

Zeitschrift: Pädagogische Blätter : Organ des Vereins kathol. Lehrer und Schulmänner der Schweiz
Band: 19 (1912)
Heft: 16

Artikel: Das Theater im 16. Jahrhundert [Fortsetzung]
Autor: Benziger, Augustin
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-531251>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 21.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Das Theater im 16. Jahrhundert.

Von Dr. P. Augustin Benziger, Stift Engelberg.

Die englischen Komödianten.

Die Vorläufer der englischen Komödianten waren die englischen „Musikanten“ oder „Springer“, die bereits um 1579 in Deutschland auftauchen. Von den Namen läßt sich leicht auf die Art ihrer Leistungen schließen. Und wie der „Kasperle“ des Jahrmarktes der legitime Nachfolger des „lustigen Teufels“, der schon in die alten Mysterienspiele hineinspuckte und später des Brighella, Bajazzo, Polichinell, Pierrot, Clown und Hanswurst ist, so finden die heutigen Seiltänzer, Akrobaten und Musikkapellen ihre ruhmreichen Ahnen im „Fahrenden Spielmann“ des früheren Mittelalters und im „englischen Springer und Musikanten“ des 16. Jahrhunderts.

1585 folgten diesen englischen Musikanten die ersten wirklichen Komödianten, und in dieser Zeit finden wir solche in Prag, Frankfurt, Ulm, Graz und Steiermark. Sie mußten jedenfalls gute Geschäfte gemacht haben, daß sie so weite Reisen unternehmen konnten. Das waren die ersten Schauspieler von Profession, und sie waren dem Dilettantismus der Handwerksmeister weit überlegen. Shakespeare stand damals in England in der Vollblüte, und die in England bestehenden Theater waren so zahlreich, und der Ueberschuß an Schauspielern so groß, daß ein beträchtlicher Teil derselben, von der lieben Not am täglichen Brot, zum lustigen Wanderleben gezwungen wurde. Vorerst spielten die „Engländer“ an den deutschen Höfen, wo man auch deren Sprache verstand. Die deutsche Sprache behauptete übrigens bei diesen Theaterstücken allmählich die Herrschaft, um so mehr, als sich den englischen Komödianten auch deutsche angeschlossen. Dann kam es bei diesen Schauspielen nicht so fast auf die Sprache an, als auf die äußere Handlung, den richtigen Text hatten die Schauspieler doch nicht im Gedächtnis, sondern nur mehr oder weniger den Gang der Entwicklung, im übrigen schnitten sie ab oder setzten dazu, wie es ihnen gerade paßte. Da kam denn der „Narr“ zu seiner Geltung, wenn er die Lücken ausfüllen oder aus peinlicher Verlegenheit helfen mußte. Dieser „Narr“ ist aber bedeutend älter, schon die alten Mysterien weisen ihn auf in der Gestalt des Teufels. Als „Hanswurst“, „Fris Knopf“, „Kunz Flegel“ zc. hatte er in Deutschland bereits vor dem englischen Clown sein ehrliches Bürgerrecht gewonnen. Aber erst von dem englischen Komödianten erhielt er seine Sanktion, ein eigenes Kleid und immer mehr Freiheit in seinen improvisierten Scherzen.

Das Repertorium der englischen Komödianten bestand vorerst

aus den besten Stücken Shakespeares, wie Julius Cäsar, Hamlet, Romeo und Julie, Lear. Nach und nach wurden aber diese Meisterwerke durch barbarische Kunstjünger gräulich verstümmelt. Dolche, Blut und Gespenster, und eine interessante, effektvolle äußere Handlung genügte ja den meisten Zuschauern. In den Zwischenakten entschädigten zudem lustig gesungene Buhlenstücke das Publikum. Auch durch Satyrtänze, Seiltänzerstücke, Flugwerk, Zauberei und Hokus Pokus suchte man den glücklichen Zuschauern ihr Geld aus den Taschen zu schwindeln, und dieselben gaben es gern, wenn sie nur wieder einmal ihr Zwerchfell erschütteln oder Tränen der Rührung über die Wangen vergießen konnten.

Das stete Herumwandern, nebst der schwülen Koulissenluft, hatten auf die Komödianten übel eingewirkt. Weiß Gott! Mit den heutigen „Wandernden Schmierern“ fliegen ja auch nicht immer Engel mit. Die Engländer kamen in üblen Ruf, und die Aufführungen schandbarer Stücke ließ ein Verbot der Regierungen nur zu gerechtfertigt erscheinen. Aber das muß man den Engländern lassen, sie waren die eigentlichen Begründer des Theaters im modernen Sinn. Die Auffassung und Behandlung des Stoffes, den Aufbau, die Charakteristik, das alles lernten die Deutschen von den Engländern. Auch ihre Bühne wurde nachgeahmt. Man teilte sie von nun an durch einen im Hintergrund angebrachten Vorhang in zwei Teile, so daß ein Szenenwechsel möglich wurde.

Namentlich zwei Deutsche hatten von den Engländern gelernt, Jakob Ayrer aus Nürnberg (gest. 1605) und Herzog Julius von Braunschweig (gest. 1613). Ayrer ging wie ein Trunkener mit Schauer-, Blut- und Schreckensszenen dem schaulustigen Publikum verzweifelt zu Leibe. Er leistete in dieser Beziehung geradezu Staunenswertes. Innerhalb 30 Zeilen seines Stückes „Servius Tullius“ schneidet Lucius Tarquinius seiner Gattin den Hals ab und läßt sie verzappeln, und Tullia vergiftet ihren Gatten. Im „Kaiser Otto“ werden dem Conſcentius Nase und Ohren abgeschnitten und dem Papst Johann die Augen ausgestochen. Einer, der um die Kaiserin buhlt, wird verbrannt, einer, der sie verschmäht, wird hingerichtet. Im „Mohamet“ schlägt der Sultan gleich am Anfang seinem Bruder den Kopf ab und ist erstaunt darüber, daß seine Mutter um eine Hand voll Blutes weinen mag.

Weniger blutig in seinen Dramen ist der Herzog Julius von Braunschweig. Seine Stücke beweisen, daß er ein begabter Dichter war. — Hand auf's Herz! Sind wir heute nicht wieder in einer literarischen Epoche angelangt, wo Schauergeschichten von Blut und Schrecken Anklang finden? Sensationelles will man, mag der Dichter es dann in

geschmacklosem Naturalismus aus der trüben Atmosphäre eines verdorbenen Menschenkreises schöpfen, oder mag er in die Revolutionswirren der Völker greifen, wo das Messer der Scharfrichter nie zur Ruhe kommt. Ja, Schauder, Blut und Dolch, das ist besonders für unsere überschwärmende Jugend, die sich in der Sturm- und Drang-Periode befindet, ein Lederbissen! Wenn Escholle 3—4 Banditen auf der Bühne mausetot macht, wenn Gerstenberg in seinem „Ugolino“ die ganze Gräßlichkeit seines Stückes sich im Kerker abwickeln läßt, wo vier Söhne des Hungers sterben und der Vater verzweifelt mitten unter ihnen sitzt, bis auch er allmählich unter den fürchterlichsten Qualen stirbt — ist es „zügig“, und unsere Jugend fertigt sich Dolche aus Holz an und zieht mit ihnen durch Straßen und Gassen, zum Tisch und zur Schule und wohl noch abends ins Bett. Daß bei solchen Schauerdramen der entsprechende Ausdruck nicht fehlen darf, liegt auf der Hand, und oft kann man sich da jener charakteristischen Stellen in Klingers Drama „Sturm und Drang“ erinnern, wo der Held ausruft:

„Ich will mich über eine Trommel spannen, um eine neue Ausdehnung zu kriegen“ — „mir ist so wehe wieder, o könnte ich in dem Raum einer Pistole existieren, bis mich eine Hand in die Luft knallte.“

Auch Schiller ist, wo er noch tief in der Sturm- und Drang-Periode steckt, in dieser Hinsicht ein abschreckendes Beispiel, wenn er den Räuber Moor im V. Akt 2. Szene ausrufen läßt:

„Die Seelen derer, die ich erdrohle, im Taumel der Liebe, derer, die ich zerschmetterte im hl. Schlaf“ . . . hört ihr den Pulverturm knallen, über der Kreißenden Stühlen? . . . Seht ihr, die Flammen schlagen, an die Wiege der Säuglinge? . . . Blut muß ich saufen, Blut!“

Aber wenn eben „geschauert“ sein muß, um ein züliges Stück zu liefern, das einem Großteil des Publikums gefällt, dann geht die arme Kunst barfuß, der gemeine Geschmack diktiert. — Doch zur Sache!

Während die Engländer die äußere Entwicklung des Dramas förderten, so fand die innere Entwicklung einen wohlthuenden Einfluß durch das „Jesuitendrama“.

Die 1540 von Papst Paul III. bestätigte Gesellschaft Jesu setzte nicht nur ihre beste Kraft für die Gegenreformation ein, auch auf dem Gebiete der Schule wirkte sie unübertroffen. Und gerade in der wissenschaftlichen Ausbildung der Jugend sah die Gesellschaft Jesu eines der sichersten Mittel, gegenreformativ zu wirken. Bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, ja bis ins 19. Jahrhundert hatten denn auch die Jesuiten den größten Teil der Gymnasien in ihrer Hand. Auch in unsern Landen fristeten die andern Schulen neben den vielbesuchten Jesuitenkollegien nur ein mageres Dasein. Die Jesuiten waren erprobte

Schulmänner und gute Pädagogen. Die Schule wurde ihnen auch durch ihre Institutiones ganz besonders empfohlen. Vielleicht beeinflusst von den ältern Schuldramen, schätzten die Väter der Gesellschaft Jesu nun auch die Aufführungen von Tragödien und Komödien als vorzügliches körperliches und geistiges Bildungsmittel für die Zöglinge. In ihren Institutiones heißt es: „Ohne Theater friert die Poesie.“ Der Hauptzweck ihrer Aufführungen war aber der gleiche wie der, den die Schulkomödien eines Christian Weise im Auge hatten, eine Übung im Lateinischen, in der Deklamation. Die Schüler sollten stehen, gehen und sprechen lernen. Dazu sollten, um erzieherisch wirken zu können, heilige und fromme Stoffe behandelt werden. Der Bedeutung des Wortes „omne nimium . . .“ wohl bewußt, wollten die Institutiones, daß solche Aufführungen nur selten stattfinden, etwa nach den Frühlings- oder Herbstprüfungen.

Später traten die biblischen Stoffe mehr zurück, und Welt- und Zeitgeschichte mußten die Ereignisse in den Dienst ihrer Dramatik stellen. Ja die größten Fragen der Menschheit brachte das Jesuitendrama, vom Standpunkt der katholischen Kirche aus, auf die Bühne, so das Motiv Don Juans, des verlorenen Sohnes, des Magiers Theophilus, das Problem vom Leben ein Traum. — Vor Ankunft der strengen Fastenzeit wollte man sich noch einmal des Scherzes und der Ungebundenheit freuen. Und zu diesem Zweck wurden für die Fastenzeit, wo das Bedürfnis, sich auszutoben, wie in die menschliche Natur eingewurzelt ist, die „ludi saturnales“ geschaffen. Auch diese Fastenstücke hatten ihre pädagogische Aufgabe, sie sollten die Torheiten und Lächerlichkeiten des täglichen Lebens geißeln. . . . Wenn also heute ein Umzug mit allegorischen Figuren, oder ein Wagen durch die Straßen zieht, wo die lächerlichen, törichten Vorkommnisse des Jahres verspottet werden, oder wenn sogar im bescheidenen Bergdorf, droben im Muotathal, allegorische Figuren diese Geißelung vornehmen, so sehen wir hierin sicher einen Ueberbleibsel aus der guten alten Zeit.

Die Mischung des Stoffes, aus dem Inhalt der Bibel, der Welt- und Zeitgeschichte, aus der christlichen Allegorie und Mythologie, bedingte auch einen großen Pomp und Aufwand, und damit kommen wir zur **bedenklichen** Seite dieser Jesuitenspiele. Ungeheurer Kostenaufwand wurde nicht nur für die kirchlichen Festaufführungen, für die Fronleichnamsprozession, wobei die glänzenden eucharistischen Spiele aufgeführt wurden, veranstaltet, sondern auch für die prunkhaften sogenannten „Kaiserspiele“ in Wien, Prag und München. Eine Anstalt der Jesuiten suchte darin ihre Schwesternanstalt in eitler Rivalität zu übertreffen, bis

endlich der Ordensgeneral von Rom aus ein Verbot ergehen ließ. In diesem verschwenderischen Luxus und in der Zeitversäumnis, die solche Aufführungen mit sich brachten, sehen wir eine andere Schattenseite, dazu kommt noch die Begünstigung der Eitelkeit und das Heraustrreten aus dem Rahmen der Schule.

Angeregt durch das Jesuitendrama nahmen auch die Benediktiner und andere Orden die neue Kunstform in ihre alten Traditionen auf, und es entwickelte sich auch in ihren Klöstern eine reiche Bühnentätigkeit. Man baute in den Klöstern Theatersäle und Bühnen oder spielte gar auf einem geräumigen Estrich. Als Theaterdichter taten sich in Deutschland besonders hervor die beiden Jesuiten Mich. Avancinus und Jak. Balde und der Benediktiner Simon Redtenbach.

Bald übten die Jesuitendrama, die später auch auf Einheit der Zeit und des Ortes drangen, einen günstigen Einfluß auf die Bürger- und Bauernspiele aus. Erst im 18. Jahrhundert aber bediente man sich der deutschen Sprache. Vorher mußte ein Textbüchlein, das den kurzen Inhalt angab, die Stücke dem gemeinen Volke verständlich machen, oder ein Herold verkündete zu Beginn des Stückes den ganzen Gang der Handlung, übrigens boten der Pomp und der Glanz einen Ersatz für die Unverständlichkeit der Sprache. Man konnte ja schauen und hören, denn nicht nur die Rhetorik, die Poesie, die Pantomimik und die Dekoration, kamen bei den Jesuitenspielen zur Geltung, sondern auch die Musik, womit die Chöre begleitet und die Zwischenakte ausgefüllt wurden. Hatte doch zum Stücke „Der starke Samson“, das 1568 in München aufgeführt wurde, kein geringerer als Orlando di Lasso die Chöre komponiert.

So nahm denn das Jesuitenspiel in der Geschichte des deutschen Dramas eine bedeutende Stellung ein, und wir finden vieles, was schon die Dramatiker der Jesuiten in ihre Spielbücher aufnahmen, später in Lessings Dramaturgie wieder. Göthe urteilte sehr günstig über das Jesuitenspiel, und alle bedeutenden Literaturhistoriker, wie Gerwinus, Godeke und Zeidler stimmen hierin mit ihm überein.

Alle Stände, Geistliche, Gelehrte, Studenten, Handwerksmeister, Bauern, sahen wir im Verlauf des 16. Jahrhunderts auf jenen Brettern, so die Welt bedeuten. Aber in jener Zeit selbst, wo die Franzosen, Engländer, Italiener und Spanier bereits auf ihrem literarischen Kulminationspunkt standen, da finden wir Deutschland in dieser Beziehung noch weit im Rückstand. Erst Lessing mußte die Bahnen ebnen, auf denen dann Göthe, Schiller, Grillparzer, Kleist, Hebbel und Wildenbruch ihre Triumphe feierten.

Werfen wir zum Schluß noch einen kurzen Blick auf das heutige Schultheater! Das ist eine gefährliche Sache, leicht könnte man da, wenn man diese oder jene Meinung laut sagt, in einen Ameisenhaufen hineingreifen. Als ich vor Jahresfrist einem Professor an dem Zürcher Polytechnikum unsere Schulbühne zeigte, bemerkte er:

„Dieses wertvolle Bildungsmittel fehlt uns andern leider.“

Die zwei Gedanken in diesem Ausspruche sind wohl richtig. Erstens ist es Tatsache, daß die Schüleraufführungen lange, nur fast ausschließlich in Pensionaten und an geistlichen Anstalten blühten, heute werden sie indes immer mehr verbreitet. In Städten, wo andere Theater sind, ist es begreiflich, daß man von Privattheatern abzieht. Zweitens ist es gewiß richtig, daß das Theater erzieherischen Wert hat. Stärkung des Gedächtnisses, Bildung der Stimme und eines wirkungsvollen Vortrages, ein edles Aeußere in Haltung und Miene, Sicherheit und Unbefangtheit im öffentlichen Auftreten: das sind nicht zu unterschätzende Vorteile, die das Schülertheater bietet. Ob aber die Vorteile oder die Nachteile, die ja im Verlaufe dieser Abhandlung auch schon genannt wurden, überwiegen, darin gehen die Meinungen auseinander. Und es fällt uns nicht im Traume ein zu versuchen, sie in Harmonie zu bringen, das wäre ein eitles Bemühen.

Wir haben früher gesehen, daß unser heutiges Theater auf der Schulbühne nicht eigentliches Schultheater im Sinne des Schultheaters des 16. Jahrhunderts und des Jesuitendramas ist. Es ist vielmehr eine Nachahmung des Berufstheaters, mit dem es auch das Repertoire der Stücke gemeinsam hat. Maria Stuart, Iphigenie, Lear, Jungfrau von Orleans, Tell, Wallenstein, Macbeth &c. gehen mit Erfolg auch „über die Bretter“ der Schülerbühne. Ob aber ein „Jüngling von Orleans“ ein „Stummer von Portici“, ein „Regimentsbursche“ &c. auf diesen Brettern nicht straucheln würden, wollen wir nicht untersuchen.

Wir kommen auf das Umändern der Stücke für das Schultheater, von dem der feinsühlende Grillparzer sagt, „ich begreife nicht, wie man an einem Autor, den man verehrt, etwas ändern kann, wenigstens kann man der Poesie nichts Aergeres antun.“

Dieser Spruch gilt jedenfalls nicht von einer Kürzung durch kundige, poetisch feinsühlende Hand, die vielleicht ohne größere Beeinträchtigung des Stückes, eine oder zwei Frauenrollen streicht, wie das z. B. P. Gall Morel in einigen Stücken mit großem Geschick getan hat. Dieser Spruch gilt aber von einem barbarischen Umändern, wie es auch vorkommen kann, wodurch der Held oder die ganze Handlung verändert und verunstaltet wird — das ist theatrale Barbarei! Um so mehr,

als ganz bedeutende Produkte unserer ersten Dichter sich leicht und mit wenig Strichen, ohne merklichen Schaden zu nehmen, umändern lassen. So lassen sich Wallensteins Tod, mit Wegfall der Theklaszene, Schillers Tell, mit Wegfall der Judenz-Bertaszene und die meisten Dramen von Martin Greif mit kleinen, unwesentlichen Aenderungen auf unsern Schulbühnen gut aufführen. Andere Aufführungen, die mit großem Erfolg über unsere Schulbühnen gingen, beweisen, daß sich auch Frauenrollen, abgesehen von Liebeszenen, mit bestem Erfolge wiedergeben lassen. In- des dürften solche Stücke selten sein. Und so wird auch in Zukunft eine kundige, feinsühlende Hand das Schneidemesser zart und bedacht führen dürfen, und es wird da und dort eine schöne Stelle wegfallen dürfen, ohne daß das Ganze wesentlich leidet und der Verlauf gestört wird, und ohne daß man das Geisteskind eines Dichters zu Tode verwunden muß.

Anmerkung. Literatur: Salzer, Literaturgeschichte. — Reibler, Gesch. des Dramas. — Kürschner, National-Lit.

Die katholische Weidenmission im Schulunterrichte.

Auf unserem Büchermarkte ist ein Buch in der Form und unter dem Titel, wie das in vorliegenden Zeilen zu besprechende Buch sich präsentiert, eine ziemliche Neuheit. Es will dasselbe — es erreicht übrigens seinen Zweck vollständig — ein Hilfsbuch sein für Katecheten und Lehrer und ist verfaßt von Friedrich Schwager S. V. D. mit Erlaubnis von dessen Ordensobern. Die Kapitel, in denen abgehandelt wird über den erwähnten Gegenstand, sind folgende: Im 1. Hauptstück kommt zur Sprache der Glaube; das 2. Hauptstück hat zum Inhalte die Gebote; das 3. Hauptstück weist hin auf die Gnadenmittel. Alsdann wird übergegangen zur Besprechung der Mission in der biblischen Geschichte und zwar a. im Alten, b. im Neuen Testamente. Schließlich wird ausgeführt die Mission im geschichtlichen und geographischen Unterrichte und können wir ersehen, wie sich die Mission entwickelt hat im nachapostolischen Zeitalter, im Mittelalter, in der Periode nach dem Mittelalter und in der Gegenwart. Dabei wird in Erinnerung gerufen, was die Länder deutscher Zunge, sowie was Asien, Afrika, Australien und Amerika diesbezüglich geleistet haben.

So wuchs denn das vorliegende Werk heran zum geeigneten Lehrmittel Hilfsbuch für die Katecheten an den Volks- und Mittelschulen. Es muß darum an Stoff mehr bieten, als die Bedürfnisse mancher Schulen erfordern. Darüber bemerkt der Autor noch:

„Selbstverständlich ist nicht daran gedacht, daß die Missionskunde als ein