehnte Jahrhundert hinein fort, ohne jedoch mit seinen Dramen auf die weitere Entwicklung des deutschen Schauspiels einen Einfluß auszuüben. Es fehlte ihm das dramatische Talent, die im englischen Drama gelegenen dramatischen Keime für das deutsche Bürgerpiel des Hans Sachs nutzbar zu machen; insbesondere hemmte ihn der Knüttelvers, von dem sich nun einmal die Deutschen nicht trennen konnten, in seinen Versuchen, die Künste der „Englischen“ zur vollen Geltung zu bringen.

Das Lob, das die zeitgenössischen Berichte den „Englischen“ spenden, bezieht sich auf deren Schauspielkunst, nicht auf die dargestellten Stücke. Der eigentliche dichterische Wert des altenglischen Dramas blieb auch den meisten deutschen Poeten verschlossen, schon deshalb, weil sie es nur aus den Bearbeitungen der Wandertruppen, nicht aus den Originalen kannten. Daher war dessen Einfluß auf die innere Entwicklung des deutschen Dramas zuvächst nur gering; ja, es ging sogar vieles, was Schulmeister und Theologen an humanistischen Ansätzen zum Kunstdrama ihm erworben hatten, verloren. Nur wenige Deutsche ahnten, wie das altenglische Kunstdrama für das Deutsche fruchtbar gemacht werden könnte. Anläufe dazu fanden wir bei dem Herzog Heinrich Julius; ein eigentliches literarisches Interesse an den Dichtungen Shakespeares und seiner Zeitgenossen nahm auch Kurfürst Karl Ludwig von der Pfalz, der das englische Theater während seines Aufenthaltes in England (1635–37) kennen lernte und ihm den Vorzug vor dem französischen und italienischen einräumte. Ganz besonders machte um 1660 der Kasseler Arzt Johannes Rhenanus auf Eigenschaften des englischen Theaters aufmerksam, die in den Bearbeitungen der Wandertruppen nicht hervortraten, aber geeignet gewesen wären, die deutsche Bühne neu zu beleben. Als eine Hauptursache der Blüte des englischen Theaters erkannte Rhenanus, der in England damit vertraut geworden war, die innige Verbindung von Dichter und Schauspieler, insbesondere die Einübung des Werkes durch seinen Schöpfer. Auch die Vorzüge des dramatischen Versmaßes der Engländer, der Wechsel zwischen Blankversen für „gravitatische Materien“ und der Prosa für „geringe Dinge“, entgingen dem feinsühligen Manne nicht. Und in seiner deutschen Bearbeitung des englischen Dramas „Lingua“, die er „Speculum aestheticum“ (Spiegel der Sinne) betitelte, hat er als der erste Deutsche den reimlosen fünffüßigen jambischen Vers angewendet, der später durch die Klassiker endgültig anerkannt wurde. Das Drama hat den Streit der menschlichen Sinne mit ihren Eigenschaften und Leidenschaften zum Inhalt und gehört zu der Klasse von Schauspielen, die an den Universitäten gepflegt wurden

und trotz aller Gelehrsamkeit doch die Einwirkung volkstümlicher Bühnenkunst zeigen. Von dem Repertoire der Wandertruppen war diese rein literarische Interesse gewährende Gattung ebenso ausgeschlossen wie die vornehme Gattung der Sittenspiele Ben Jonsons. Menenius fand leider in seinen Versuchen keinen Nachfolger. Die deutschen Renaissanceedichter, mit Opitz an der Spitze, haben mit wenigen Ausnahmen die Schauspiele der englischen Komödianten ganz unberücksichtigt gelassen und daher auch nicht auf die entwicklungsfähigen Keime hingewiesen, die dort vorhanden



Herzog Heinrich Julius von Braunschweig.
Nach einem gleichzeitigen Stich von W. Ulrich.

waren. Dagegen suchten die gelehrten Dichter Hollands das englische Drama für das einheimische Kunstdrama nutzbar zu machen, und was man an deutschen Dramen für Nachahmungen des Englischen halten konnte, geht auf solche holländisch-englische Dichtungen zurück. Indem aber die Opitzianer nur den Mustern der klassizistischen Dramaturgie nachstrebten, haben sie zu beiderseitigem großen Schaden die Fühlung mit der Bühne und den Einfluß auf die berufsmäßigen Schauspieler verloren und erst im achtzehnten Jahrhundert konnte durch die Bestrebungen Gottscheds und der Reuberin diese Kluft wieder ausgefüllt werden.

Die innere Entwicklung des deutschen Dramas aber fand eine mächtige und nachhaltige Förderung durch die Dichter und Dramaturgen aus der Gesellschaft Jesu. Anknüpfend an den Studiengang älterer Orden, vorzüglich an den der Dominikaner, hat sie ein neues Gelehrtenschulwesen geschaffen, und bis in die zweite Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts ist in den katholischen Ländern der größte Teil der Gymnasien und Universitäten, d. h. der theologischen und philosophischen

Fakultäten, von ihr mit Lehrern versehen worden. Von den Wissenschaften galten ihr die Theologie und Philosophie als die bedeutendsten, und hauptsächlich um in deren Verständnis einzuführen, wurden die humanistischen Studien mit Eifer betrieben. In körperlicher und geistiger Beziehung die Persönlichkeit der Zöglinge zu gestalten, war das Ziel der Pädagogik der Jesuiten, und als eines der vorzüglichsten Mittel zu dessen Erreichung galt die Aufführung von Tragödien und Komödien. „Ohne Theater friert die Poesie“, heißt es in den Institutionen und daher empfehlen sie die dramatischen Aufführungen. Doch sollten sie in lateinischer Sprache abgefaßt sein, heilige und fromme Stoffe behandeln und nur selten stattfinden. Schon 1560—1568 wurden in den Schulregeln für die deutsche Provinz für jedes Jahr zwei Aufführungen angeordnet, eine Komödie oder ein Dialog nach den Frühlings- und eine zweite nach den Herbstprüfungen. Allmählich wuchs die Zahl und nahm die Ausstattung der jährlichen dramatischen Darstellungen zu; allgemeine öffentliche Feste, die Anwesenheit und Hochzeiten fürstlicher Personen und ähnliches gab dazu die Veranlassung. Die Marianischen Kongregationen weckten mit den sogenannten Meditationen, d. h. Sitten- und Mirakelspielen, auch in den Volkskreisen den Sinn für die neue Kunstform und in Osterreich, wo die Jesuitenspiele am mannigfaltigsten sich entwickelten, kamen auch Mysterienspiele in der Kirche und Sakramentspiele vor dem Allerheiligsten auf öffentlichen Plätzen zur Darstellung. In der lateinischen Sprache, der damaligen Weltsprache, abgefaßt, verbreiteten sich die Jesuitendramen über alle katholischen Kulturländer Europas und die strenge Organisation der Gesellschaft Jesu erleichterte den literarischen Verkehr unter den einzelnen Ordensprovinzen. Die Gleichheit der Sprache, Weltanschauung und Vorschrift für die Darstellung wie

die fortwährende Überlieferung geben einzelnen Dramen den Charakter einer Arbeit von mehreren Generationen und erklären, daß eine Komödie, die in Rom Beifall fand, dessen auch in Köln, München, Wien, und wo immer ein Ordenskollegium bestand, gewiß sein konnte. Gemeinsam war ja auch allen Jesuitendramen, mochten sie nun in Italien, Spanien, Frankreich oder in Deutschland entstanden sein und die Eigenart und Nationalität des Verfassers zuweilen stark hervortreten lassen, derselbe religiös-pädagogische Zweck, mit allen Mitteln der Bühnenkunst auf Gemüt und Verstand der Zuschauer einzuwirken und sie für die katholischen Ideale zu begeistern. So diente die dramatische Kunst einer höheren Aufgabe und unterstützte Kanzel und Schule in ihren Bemühungen um das Heil der Seelen. Und wie die Jesuiten im Geschmacke des italienischen Barock die Gotteshäuser mit Bildern und Figuren aus allen Kulturepochen schmückten und den Gottesdienst gegenüber den Protestanten, die in der ersten Leidenschaft des Kampfes die heiligen Symbole des Kultes bis auf einen kleinen Rest beseitigt hatten, möglichst prunkvoll gestalteten, so brachten sie in ihren Dramen Ereignisse aus der Bibel und Weltgeschichte, christliche Allegorie und Mythologie, wie z. B. die Befreiung Andromedas durch Perseus und die Rettung Isaaks durch den Engel, oft nebeneinander zur Darstellung und stellten durch großen theatralischen Pomp, Verwandlungen und Maschinenstücke und nicht zum geringsten durch allseitige Verwendung der Musik die äußere Armllichkeit der protestantischen Schulkomödien sehr in Schatten. Für die Wahl des Stoffes, dessen Ausarbeitung, den Aufbau und die äußere Technik war nach Scheids Untersuchungen die Einwirkung der jeweiligen angesehenen Theoretiker des Ordens maßgebend. So stehen die biblischen Stoffe im Vordergrund, solange des Pontanus Theorie Geltung hatte, sie treten aber zurück, als seit der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts Masens Poetik den Ton angab, die den weltlichen den Vorzug einräumte und entsprechende Musterbeispiele (eine Tragödie und drei Komödien im Plautinischen Stile) darbot.

Es sind die größten Fragen der Menschheit, die das Jesuitendrama vom Standpunkte der katholischen Kirche aus auf der Bühne darstellt, und „in diesem Sinne hat es sich der größten Stoffe der Weltliteratur bemächtigt: die Motive Don Juans, des verlorenen Sohnes, Magier wie Theophilus und Cyprianus, das Problem vom Leben ein Traum begegnen auf ihrer Bühne“. (Reidler.) Nur selten und nie in gehässiger Weise wurde Polemik getrieben, das Drama nie zur bloßen Norm für allerlei politische und kirchliche Streitfragen erniedrigt, und obschon durch Anlage und Inhalt der Predigt und den Disputationen nahe verwandt, verlor das Jesuitendrama doch nicht seine künstlerische Aufgabe aus dem Auge, durch die dargestellte Handlung die Gemüter zu rühren und zu erschüttern, zu läutern und zu erheben und so mit der Belehrung den ästhetischen Genuß zu verbinden. In dieser Weise wurde durch die Vorführung von Beispielen aus der Bibel, tiefsten Ereignissen aus der Kirchen- und Weltgeschichte, von Heiligenlegenden und Allegorien, in denen Tugenden und Laster, moralische und dogmatische Begriffe als Personifikation erscheinen, der Eifer für die Nachfolge und die Tugenden der Heiligen geweckt, vor bösen Sitten gewarnt und die Gelegenheit zur Sünde als hassenswert geschildert. Es fehlten aber auch die Lustspiele nicht. Komische Zwischenspiele wurden, wie in die Mytherien, so auch in die Tragödien eingeflochten und in der Fastnachtszeit kamen allerlei Possen (Ludi saturnales) auf die Bühne. Torheiten und Fehler des täglichen Lebens lieferten dazu, insofern es innerhalb der sittlichen Schranken möglich war, den Stoff und nicht selten haben sich dabei antike Überlieferungen mit Motiven aus der italienischen Komödie und Elementen des deutschen Fastnachtsfestes verbunden.

Durch den reinen Humor und den tragischen Ernst ihrer Dramen haben die Jesuiten auf die Veredlung der Sitten in Deutschlands schwerster Zeit einen großen Einfluß ausgeübt und, wie Guarinoni schreibt, „neben unaussprechlicher Erlustigung des äußeren und inneren Gemüts die Zuseher und Zuhörer zu christlichem Wandel, zur Tugend, zum gottseligen Leben aufgefordert“. Doch nicht bloß der Wahl und künstlerischen Behandlung der Stoffe verdanken die Dramen der Jesuiten ihre Wirkung, sondern auch der Sorgfalt, die sie als geschickte Theaterpraktiker und Regisseure dem Bühnenwesen zuwandten, und der Verwertung aller den theatralischen Effekt verstärkenden Hilfskünste. In der Bühnentechnik, die sie allem Anscheine nach selbständig ausbildeten, und in der Leitung der Spiele haben sie sogar die Wanderprinzipale übertroffen und durch die Vereinigung der Instrumentalmusik, des Gesanges, der Pantomimitik, des Tanzes, der Dekorationsmalerei, Theaterbaukunst, Szenerie und Kostümierungen, also aller Künste im Rahmen des Dramas, wurden sie zu Vorläufern des Meisters von Bayreuth. Und wie dieser fanden sie für ihre Bestrebungen an den kunstsinigen Wittelsbachern eifrige Förderer, an deren Hof alles vor-

handen war, was sie für die Schöpfung eines Gesamtkunstwerkes brauchten. Denn dort lebten italienisch geschulte Maler und Orlando di Lasso, der groß veranlagte Komponist und Leiter der berühmten Musikkapelle. So konnte, reichlich vom Hofe unterstützt, das Jesuitendrama Deutschlands in München einen sonst nirgends gesehenen Glanz der Ausstattung entfalten.

Schon 1560 wurde von den Jesuitenzöglingen „ein schönes Schauspiel“ vor dem Hofe und einem auserlesenen Publikum dargestellt. 1565 folgte auf öffentlichem Plage vor Tausenden von Zuschauern die Darstellung der Tragikomödie Judith. Mit Chören von Orlando di Lasso und kunstvollen Ballets, die von Satyrn, Nachtvögeln und Nymphen aufgeführt wurden, brachten 1568 Jesuitenschüler die von Andreas Fabrius (S. 430) verfaßte Tragödie „Von dem starken Samson“ auf die Bretter. Noch großartiger an Glanz und Ausstattung war die 1574 dargestellte und wahrscheinlich von dem Jesuiten Georg Agrikola stammende Tragödie „Konstantinus“. Das Spiel dauerte zwei Tage, die ganze Stadt diente ihm als Bühne und mehr als 1000 Personen wirkten darin als Redende oder Statisten mit. Selbst aus weiter Ferne waren die Leute gekommen, um zu sehen, wie der über Maxentius triumphierende Konstantinus auf herrlichem Biergespann, begleitet von 500 Reitern in glänzenden Rüstungen, seinen Einzug hielt, oder wie das heilige Kreuz in feierlicher Prozession durch die Straßen der Stadt getragen ward. Nicht minder mag die Augen und Ohren das 1577 auf Wunsch des Herzogs Albrecht V. anlässlich des Besuches der Erzherzoge Ferdinand und Karl aufgeführte Festspiel Esther entzückt haben. Da gab es einen Waffentanz nach alter Weise zu sehen und zu dem Festmahle des Minus lieferte die herzogliche Schatzkammer, was an Schmuck, Prunkgewändern und an goldenen und silbernen Schüsseln für die 160 Gerichte nötig war. Den größten Glanz aber entfaltete das Jesuitendrama in der Tragödie „Der Triumph des heiligen Michael“, die 1597 bei der Einweihung der unter seinen Schutz gestellten Jesuitenkirche aufgeführt wurde. Das Stück stellt den Streit des Erzengels mit Luzifer und den Kampf dar, den die Kirche mit den heidnischen Göttern, den Häresien und dem Christenverfolger Diokletian zu führen hatte, und endet mit dem Siege der Kirche und dem Sturze von 300 Teufeln in die hochauflodernden Höllenflammen. Ergreifend mögen in diesem Festspiele die zuweilen 900stimmigen Chöre gewirkt haben.

Einen ähnlichen Glanz jenen Darstellungen wie in München entfaltete das Jesuitendrama in den österreichischen Ländern, deren Herrscher und Adel zu der Gesellschaft Jesu in freundlicher Beziehung standen und zum großen Teile von ihr erzogen wurden. Die Blütezeit der Jesuitenkomödie beginnt hier erst mit Kaiser Ferdinand III. (1637—1657); ihren Höhepunkt erreicht sie unter Leopold I. (1658—1705); unter Josef I. (1705—1711) und Karl VI. (1711 bis 1740) tritt sie allmählich zurück und versandet mit dem Verbot der Schulaufführungen 1768 und der Herrschaft der Oper und des Singspiels unter Maria Theresia.

Bereits seit 1566 wurde in Wien mit der Fronleichnamsprozession die Darstellung von biblischen Vorbildern verbunden; vielleicht unter dem Einflusse der spanischen Autos sacramentales entwickelten sie sich unter den Händen der Jesuiten zu den glänzenden eucharistischen Spielen, die in Gegenwart des Hofes und des Adels mit reicher Verwertung der christlichen Allegorie und großem Schaugepränge in Wien, Prag, Brünn, Graz, Innsbruck und anderen süddeutschen Städten aufgeführt wurden. Schon in diese kirchlichen Festspiele waren Beziehungen zum Kaiserhaus und zur vaterländischen Geschichte eingeflochten; in noch reicherm Maße geschah dies in den Schautücken, die zur Verherrlichung des Herrscherhauses vor dem Kaiser oder fürstlichen Persönlichkeiten aufgeführt und „Kaiserspiele“ (Ludi Caesarei) genannt wurden. Sie sind eigentlich nur eine Ausgestaltung jener lyrisch-orchesterischen Festspiele, mit denen die Humanisten ihren Mäcen Maximilian I. lobpriesen, und von derselben patriotischen Begeisterung durchweht, in der die Jesuiten Nikolaus Avancinus, Jakob Balde und Rosacinus und der Benediktiner Simon Redtenbacher ihrer Leier die schönsten Töne zum Lobe Deutschlands und seines Herrschers entlockten.

Die bewundernde Wirkung, die das Jesuitenfestspiel durch den Glanz der Darstellung auf die Zuschauer ausübte, läßt es begreiflich erscheinen, daß diese über die Freude an dem Gesehenen und Gehörten auf das Verständnis des wortgemäßen Inhalts der nur in lateinischer Sprache aufgeführten Stücke gern verzichteten. Ubrigens ist man in Deutschland den des Lateinischen Unkundigen in dieser Beziehung in allerlei Weise entgegengekommen. Da gab es Programmbüchlein, sogenannte Periochen, die in deutscher und lateinischer Sprache über den Gang der Handlung unterrichteten, oder dieser wurde zu Beginn des Dramas oder jedes Aktes von einem Ehrenhold den Zuschauern in deutscher Sprache mitgeteilt. Doch es genügte die Macht des Geschautes allein schon, um Gemüt und Phantasie der Zuschauer in ihren Tiefen aufzuregen und durch das Medium der weihedvollen Stimmung dem gewollten Endziele der Vorstellung, der religiösen Erhebung, zuzuführen. Religion und Kunst wirkten hier, wie in den Mysterien, wieder zusammen; die natürliche Handlung, der ein Stoff aus der Bibel oder antiken Geschichte als Vorwurf diente,

gewinnt höhere Bedeutung durch die in sie eingreifende mystisch-allegorische und die Wunderwelt, in die diese mit ihren Geistererscheinungen, Träumen, Visionen, Zaubern und Magiern einführt, verleiht dem Ganzen obendrein einen wirksamen poetischen Reiz. Man darf die Jesuitenkomödien eben nicht als Buchdramen, sondern muß sie als Theaterstücke betrachten und stets vor Augen haben, daß bei ihrer Ausführung die Künste der Rhetorik und Poesie sich innig vereinten mit der Pantomimik, der Ausstattung und dem bezaubernden Wohlklang italienischer Musik. Durch die Verwendung von Elementen aus verschiedenen Kulturepochen, der heidnischen Mythologie und christlichen Allegorie, gewannen sie einen barocken Charakter. Wir stoßen uns an den Widersprüchen, die daraus sich ergaben, damals aber fühlte man sie nicht, denn durch die Poesie und bildende Kunst wurde die Freude an der aus dem Mittelalter geerbten und durch die Renaissance neu belebten Allegorie auch sonst genährt und „alle Anachronismen lösten sich harmonisch in dem allegorisch-symbolischen Charakter, der dem aus Italien nach Deutschland verpflanzten Barockstil eigen ist“. (Zeidler.)

Das Jesuitendrama war nicht gleich im Festgewande des Barock aufgetreten. Auch das Schulktheater der Jesuiten begann mit der Aufführung antiker Dramen; ihnen folgten einfache Schulkomödien biblischen und religiösen Inhalts und diese erhielten sich in den Schulen neben den Deklamationen, nur daß die Stoffwahl auch auf die antike Sage und die Weltgeschichte ausgedehnt wurde. Sie überdauerten sogar die Festspiele, denn die letzten Ausläufer der Jesuitendramatik im 18. Jahrhundert waren wieder schlechte Schulkomödien. Die ihnen zugrunde liegende zweiteilige Anlage wurde übrigens selbst in den öffentlichen Vorstellungen gewahrt, mochten sie auch, wie eben der herrschende Geschmack es verlangte, in die Formen der englischen Spektakelstücke, der Oper, des Schäferspiels, des Balletts, der Festspiele im Sinne der italienischen und deutschen Renaissance oder der Alexandrinertragödie Gottscheds sich kleiden. Dessen Einfluß sehen wir z. B. in den Tragödien des Wiener Dramatikers Andreas Friß, die 1757 erschienen und bald ins Deutsche übertragen wurden. Sie sind zumeist in Prosa geschrieben und nur die Chöre erinnern noch an den Barockstil des älteren Jesuitendramas. Im Gegensatz zu diesem sucht Friß die Einheit der Zeit und des Ortes zu wahren, wie eben der französische Klassizismus es verlangte. Dieser brachte zwar strammere Einheit, künstlerischere Verwicklung und strengere Ausführung in die Jesuitenkomödie, nahm ihr aber die barocke Eigenart, durch die sie bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts auf Gebildete und Ungebildete wirkte und auch eine literarhistorische Bedeutung gewann.

Angeregt durch das Jesuitendrama, nahmen auch die alten Orden, vor allen die Benediktiner, die neuen Kunstformen in ihre alten Traditionen auf und es entwickelte sich in den Klöstern mit dem neu erwachten religiösen Leben auch eine reiche Bühnentätigkeit, die durch den großen Krieg zwar gestört, nach dessen Beendigung aber wieder aufgenommen wurde und schöne Früchte zeitigte.

Auch der neu gegründete Orden der Piaristen wandelte in seiner dramatischen Tätigkeit die Pfade der Jesuiten, nur daß er sich mehr auf die schlechte Schulkomödie und das Singspiel beschränkte. Wie in den Kollegien der Piaristen baute man in den Klöstern der anderen Orden Theatersäle und Bühnen, die mit denen der Jesuiten an Pracht der Ausstattung wetteiferten und nebst den Opernsälen die Vorläufer der ständigen Theater wurden. Dieses dramatische Leben in den Schulen und Akademien und die Aufführungen von Festspielen auf öffentlichen Plätzen weckten den Sinn für das Theater bei den Gebildeten wie in den Kreisen des Volkes, und bald eigneten sich auch Bürger- und Bauernspiele die von den Jesuiten geschaffene neue Kunstform an. Aber auch die geistlichen Dramatiker nahmen volkstümliche Elemente in ihre Stücke auf, und behandelten Legenden und geschichtliche Stoffe in einer dem Volke verständlichen Weise und bedienten sich im achtzehnten Jahrhundert zuweilen auch der deutschen Sprache. So wirkte die Jesuitenkomödie auf das gesamte Schauspielwesen ihrer Zeit; aus ihrem Repertoire, das sich allmählich sehr mannigfaltig gestaltete und seit dem achtzehnten Jahrhundert viele weltliche Stoffe aufnahm, schöpften selbst noch die Dramatiker späterer Zeit und insbesondere dürfte die Vorliebe Grillparzers und anderer österreichischer Dichter für die spanische Dichtung mit dem Jesuitendrama zusammenhängen, das sich mit dem altspanischen Schauspiel vielfach berührt und ihm den Weg nach Deutschland bahnte.

Hand in Hand mit der Übung ging die Belehrung, und auch in dieser Beziehung zeichneten die Jesuiten den Dramatikern die Wege vor. Seitdem des Aristoteles poetische Schriften

wieder bekannt geworden waren, entstand eine Reihe poetischer Handbücher, von denen für Deutschland insbesondere zwei große Bedeutung gewannen. Das eine sind die poetischen Institutionen des Jesuiten Jakob Pontanus (Spanmüller), die zuerst in Ingolstadt (1594) und bis 1670 oft erschienen, das andere ist die 1654 gedruckte *Palästra* seines Ordensbruders Jakob Masejus. Was diese beiden Jesuiten in Deutschland und Donatus in Rom über das Wesen des Dramas lehrten, stimmt oft schon mit Lessings Theorie und bereitet den Weg zu einer richtigen Einsicht in das Wesen des Dramas vor.

Obgleich trotz alledem die Jesuitenkomödien den strengen Maßstab klassischer Dramatik nicht vertragen, so haben sie doch für ihre Zeit ihre Aufgabe zum großen Teile erfüllt und aus dieser heraus müssen sie, will man gerecht sein, eingeschätzt werden. Der nüchterne Friedrich Nicolai freilich, einer der Aufklärungsapostel, hat das Schulktheater der Jesuiten als „Unsinn“ bezeichnet; Goethe aber, der 1786 in Regensburg einer Aufführung bewohnte, und Herder äußerten sich darüber in günstiger Weise. Und seitdem haben viele Gelehrte, von Gervinus und Goedeke an bis herauf zu Reinhardtstötner, Dürrwächter und Zeidler der Erforschung der Jesuitenkomödie in den einzelnen Ordensprovinzen sich mit Liebe zugewendet und eine Fülle von Dramen aufgedeckt. Viele davon sind in Italien, Frankreich oder Spanien entstanden, dann aber nach Deutschland gebracht worden und nicht gering ist die Zahl der in diesem selbst verfaßten Schauspiele. Viele von ihnen erheben sich nicht über die einfache, trockene Schulkomödie, andere aber sind in elegantem Latein und tadellosen Metren geschrieben und zeigen das poetische Talent, den feinen Geschmack, die Kenntnis des Altertums und die vortreffliche technische Gewandtheit ihrer Verfasser. Deren Zahl geht in die Hunderte; nur einige von denen, die in Deutschland wirkten, mögen genannt werden. Von diesen kennen wir bereits Nikolaus Avancinus, der, 1612 in Trient geboren, in Graz und Wien tätig war, und trotz seiner italienischen Abstammung eine deutsche Gesinnung hegte. Von ihr erfüllt, singt er das Lob der deutschen Kaiser, preist Deutschlands Herrlichkeit, bekämpft den welschen Einfluß auf Deutschland und beklagt dessen Zerissenheit. Der Verherrlichung des ihm holden Kaisers Leopold I. dient sein 1659 aufgeführtes Drama *Pietas Victrix*. (Die siegreiche Frömmigkeit) oder Flavius Konstantinus der Große, der Sieger über den Tyrannen Maxentius. (Beilage 74.)

Nur wenig als Dichter tätig waren die schon genannten Dramaturgen Mafen und Pontanus. Wie dieser stammte auch der fruchtbare Karl Kolczawa aus Böhmen (1656–1717). Von dem Schlesier Johann Adolph (geb. zu Piegeln 1657, gest. 1708), der lange Zeit in Wien wirkte, sind fünf Bände *Faschingspossen* (1687–1704) überliefert. In seinen Bahnen wandelte auch zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts der Kärntner Josef Bogatschnigg. Dagegen drängt das religiös-asketische Moment alles andere zurück in den zahlreichen Stücken des Franz Neumayr (1697–1775). Als Poeten und Theoretiker wirkten Ignaz Weitenauer (geb. 1709 in Ingolstadt, gest. in Innsbruck 1783), der Verfasser einer *Ars poetica*, und Anton Claus (geb. 1691 in Nempten, gest. in Ingolstadt 1754), der, wie später Lessing in seiner Dramaturgie, eine Sammlung von Theaterkritiken mit daran geknüpften ästhetischen Auseinandersetzungen verfaßte. Auch der Lyriker Jakob Balde hat sich in einer Elegie über Wesen und Aufgabe des Dramas geäußert und sie in der Darbietung christlicher Stoffe erblickt. Außer der oft aufgeführten Tragödie *Jephthas* stammt von ihm der dramatisierte Dialog *Oscia seu drama georgicum* (1647), ein Gespräch zweier Bauern und des Gottes Merkur über die Leiden des großen Krieges und den Abschluß des Ulmer Waffenstillstandes, das in seiner Anlage originell ist und durch Anwendung der ostfischen Mundart reizend wirkt. Nur aus Chorgefängen und Monologen setzt sich sein allegorisches Festspiel auf die Eroberung Antwerpens (1585) durch den General Alexander Farnese (Brion Scaldicus) zusammen.

Der bedeutendste unter den Jesuitendramatikern ist der Schwabe Jakob Bidermann, der, 1577 in Eschingen geboren, mit 16 Jahren in den Orden trat, in Augsburg gebildet wurde, dann als Lehrer am Kolleg in München und seit 1622 bis zu seinem Tode (1639) in Rom als Theolog und Zensor tätig war. Außer kleinen humanistischen Schriften verfaßte er eine Reihe von Dramen, die auf verschiedenen Bühnen aufgeführt, aber erst 1665 gedruckt wurden.

Eine kunstreiche Sprache, religiöse Weihe, geistiger Gehalt und geschickte dramatische Motivierung heben sie über die meisten Schulkdramen seiner Zeit empor und erklären die tiefe Wirkung, die sie auf die Zuhörer ausübten, wie gleichzeitige Berichte uns melden. Ergreifend ist die Tragödie *Belisar*, die 1607 in München dargestellt wurde und des Feldherrn Siegestauf, seinen Frevel an Papst Silverius und seinen Sturz vor Augen führt. Zu reichen Tränen wurden die anwesenden Fürsten bei der Aufführung des



Spielgruppe aus „Pietas victrix“.

Ägyptischen Josef (1615) gerühmt. Nicht minder erschütterten „Der Römer Makarius und Johannes Calybite“, in denen er das Motiv der Selbstverbannung eines in Uppigkeit lebenden Jünglings behandelt, der alles verläßt, um Gott zu dienen. Und wie er in diesen beiden Dramen durch die Einführung des Dieners Sannio und des Schiffsmanns Nautlerus in Shakespeares Art auch für den Humor sorgt, so tut er es auch in seinem Cenodoxus, der Doktor von Paris, einer Komödie mit tragischem Schluß. Mit gesundem Realismus wird hier der von Eitelkeit und Ruhmsucht aufgeblähte Doktor geschildert, der alle Einsprechungen seines Schutzgeistes zurückweist und ohne Besserung stirbt.

So sahen wir denn, daß im sechzehnten Jahrhundert und in das folgende hinein alle Stände, Geistliche, Professoren, Studenten, Handwerker und Bauern lebhaft die theatralischen Darstellungen gefördert haben und die Schauspielkunst zum Berufe geworden ist. Und doch war das Drama in Deutschland trotz aller Verwertung des Überlieferten und trotz aller Anregungen von außen nicht zur Klassizität vorgeedrungen, deren es sich bei den anderen gebildeten Nationen zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts erfreute.

6. Die Prosa.

Wochten auch viele Gelehrte, und zwar die tüchtigsten, durch den Betrieb des Lateinischen der Geistesarbeit in deutscher Sprache entzogen worden sein, so hat dennoch eine stattliche Anzahl von ihnen ihre Kraft für deren Ausbildung eingesetzt und sie über die schmalen Vorgänge des Mittelalters weit hinausgeführt. Wir haben bei Besprechung der Satire, des Romans und des Sprichwortes auf diesen Fortschritt hingewiesen; mehr noch zeigt er sich auf Gebieten, die außer dem Bereich der Literaturgeschichte liegen; so in der Geschichtschreibung, in der Beredsamkeit, im Staats- und Rechtsleben, in der Theologie und Philosophie.

Schon das reich bewegte Leben der Gegenwart, der Kampf politischer und religiöser Gedanken, die über die Welt sich erstreckende Staatskunst, die Muster aus dem Altertum regten zur Geschichtschreibung an. Manche Gelehrte zwar, wie Johannes Sleidanus aus Schleiden in der Grafschaft Manderscheid (gest. 1559 in Straßburg) und Veatus Rhenanus aus Rheinau im Elsaß (S. 447), schrieben lateinisch, andere aber bemühten sich, die antiken Historiker durch Übersetzungen dem Volke nahezubringen und eine große Anzahl Gelehrter erzählte die Geschichte der Welt oder der Heimat in deutscher Sprache.

So schuf der uns schon bekannte Humanist Aventinus aus Abensberg (S. 367) mit seiner Baierschen Chronik ein volkstümliches, durch Kraft, Klarheit und Reinheit der Sprache ausgezeichnetes und darum noch von Goethe gerühmtes Geschichtswerk und griff mit einer Beschreibung der Belagerung Wiens durch die Türken (1526) in eine der brennendsten Zeitfragen ein. Unerquidlich wirken in seinen historischen Werken die heftigen Ausbrüche seines Hasses gegen Papst und Geistliche, die seine Darstellung nicht selten parteiisch gestalteten, obzwar er einer der ersten war, die mit der überlieferten fabulösen Art geschichtlicher Darstellungsweise zu brechen und Quellenkritik zu üben suchten. Freilich gelang ihm dieses noch nicht völlig, und auch sein Nachahmer, der treffliche Agidius Tschudi, ist trotz allen Fleißes im Sammeln und Studium der Quellen nicht weit darüber hinausgekommen. Tschudi war in Glarus 1505 geboren, bekleidete die Würde eines Landamtmanns seiner Heimat, stand während der religiösen Wirren treu zur katholischen Partei, mußte deshalb vor dem Fanatismus der Reformierten fliehen und konnte erst, als wieder Ruhe eingetreten war, in seine Vaterstadt zurückkehren. Er starb 1572. Von seinen vielen wissenschaftlichen Werken ist das *Chronicon Helveticum* (1570) das bedeutendste, eine treuherzige, von warmer Vaterlandsliebe, staatsmännischem Sinn und dem Ernst der Wahrhaftigkeit erfüllte und den Alten nachgebildete Erzählung vom Ursprung der Schweizer und der Befreiung der Waldstätte. Von Goethe gerühmt, wurde sie nebst Johannes Stumpfs Beschreibung der Eidgenossenschaft (1548) von Schiller für seinen Tell benutzt. An Tschudi reihten sich die Schweizer Christian Wurflisen, der Verfasser einer Baseler Chronik, und Michael Stettler. Durch Leben und Lebensende (1552) gehörte der Schweiz auch der zu Jungsheim geborene Sebastian Münster an, dessen halb geschichtliche, halb geographische, mit Karten und Plänen ausgestattete Kosmographie von 1544 an für lange Zeit die brauchbarste Erdbeschreibung war und in mehr als 20 Auflagen und zahlreichen Übersetzungen sich über halb Europa verbreitete.

Münster hatte ein Vorbild an Sebastian Frands (S. 391) Weltbuch oder Kosmographie, dem ersten Versuche einer geordneten Erdbeschreibung. Frand, humanistisch und theologisch gebildet, zuerst katholischer Priester, dann Anhänger des Luthertums, später auch mit diesem zerfallen und von den Protestanten als Schwärmer und Wiedertäufer verfolgt, lebte, bald als Schriftsteller, bald als Seifenfieder oder Buchdrucker beschäftigt, in Nürnberg, Straßburg und anderen Städten, bis er sein wechselvolles Leben 1542 beschloß. Trotz seiner pseudomythischen und pantheistischen Ideen war er eine tief religiöse Natur, der die Religion als Sache des Herzens und der Liebe und Mildtätigkeit gegen alle Menschen galt und die lieber