

Fünferlei Betrachtungen des Johannes Kollros

Autor(en): Ernst Läuchli
Quelle: Basler Stadtbuch
Jahr: 1960

<https://www.baslerstadtbuch.ch/.permalink/stadtbuch/62fe8f29-fc49-419b-9375-bf82c3d28e6e>

Nutzungsbedingungen

Die Online-Plattform www.baslerstadtbuch.ch ist ein Angebot der Christoph Merian Stiftung. Die auf dieser Plattform veröffentlichten Dokumente stehen für nichtkommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung gratis zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrücke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger schriftlicher Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des vorherigen schriftlichen Einverständnisses der Christoph Merian Stiftung.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Online-Plattform [baslerstadtbuch.ch](http://www.baslerstadtbuch.ch) ist ein Service public der Christoph Merian Stiftung.

<http://www.cms-basel.ch>

<https://www.baslerstadtbuch.ch>

Fünferlei Betrachtnisse von Johannes Kollros

Ein Basler Drama des sechzehnten Jahrhunderts

Von Ernst Läuchli

Wer von einem Beitrag sprechen will, den Basel an die Entwicklung der deutschen Dichtung geleistet hat, wird vor allem in das sechzehnte Jahrhundert zurückblicken. Humanismus und Reformation bestimmten in jener Zeit das Gesicht der Stadt und verliehen ihr damals den Charakter einer europäischen Residenz der Kunst und Wissenschaft.

Die beiden Bewegungen des Humanismus und der Reformation brachten in ihrem Zusammenwirken im sechzehnten Jahrhundert das deutsche Drama hervor. Erstmals seit der Antike wurde in jener Zeit wieder ein Theater gespielt, das nicht mehr — wie das geistliche Spiel des Mittelalters — bloß die Verkündigung einer Idee war, sondern ein echtes Theater, wo der Mensch dem Menschen gegenübertrat. Der Humanismus, angeregt durch die Vorbilder der Antike, schärfte den Blick für den einzelnen Menschen, erweckte die Freude an der Darstellung des Charakters und förderte allgemein den Geschmack am Bau der Form. Die Reformation stellte die großen Probleme und gab dem aufblühenden Theater größtenteils die Themen; vor allem aber sorgte sie für eine neue Wertschätzung der deutschen Sprache. Deshalb sind es in der Schweiz in erster Linie die evangelischen Städte, die sich um das Drama bemühten, während die katholischen meist bei der Pflege des mittelalterlichen Spiels blieben.

Das Drama entstand im Dienst einer selbstbewußten Bürgerschaft, auf dem Boden freier Stadtrepubliken. Die unabhängigen Städte der Eidgenossenschaft, wo sich der Bürger in seiner korporativ bestimmten Lebensform am Aufbau des Ge-

meinwesens beteiligen konnte, waren dieser Dichtgattung besonders günstig gesinnt. Die Literaturgeschichte weist einen umfangreichen Bestand an schweizerischen Schauspielen aus jener Zeit auf.

Die Stadt Basel ist, ihrer damaligen Bedeutung entsprechend, am Erwachen des deutschen Theaters wesentlich mitbeteiligt. Gengenbach, Kollros, Birck und Boltz sind die Namen, die sich als Basler in die Zahl jener Dichter einreihen, die das deutsche Drama begründet haben. Ihre Werke sind zumeist im Dienst an der Basler Bürgerschaft verfaßt und aufgeführt worden.

Der Ruhm der Stadt Basel jener Zeit beruht vorwiegend auf dem Zuzug von außen. Das Drama macht davon keine Ausnahme. Von den genannten Dichtern war nur Gengenbach wirklich Basler, die andern waren zugezogen oder lebten nur vorübergehend in der Stadt.

Wie sehr damals Bürgerschaft und Regierung, Geistlichkeit und Gelehrtenwelt um den innern Aufbau der Stadt besorgt waren, zeigt trefflich das Schauspiel des Schulmeisters Johannes Kollros. Es trägt den etwas umständlichen Titel: «Fünferlei Betrachtnisse, die den Menschen zur Buße reizen.» Das Spiel wurde 1532 am Sonntag nach Ostern in Basel öffentlich aufgeführt und noch im gleichen Jahre gedruckt.

Über die Person des Verfassers weiß man sehr wenig. Er war in Basel Lehrmeister an der deutschen Knabenschule zu den Barfüßern. Als solcher wird er die Einführung der Reformation in der Stadt miterlebt und, wie es dem Geist seines Spiels entspricht, auch freudig begrüßt haben.

Über seine Herkunft ist nichts Zuverlässiges bekannt. Seit den Nachforschungen Jakob Baechtolds vermutet man, daß er aus dem luzernischen Hochdorf stamme und sich als Anhänger der neuen Richtung aus dem konservativen Luzern nach Basel gewandt habe. Auch das später genannte Todesjahr 1558 ist nicht gewiß. Der Arzt Felix Platter berichtet von einem Jugendgespielen Simon Kollros, mit dem er sich «in den Steinen» erfolglos an die Aufführung eines Stücks von Gengenbach gewagt habe; dieser Freund sei hernach an der Pest gestorben. Da das Geschlecht der Kollros vor der Reformation

in Basel nicht belegt ist, darf angenommen werden, daß es sich bei diesem Knaben um einen Sohn des Dichters handelt.

Kollros machte sich auch einen Namen als Dichter von geistlichen Liedern. Einige der wenigen Gesänge, die wir von ihm kennen, fanden immer wieder Aufnahme in die späteren Sammlungen von Kirchenliedern.

Sodann verfaßte er ein vielbeachtetes Büchlein über die deutsche Orthographie, das erste seiner Art. Ähnlich wie jener Schulmeister, für den Hans Holbein das Aushängeschild verfertigte, anerbote er sich mit dieser Schrift, Erwachsenen und Kindern das Lesen und Schreiben beizubringen, wobei er allerdings, dem Fortschritt der Zeit entsprechend, weitergehen und die Beherrschung einer hochdeutschen Schriftsprache anstreben konnte. Der tiefere Grund, der ihn zur Niederschrift dieses Werkleins bewog, wird von ihm in der Vorrede selbst genannt: «Weil es Gott, dem Allmächtigen,» gefallen habe, «die heilige Schrift seines göttlichen Wortes dem einfachen Laien zu Heil und Trost auch in der verständlichen Muttersprache durch den Druck ans Licht kommen zu lassen», würden nicht wenige getrieben, ihre Kinder, sofern sie für die alten Sprachen «nicht recht tauglich» seien, «in die deutsche Schule zu schicken». Eltern, Handwerksgesellen und Jungfrauen bemühten sich selbst, erklärt der Verfasser weiter, «deutsch schreiben und lesen zu lernen, um ihre freie Zeit in Erlustigung heiliger Schrift nützlich verbringen zu können»; es sei niemand, «der nicht begehrte, solches auf das baldeste zu lernen».

Diesem Sprachbüchlein kann man auch entnehmen, daß der Dichter seinen Namen «Kollros» — nach heutiger Schreibweise — aussprach, nicht «Kolroß», wie er durch seine Orthographie hatte vermuten lassen. Er läßt seine Zöglinge den Satz schreiben: «Gang hin, weer den rossen, sy frassen dir die roßen (Rosen)», d. h. er schrieb das «s» in «Kollros» wie in «Rose». Der Name dürfte in der zweiten Silbe den in der Schweiz und besonders im Luzernischen verbreiteten Geschlechtsnamen Roos (Rösli) enthalten.

Sein Spiel der «Fünferlei Betrachtnisse», das er den Baslern bot, ist mühelos zu überschauen:

Ein vierstimmiger Chor eröffnet die Veranstaltung und

heißt die Menge willkommen. Hierauf bittet ein Herold um Ruhe und Aufmerksamkeit und erklärt, was man im folgenden zu sehen bekomme. Man werde zeigen, ruft er in das Volk, wie die Jugend zu lasterhaftem Lebenswandel neige und leichtsinnig das Heil der Seele verscherze. Alle sollten beflissen dem Spiel folgen, damit es gebührend Wirkung tue;

«Vorab die Eltern ich hie bitt,
Dass sy dis Spil verachtend nit,
Indem sy mögend lernen wol,
Wie man dKind uferziehen soll,
Domit nit Jung und Alt verderb
Und des ewigen Tods ersterb.»

Eine Gruppe ausgelassener Gesellen eröffnet die eigentliche Handlung. Es ist Osterzeit. Ein schöner Jüngling führt die Gruppe an und fordert sie auf, einen Tanz zuzurüsten und die Nacht durchzuprassen. Er trägt prächtige Gewänder, d. h. er ist dem Kleiderluxus verfallen, wie er damals von der Obrigkeit immer wieder heftig getadelt wurde. Von ungefähr kommt sein Pfarrer und hört, wie er frivole Reden führt. «Es gibt eine höhere Freude am Osterfest als sich mit Wein füllen», redet ihm der Prädikant ins Gewissen, «nämlich die Erkenntnis, daß der Sohn Gottes für uns gestorben ist;

Drum stand von dinem Muotwill ab!
Du sollt nit suochen ander Fröud,
Wann die dir Jesus hat bereit
Im Himmel durch syn bittren Tod,
Die ewig ist und nit zergot.»

Das ist «die erste Betrachtis», fügt der Verfasser am Rand bei.

Aber die Jünglinge, die zwar der langen Standrede geduldig zugehört haben, geben grob zurück: «Der Pfaff verlangt von uns nur, was er selbst zu leisten nicht imstand ist; weil sich das Tanzen für ihn nicht mehr ziemt, ist er ergrimmt und versucht, es uns auszutreiben.

Wir wend erst tanzen im zuo Leid!»

Und sie rufen die Mädchen herbei. Unter diesen, die offensichtlich den Buben an Lebenslust nicht nachstehen, wird eine Irmeltraut vom Anführer um den ersten Tanz gebeten. Der Jüngling fordert den Spielmann auf, die Lustbarkeit mit einem

«Schwarzen Knaben», einer alten Tanzweise, zu beginnen. Er ahnt nicht, was für einen «schwarzen Knaben» er in Wirklichkeit gerufen hat. Denn kaum hat er sich mit der Jungfrau im Tanze zu drehen begonnen, «so kumpt der Tod im selben (in eigener Gestalt) und schüsst ihn». Der Tod schlägt sein Opfer mit einem Totenbein nieder. Alles stiebt auseinander. Der schöne Jüngling, der auch fliehen will, wird vom Tod mit der Sense zurückgehalten und steht ihm nun allein gegenüber. Kläglich winselnd fleht der vorhin so Stolze vor dem Unerbittlichen um sein Leben und bereut tief, die Lehre des Pfarrers nicht befolgt zu haben. Doch der Knochenmann läßt noch einmal Gnade walten, weil der Sünder aufrichtige Reue zeigt. Was dem Pfarrer vorher nicht gelungen ist, gelingt jetzt dem Tod: Der Lebemensch kehrt um. Unauslöschlich sind ihm die Worte des Todes ins Herz geschrieben: «Sterben mußt du, das ist gewiß, doch weißt du nicht, wann und wie; darum sei stets gerüstet und schlage die üppigen Freuden aus.» Mit diesen Worten ist auch die zweite «Betrachtnis» eingereicht.

Der Tod schleicht hinweg. Der Jüngling legt erschüttert seine prächtigen Gewänder ab und erscheint demütig gekleidet. Der Chor beschließt mit einer Paraphrase über den Tod und das Sterben Christi den ersten Akt.

Schlicht und bescheiden, nicht mehr dreist umherblickend, erscheint der Jüngling im zweiten Akt. Dafür wird er von seinen früheren Zechgesellen gefoppt. Sie nennen ihn einen «Tüßeler», einen «Bastützler» (Abergläubigen), einen «Lufätsch» (Frömmler), der meine, er sei besser als andere, «tuot, sam könn er nit fünfe zellen». Schließlich bemerkt einer, dieser Frömmler sei wie eine «Lahrer Zwiebel», so «laure» er scheinheilig biederer Leuten auf.

Ein alter Mann, der ihnen diese ruchlosen Reden verwehrt, wird dafür verhöhnt:

«Gang, alter Gryner, straf dyn Kind,
Sitz hindren Ofen, bät dafür,
Das will ich wahrlich roten dir!»

Doch der Jüngling bleibt standhaft. Die Verführungskünste seiner früheren Gesellen sind an ihm verloren. Gegenüber den Verlockungen der Welt bleibt er fest. Der Prädikant, der zu-

fällig wieder des Weges kommt, bestärkt ihn in seiner Haltung und benützt die Gelegenheit, die dritte «Betrachtnis» einzuflechten:

«dWelt ist nichts anders dann ein Btrug!»

Über dieses Thema singt der Chor ein drittes Lied und schließt damit diese Standhaftigkeitsprobe des jungen Mannes.

Aber noch hat der Held die gefährlichste Versuchung nicht überstanden; denn jetzt tritt der Böse leibhaftig vor ihn hin. Der Teufel erscheint; zwar nicht als Ungeheuer, wie ihn etwa Albrecht Dürer gezeichnet hat, sondern in Menschengestalt. Immerhin hat er Gänsefüße, und er trägt schwarze Gemshörner. Er geht sachte, sehr geschickt vor: Mit schmeichelhaften Worten versucht er dem Jüngling klarzumachen, daß er es im Leben noch weit bringen könne, wenn er sich der Welt nicht einfach griesgrämig verschließe. Im Alter habe man immer noch Zeit, Buße zu tun. Das Erbarmen Gottes sei so groß, daß er ihm «im letzten Ruck» verzeihe. Schließlich sei das Himmelreich nicht für Gänse, Enten und Affen da; dort bleibe sicher ein Platz für ihn frei. — «Der Tod hat aber anders zu mir gesprochen», entgegnet der Jüngling zielbewußt, «unbekannt ist mir meine letzte Stunde», und er ersucht den Bösen, ihn mit seinem Geschwätz in Ruhe zu lassen. Jetzt wird der Teufel energisch. Es sei aussichtslos, schleudert er dem jungen Mann zu, Buße zu tun, wenn man eine solche Sündenlast auf sich geladen habe, auch wenn man bis zum Jüngsten Tag Reue zeige. Nun erkennt der Standhafte den Widersacher und weist ihn von sich mit den Worten des Evangelisten:

«Dorum heb dich, du Satanas!»

Und wie in der Geschichte von Christi Versuchung erscheint zum Schluß der dienende Engel. Er bestärkt den Jüngling in einer langen Rede, die er mit der vierten und fünften Betrachtung schließt; wer im Glauben Gutes tue, dessen werde sich Gott erbarmen; der ewigen Höllenpein für ein dem Teufel gefälliges Leben und der ewigen Freude als Lohn für einen tugendhaften Wandel solle er stets eingedenk sein. Schließlich geleitet ihn der Engel ins Paradies.

Nach dieser Szene mußte ursprünglich die Schlußrede des Herolds gehalten worden sein. Sie ist nicht weniger langat-

mig als die Vorträge des Engels oder die Reden des Pfarrers. Der Dichter erklärt zum Schluß nochmals sein Schauspiel und faßt seine Belehrungen und «Betrachtnisse» zusammen. Mit einem Lied des Chors wird die Veranstaltung geschlossen.

Dieses Drama mit der Hauptgestalt des Jünglings ist klar mit drei Szenen errichtet: Prasserszene mit dem Totentanz, Standhaftigkeitsbeweis vor den Weltknechten und Bewährungsprobe vor dem Teufel. Nun sind zwischen dem Einzug des Jünglings in das Paradies und der Schlußansprache des Herolds einige Auftritte eingeschoben, die sich durch ihren Polterton von dem übrigen Spiel deutlich abheben. Möglicherweise machte der Dichter mit diesen Szenen Zugeständnisse an die Zuschauer, besonders an die anwesenden Kinder, oder er fand es nötig, sein Stück zu verlängern. Es müssen aber nachträglich eingeschobene Stücke sein, weil in der Schlußrede des Herolds, die das Drama in allen Einzelheiten erläutert, darauf nicht Bezug genommen wird.

Der Verfasser ließ noch folgendes aufführen: Eine Dirne beklagt sich bitter darüber, daß ihr der Tod den Tänzer vertrieben habe; sie wolle aber auf ihre Freuden nicht verzichten und über den Rhein fliehen. «Das wäre die Rechte für mich», meint ein Narr, zieht mit ihr und fordert seine Gesellen auf, sich ihnen anzuschließen, um jenseits des Rheins mit Prassen fortzufahren:

«Ich weiss ein guoten Basel-Wyn,
Zuo dem wend wir uns setzen,
Der würd' uns machen fröhlich syn,
Würt' uns dis Leids ergetzen.»

Der Tod, der wieder heranschleicht, läßt sie ruhig entweichen:

«Ob ihr schon fliehend ferr und wyt,
Ich find üch wol zuo miner Zyt.
Fürwohr, es hilft kein Fliehen nüt.»

Hierauf steigt der Teufel wieder aus der Hölle. Dieses Mal bringt er eine große Liste an einer Kette mit, worauf die Namen der Opfer geschrieben stehen, die er sich ausgesucht hat; denn er weiß, daß das Spiel nicht zu Ende geht, ohne daß er eine Beute davonträgt. Er gefällt sich in der Rolle als

Fürst dieser Welt und zählt seine Trabanten auf, die sieben Todsünden: Hoffart, Geiz, Unkeuschheit, Völlerei, Zorn, Neid und Haß, Trägheit. Schließlich hat er einen Buben erspäht, der das Vaterunser nicht kennt, dafür um so lauter fluchen kann. Den soll der Tod erschießen. Dieser erklärt sich auch sofort dazu bereit:

«Ich will dem Läcker geben Buoss,
Dass er ganz überbürzlen muoss.»

Der Knabe, vom Teufel gefaßt, klagt bitter seine Eltern an, die ihn nicht in der Zucht erzogen hätten; er habe ungestraft fluchen, spielen und Dummheiten treiben dürfen, man habe ihn nie angehalten, «zPredig gohn», beten habe er auch nicht gelernt. Und während der Teufel mit seinem Opfer in die Hölle fährt, wendet er sich warnend an die anwesende Jungmannschaft:

«Ich weiss der Läcker noch gar viel,
Die stets ligen im Klugker-Spil,
Ouch ander Kind, die nit wend lehren
Bätten, dorzuo kein Predig hören.»

Endlich erscheint auf der Bühne eine große Schar von Buben, deren aufgeregte Auseinandersetzung beweist, daß das Exempel seine Wirkung nicht verfehlt hat.

Ein achtzigjähriger Schultheiß — in Basel ein Richter —, der sich nicht erinnern kann, daß die Jugend je so leichtfertig gewesen sei wie heutzutage, beendet das Zwischenspiel mit einem ermahnenden Vortrag an die Eltern und Kinder.

Wo dieses Spiel in der Stadt im Jahr 1532 aufgeführt wurde, ist nicht bekannt. Gespielt wurde damals auf dem Fischmarkt, auf dem Kornmarkt oder auf der Pfalz. Die Aufführungen wurden meistens von jungen Bürgern, den «Spielgesellen», bestritten. Ähnlich wie bei den geistlichen Spielen in Luzern wird man darauf geachtet haben, daß kein Unwürdiger mitwirkte oder gar die Rolle eines Edlen spielte. Der Basler Bürgermeister von Brunn übernahm 1546 in «Pauli Bekehrung» von Valentin Boltz persönlich die Rolle des Paulus. Der Trennungsstrich zwischen Zuschauerraum und Bühne war im Volksdrama der Reformation noch nicht scharf gezo-

gen. Im lateinischen Humanistendrama war die Bühne schon mehr ein Reich für sich, das sich von den Zuschauern abhob.

Frauenrollen wurden ebenfalls von Männern gespielt, gewiß auch die Dirnen in unserem Stück. Felix Platter erzählt, wie er in einem lateinischen Schuldrama, das sein Vater aufführen ließ, in den Kleidern einer Bürgerstochter eine Grazie zu spielen hatte. Alles sei gut abgelaufen, bis am Schluß der Regen eingesetzt und den Kostümen arg mitgespielt habe. — Doch wurden in Basel seit 1520 wiederholt Frauenrollen von Mädchen wiedergegeben.

Kollros gibt als einer der ersten Bühnenanweisungen für die Schauspieler. Auf eine lebensnahe Wiedergabe der Rolle legte man Gewicht. Die Darsteller wurden für ihre Arbeit von der Regierung bewirtet und durch Geschenke belohnt.

Die Obrigkeit sorgte auch für die Errichtung der Bühne und für die Ordnung während der Aufführung. Für unser Stück dürfen wir annehmen, daß Hölle, Paradies und «Plan», auf dem sich die meisten Szenen abspielten, deutlich in drei Schauplätze getrennt waren. Auf diese Art wurden die geistlichen Spiele seit Jahrhunderten inszeniert. Ob der Himmel bereits oben am Haus «zum Pfauen» am Kornmarkt «hing», wie Platter von jener Aufführung berichtet, wissen wir nicht. Bei jener Veranstaltung soll im Himmel Donner gemacht worden sein, indem man Fässer gedreht habe, die mit Steinen gefüllt waren, und man soll in Form einer Rakete einen Feuerstrahl heruntergeschleudert haben, der dem stürzenden Paulus, d. h. dem Bürgermeister Brunn, die Hosen verbrannt habe. Gewiß wird es auch bei der Aufführung der «Fünferlei Betrachtnisse» an fröhlicher Stimmung nicht gefehlt haben, und die Menge hat schwerlich die langen moralischen Tiraden mäuschenstill zur Kenntnis genommen.

Kennzeichnend für jene Aufführungen ist auch die Gestalt des Herolds. Er wird das übliche Heroldsgewand getragen haben, «mit der roten Kappe», wie er auf dem Totentanzbild am Predigerkloster genannt wird. Einst hatte diese Gestalt den Ritter zum höfischen Fest begleitet und Namen, Wappen und Herkunft seines Herrn ausgerufen. In den großen geistlichen Spielen des Mittelalters war er eine der Hauptfigu-

ren, mit dem Textbuch in der Hand, Regisseur und Souffleur zugleich, der den Personen während des Spiels Anweisungen gab. Jetzt, im Drama der Reformationszeit, wenn er überhaupt noch auftrat, war er ein Herold Gottes, ein Verkündiger der Heiligen Schrift. So läßt ihn auch Kollros auftreten.

Die einzelnen Bausteine, mit denen das Drama errichtet ist, sind fast alle leicht zu erkennen. Man erwartete damals vom Dichter noch keine allzu große Selbständigkeit in der Gestaltung einer frei erfundenen Begebenheit. Zu nahe war man noch dem Mittelalter mit seinem kollektiven Schöpfergeist. Kunst war dort Dienst, der Künstler ein Diener. Was er zu sagen hatte, war ihm von vornherein gegeben. Nicht daß er etwas Neues sagte, war sein Hauptverdienst, sondern wie er das Überlieferte aussprach. Bedenkenlos konnte er für das eigene Produkt ausgeben, was er dem Inhalt nach übernommen hatte. Das gilt noch weitgehend für die Verfasser der Volksschauspiele des sechzehnten Jahrhunderts.

Auch Episoden aus den «Fünferlei Betrachtnissen» wurden später ohne Bedenken von andern Dichtern verwendet. Die Rede des Teufels wurde von Funckelin seinem Spiel «Vom reichen Mann und armen Lazarus» wörtlich einverleibt. Der Elsässer Culmann und ein Bearbeiter der «Zehn Alter» von Gengenbach gingen mit dem Stück nicht schonungsvoller um. Im Dienste des Volkes stehend, nahmen die Dichter keine Rücksicht auf persönliche Rechte, sie schrieben ihre Stücke zu einem bestimmten erzieherischen Zweck und nicht bloß aus Freude am Spielen.

Kollros wird gerühmt, zusammen mit Sixtus Birck erstmals in der Geschichte des deutschen Dramas Chöre verwendet zu haben. Die Chorgesänge auf der Bühne stammen aus dem mittelalterlichen geistlichen Spiel. Man sang bei diesen Aufführungen lateinische Lieder oder Psalmen. Kollros dichtete für sein Spiel deutsche sapphische Strophen. Diese antike Form wurde ihm durch den lateinischen Kirchengesang vermittelt. Er wird gewiß seine Verse zu einer bekannten Melodie geschrieben haben. Seine Strophen tönen noch mittelalterlich, akzentuiert. Man muß dabei berücksichtigen, daß er einen nicht unbedeutenden Anteil an der Entstehung des Basler und

damit des schweizerischen Kirchenlieds hat. Als einer der ersten schuf er deutsche geistliche Lieder für den neuen Gottesdienst. Bekannt wurde vor allem eines seiner Morgenlieder, das zu den schönsten dieser Gattung aus der Zeit der Reformation gehört: «Ich dank' dir, lieber Herre, daß du mich hast bewahrt.» Der Verfasser mag nicht zuletzt als Schulmeister zum Dichter von Kirchenliedern geworden sein, weil man in Basel vor allem von der jungen Generation die Pflege des deutschen Psalmengesanges forderte, den man von Straßburg übernommen hatte.

Durch die Einschaltung dieser Chorlieder ist das Spiel deutlich in drei Akte eingeteilt. Es gleicht dadurch in seinem Aufbau einem lateinischen Humanistendrama mit der Einteilung in fünf Akte nach antikem Vorbild. In Basel fand aber erst Sixtus Birck die klassische Fünfteilung in einem deutschen Drama.

Dem Humanistendrama der Zeit verpflichtete sich Kollros vor allem durch die Darstellung der Menschen. Er stellt eine Hauptfigur mit einem bestimmten Charakterzug in den Mittelpunkt seines Stücks und versucht, die Handlungsweise der Personen zu begründen, indem er sie echte Dialoge führen läßt. Jüngling und Teufel, Dirne und Geselle stehen einander in Rede und Gegenrede gegenüber, führen glaubhafte Diskussionen. Sie sind nicht mehr bloß Funktionen eines Verkündigungsgedankens wie im geistlichen Spiel, sondern erwecken den Eindruck selbsttätig handelnder Menschen.

Die Humanisten pflegten in ihren Dramen dieses Zwiegespräch, angeregt durch die gelehrten Dialoge des Altertums und durch ihre Vorbilder Plautus und Terenz. Erst durch die Gegenüberstellung zweier Personen auf der Bühne wurde das Spiel zum wirklichen Drama.

Mehrere Aufführungen lateinischer Schülerdramen sind für Basel aus dem Jahrzehnt vor der Entstehung der «Betracht-nisse» bezeugt. Berühmt ist, was Felix Platter in seinen Jugenderinnerungen darüber zu berichten weiß. An diese Tradition konnte Kollros anknüpfen. Der Geist des Humanistendramas war ihm als Schulmeister eng vertraut. Ihm waren wie den Humanisten die antiken Verfasser Autorität, führte er sie

Todt zum Kylbepfeiffer.

Was wölln wir für ein Tänzle haben/
Den Bettler oder Schwarzen Knaben/
Mein Kylbehans/ Spiel wer nicht ganz/
Werstu auch nicht an diesem Tanz.



Der Kylbepfeiffer.

Ein Kylb war mir wegs halb zu weit/
Davon ich nicht hab bracht mein Beut:
Nun ist's auß/weg muß ich mit noht/
Die Pfeiff ist g'fallen mir ins Roh.

doch in der Buchausgabe seines Stücks neben den Bibelstellen als Beleg für seine Predigten an. Aber er gehört zu jenen Gebildeten der Zeit, die sich dazu gedrängt fühlten, das geistige Gut der Humanisten dem Volk in der Volkssprache bekanntzugeben. Mit seinem Spiel leistete er einen Beitrag an eine der großen erzieherischen Taten der Reformation.

In der Volkserziehung durch die deutsche Sprache hat er ja seinen besonderen Platz durch sein Sprachbüchlein. In dieser Anleitung, die in erster Linie dem Bibellesen dienen sollte, zeigt er einen ausgeprägten Sinn für den leichtfaßlichen Ausdruck. Man wird stellenweise an die Aufforderung Luthers im «Sendbrief vom Dolmetschen» erinnert, «die Mutter im Hause, die Kinder auf der Gassen, den gemeinen Mann auf dem Markt» zu fragen, wie man sprechen solle, wenn man Kollros die deutsche Sprache beschreiben hört. Der Laut «ch», erklärt er zum Beispiel, klinge, «wie eine Gans pfeift, die Junge hat, so man gegen ihr geht». Oder er weiß seine trockene Sprachlehre mit volkstümlichem Humor zu würzen, wenn er Beispiele anführen soll: «Der hat gestern zuo Blodtzhaim milch geblottzet» (gerührt). Von diesem populären Ton hielten sich die Humanisten fern.

Die «Fünferlei Betrachtnisse» sind wie die meisten Erzeugnisse dramatischer Dichtung jener Zeit aus der Tradition des Fastnachtsspiels heraus gewachsen. «Kein Spil ohn Narren», fügt der Dichter an einer Stelle bei. Er kann sich offenbar noch kein Spiel denken, das nicht an diesen Brauch anknüpfte, das nicht in dieser hergebrachten Form, zumindest zeitweise, auf das Volksgelächter abstellte. Die Aufführung wird ja auch im Frühjahr geboten.

Den Narren wird man mit der Schellenkappe und den Kolben in der Hand gespielt haben, wie er auf vielen Abbildungen der Zeit zu sehen ist. Unter der Maske dieser Figur konnte sich damals sehr Verschiedenartiges verbergen. Meistens wollte man damit einen Menschen darstellen, der von einem bestimmten Laster befallen war und in seiner Verdorbenheit den Weg zurück zur Tugend nicht mehr fand. An Fastnacht bot sich Gelegenheit, dem Volk diese Toren in abschreckender Weise eindrücklich zu machen und sie zu verspotten. Es sind die

Prasser, die Geizigen, die Ehebrecher, die falschen Propheten, die Verschwender, auf die man es abgesehen hatte. Mit der Zeit gesellte sich auch der Ablasskrämer dazu. Das Fastnachtsspiel richtete sich gegen die Sittenverderbnis und verriet im Verlauf der Zeit bewußt reformatorische Absichten. Aus diesem Grund war es häufig von einem tiefen Ernst getragen; es war eine derbe Belustigung und eine ernste Ermahnung zugleich. Sinn und Zweck dieser Aufführungen waren überall dieselben, aber jede Stadt hatte ihre eigene Tradition.

In Basel hätten die Buchdruckergesellen 1511 auf dem Kornmarkt ein solches Spiel geboten, berichtet das Urfehdebuch. Solche Darbietungen waren im Frühjahr die gewohnte Volksbelustigung. Pamphilus Gengenbach berichtet, er sei von seinen Freunden aufgefordert worden, die Fastnacht nicht ohne ein Stück verstreichen zu lassen. Just durch diesen Basler, der ein Dichter, Verleger und Buchdrucker zugleich war, erfuhr das Fastnachtsspiel am Anfang des Jahrhunderts in der Stadt eine kräftige Belebung. 1515 erschien sein Spiel «Von den Zehn Altern der Welt»; der Verfasser erzielte damit in der Schweiz und in ihrer Nachbarschaft eine nachhaltige Wirkung. Nachher schrieb er den «Nollhart», eine Verspottung des falschen Propheten. Seine kräftigste Schöpfung ist die «Gauchmatt», eine derbe Verhöhnung des Ehebruchs. Es ist nicht ohne Belang, daß er sich eine Zeitlang in Nürnberg aufgehalten und eine Tradition des Narrenspiels kennengelernt hatte, aus der ein Hans Sachs hervorging. Zweifellos trug das zu seiner vertieften Auffassung dieser Gattung von Volksdichtung bei.

Diesen Brauch der Verhöhnung des Lasters im Fastnachtsspiel führt auch Kollros weiter, wenn er in seinem Stück den Prasser und die Dirne vor allem Volk brandmarkt. Auch fehlt darin der satirische Zug nicht, besonders wenn der Dichter der Jugend in den Weltknechten mit ihrem prahlerischen Jargon den Spiegel hinhält. Man werde ja im Spiel sehen, kündigt der Herold einleitend an, wie sich die Jugend verhalte, wie sie beständig Böses im Schilde führe. Der Fastnachtsgeist ist auch in diesem Drama wirksam.

Die Verspottung des Lasters bekam mit der neuen Zeit, die sich mit dem Text der Bibel vertraut machte, ihren besonderen

Akzent. Die Bibel selbst schilderte viele verkommene Menschen: das ehebrecherische Weib des Potiphar, den Wüstling Holofernes, vor allem aber den großen Sünder in der Parabel vom Verlorenen Sohn. Nicht geringer war das Interesse, das man den großen biblischen Vorbildern entgegenbrachte, die das Laster überwinden: Susanne, Tobias, Esther. Ganz allgemein wurde die nun verdeutschte Bibel als Fundgrube dramatischer Stoffe entdeckt. Unzählige Episoden des Alten und Neuen Testaments fanden ihre Bearbeiter. Luther forderte wiederholt zur Dramatisierung biblischer Stoffe auf. Das größte deutsche Drama des Zeitalters, das «Spiel vom Verlorenen Sohn» des Burkart Waldis, dürfte unmittelbar durch ein Sendschreiben des Reformators angeregt worden sein. Diese Dichtung war ebenfalls noch als Fastnachtsspiel gedacht.

Im Verlorenen Sohn konnte der Ungehorsame, der Prasser, der Buhler, der Verschwender durch einen einzigen Träger in seinem sündhaften Elend dem Volk vor Augen geführt werden. Er wurde schließlich auf den Bretterbühnen der deutschen Städte zur bekanntesten Figur. Für jene Zeit war er geradezu der Prototyp des jungen, lebensfrohen Menschen. Einem Schweizer Dichter konnte es sicher keine großen Schwierigkeiten bereiten, unter den eidgenössischen «Buben», welche die oberitalienischen Feldzüge bestritten, Charaktere herauszufinden, die diesem Urbild — mit seiner sündhaften Seite wenigstens — verwandt waren.

Auch der Jüngling in den «Fünferlei Betrachtnissen» ist ein «Verlorener Sohn». Die Schwelgerei des jungen Mannes und die reuevolle Rückkehr zu einem sittlichen Leben entsprechen dem, was die Bibel erzählt. Der Vergleich der biblischen Gestalt mit der des Jünglings wird vom Verfasser selbst ausgesprochen. Aber die satirische Darstellung der Ausschweifungen ist auf einen kleinen Raum beschränkt. Auch die Sprache, mit der die Jugend ihre Ausgelassenheit bekundet, ist, verglichen mit dem, was sich ein Gengenbach, ein Manuel oder ein Wickram leisteten, äußerst zurückhaltend. Hingegen ist die moralische Stärke des Jünglings breit geschildert, besonders seine Widerstandskraft gegenüber den Knechten der Welt. Der Fastnachtsstil, der bloß verspottet, ist in diesem

Stück vom Predigtstil, der die sittliche Erneuerung preist, übertönt.

Der Dichter folgt dabei einem Zug der Zeit. Man kannte den Stoff des Verlorenen Sohnes bereits im Humanistendrama und in der bildenden Kunst. Die Ständesatire hatte sich seiner längst bemächtigt. Hieronymus Bosch hatte am Beginn des Jahrhunderts in deutlich karikierender Absicht den Verlorenen Sohn als Bauernjungen gemalt. Schon seit 1494 sorgte der Kupferstich Albrecht Dürers in Deutschland für die Verbreitung des Interesses an dieser Figur. Sein ergreifendes Bild vom reuigen Sünder, der mitten in der gierigen Schweineherde betet, ist bereits mehr als bloß Verspottung des Gefallenen, ist schon Ausblick in eine Erneuerung des Lebens.

Aber erst durch die Reformation erhielt diese Gestalt ihren ausgesprochen theologisch-biblischen Charakter, wie er im Drama beobachtet werden kann, indem die reuevolle Rückkehr des Sohns zum Vater in die Frage der Sündenvergebung einbezogen wurde. Daß die guten Werke des Menschen vor Gott nicht ins Gewicht fielen und die Vergebung der Sünden allein der Gnade der göttlichen Barmherzigkeit zu verdanken sei, konnte an diesem Gleichnis so klar veranschaulicht werden. Viele Bearbeiter dieses Stoffes — so Burkart Waldis — ließen sich von diesem Gedanken leiten, während zum Beispiel der Luzerner Hans Salat, einer der seltenen Vertreter des katholischen Lagers, bewußt Reue, Buße und Beichte betonte. Mit der Zuspitzung der konfessionellen Auseinandersetzung konnte ein polemischer Ton im Drama des Verlorenen Sohns nicht ausbleiben.

Kollros hält sich von einer theologischen Auseinandersetzung fern. Es genügt ihm, festzustellen, daß sich der junge Mensch des Leidens Christi bewußt bleibe, um nicht mehr in Sünde zu verfallen. Auch unterläßt er jeden direkten Angriff auf das Papsttum und seine Institutionen, obwohl er sein Stück kurz nach der Einführung der Reformation in Basel schrieb. Er beschränkt sich in seiner volkserzieherischen Aufgabe als Anhänger der neuen Kirche auf die Verkündigung der Gnade, die dem Menschen im Vorbild Christi geschenkt ist, vor allem stellt er seine Arbeit kompromißlos unter die Autorität der

Bibel. Hingegen gehören die fünf Meditationen, die das Spiel beherrschen, auch zum geistlichen Gut der alten Kirche: das Beispiel der Leidensgestalt Christi, die Gewalt des Todes, die Nichtigkeit alles Irdischen, die Bestrafung der Sünde in der Hölle, die Belohnung der Tugend im Himmel. Offenbar ist das Stück ursprünglich von einer volksmissionarischen Absicht diktiert, die in der Zeit vor der Reformation verwurzelt ist. Das ist noch deutlicher erkennbar, wenn man es als Beispiel eines spätmittelalterlichen Totentanzspiels betrachtet.

Der Totentanz-Charakter macht es zu einem echt baslerischen Stück. Nicht daß in andern Schweizer Städten der Totentanz unbekannt gewesen wäre. Bern zum Beispiel hatte in jener Zeit in Niklaus Manuel einen der größten Darsteller des Todes in Wort und Bild. Kollros konnte sich sicher dadurch einen tiefen Eindruck auf die Zuschauer versprechen, daß er den Tod eine Hauptrolle spielen ließ; denn diese Gestalt war jedem Basler aus unzähligen Darstellungen vertraut, besonders aber durch die berühmten Bilder an der Kirchhofmauer des Dominikanerklosters. Und wenn der Dichter den Tod zum Jüngling sagen läßt: «Du muost ein Vortantz tuon mit mir», dann klang das für den Zuschauer fast gleich wie das, was er am Prediger-Totentanz lesen konnte: «Mit mir müest ihr ein Vortantz haben.» So sprach dort der Tod zur Jungfrau.

Die Kirche des Mittelalters hatte den Gedanken von der Allgegenwart des Todes mit allen Mitteln, die ihr zu Gebote standen, gepredigt und in den Dienst der Bekämpfung weltlicher Lust gestellt. Auch der Totentanz in seinen mannigfaltigen Erscheinungen, gleichgültig auf welcher Stufe der Entwicklung er auftritt, ist ein Teil der Verkündigung dieses Gedankens. Entstanden sein mag er aus dem gewaltigen Eindruck, den ein Massensterben um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts ausübte. Tief erschütterte es, als Menschen unerwartet und in Scharen dahingerafft wurden. Man sah sie im Volksglauben unversehens in einen schauerlichen Reigen der Toten aufgenommen.

Größte Verbreitung fand dann der Totentanz in der Vorstellung der spätmittelalterlichen Allegorie der mumienhaften Gestalt oder des Knochenmannes, der die Menschen unerbitt-

lich aus dem irdischen Dasein abberuft. Es folgte die Prägung von Typen der Gesellschaft, die vom Tod ereilt werden: Kaiser, Prälat, Kaufmann, Jüngling usw. Für die Nachwelt blieb das die vorherrschende Vorstellung vom Totentanz.

Dergestalt bringt ihn auch Kollros auf die Bühne. Eindrücklich sind die Worte, mit denen sich der Tod selbst erläutert:

«Mit minem Bogen schüss ich zTod
All Menschen, do ist nur kein Gnod!
Uf Erd kein Mensch ich leben lass,
Ich mäys all ab glych wie das Gras,
Mit miner Ax ich niderfäll
All Welt, das btracht, du junger Gsell!
Ich schon des Papsts noch Kaisers nit,
Darzuo des Küngs, es hilft kein Bitt.
Kunst, Schöne, Stärke, Guot noch Gwalt
Sich ich nit an, sy jung old alt,
Sy müessend alle mit mir gohn,
Ich würde kein Menschen läben lohn.»

Doch begibt sich dieser Tod seiner Würde, wenn er mit einem Totenbein burschikos auf den Jüngling losgeht. Das wäre früher, als man dem Tod noch mit heiliger Scheu begegnete, nicht möglich gewesen. Auch Holbein konnte ihn bisweilen dreinschlagen lassen, ein Zeichen der «Entgötterung der Welt durch die Renaissance». Bei Kollros verliert hingegen der Tod seinen Rang vollends, wenn er sich, besonders in den rüpelhaften Szenen, als Schreckgespenst für die Jugend ausgeben muß. Die einst erhabene, unerbittliche Gestalt ist zur Drohfigur im Dienste der Erziehung geworden.

Der allegorischen Gestalt des Knochenmannes ist im Spiel ihre schonungslose Grausamkeit genommen, doch ist das ganze Stück eindeutig vom alten Mahnruf des Todes erfüllt. «Nichts ist gewisser als der Tod, und nichts ist ungewisser als die Stunde des Todes», schärft der Verfasser dem Leser durch eine Randbemerkung ein. Dieser Gedanke war bei der Entstehung dieses Totentanzspiels vorherrschend und richtungweisend. Deshalb verliert die Jünglingshandlung den Charakter eines Dramas vom Verlorenen Sohn und geht in ein Spiel über, das eine Gestalt verherrlicht, die vom Tod nicht mehr überrascht

werden kann. Anklingend an Jedermannsdramen und Sterbeszenen der Zeit schildert Kollros den Jüngling als eine Seele, die in das Paradies geführt wird, wobei der Teufel versucht, ihr durch seine Künste den Weg zu versperren, während ihr ein Engel Beistand leistet. Dieser vorreformatorische Geist ist in einer Strophe zum Ausdruck gebracht, die der Dichter auf die Titelseite der Buchausgabe setzen ließ:

«Den Tod Christi, das Sterben dyn,
Den Btrug der Welt, der Hölle Pyn,
Des Himmels Fröud, Glori und Ehr
Betracht allzyt, so sündst nit mehr.»

Es gibt gewiß wertvollere Dramen aus der Zeit als die «Fünferlei Betrachtnisse». Das Stück reicht in seiner Bedeutung bei weitem nicht an die beißende Satire eines Manuel. Gengenbach ist Kollros im volkstümlich-kernigen Ausdruck überlegen. Bei Birk ist der Aufbau klarer, weil vom Humanismus schon stärker beeinflusst, die Sprache ausgewogener, die Motivierung der Handlung sorgfältiger. Und Valentin Boltz hat im Dienst der neuen Kirche durchschlagendere Überzeugungskraft bewiesen. Hingegen ist das Spiel von Kollros ein bezeichnendes Dokument der Zeitenwende. Altes und Neues begegnet sich darin zu gleichen Teilen. Seine Aufgabe im Dienst der neuen Kirche erblickt der Verfasser vor allem in der unablässigen Betonung der Autorität der Bibel. Die vielen geistlichen Belehrungen, die er einstreut, entnimmt er vornehmlich der Heiligen Schrift und belegt sie in der Buchausgabe getreulich mit Stellen aus dem Alten und Neuen Testament. So versucht er, einer der wichtigsten Forderungen der Reformation — die Ausrichtung des Lebens nach der Bibel — als Dichter vorbildlich gerecht zu werden. Noch entschiedener tritt er für die Ziele der Reformation ein durch seinen gebieterischen Ruf nach christlicher Erziehung. Die Sorge für Sitte und religiöses Leben im Staat, eines der hervorstechendsten Merkmale des protestantischen Dramas, ist in ihm tief verankert. Und so wendet er sich wie so viele seiner Zeitgenossen von der Bühne herab an die Eltern und ermahnt sie zu christlicher Kinderzucht. Die Jugend belehrt er, sich ein Beispiel zu nehmen und den Eltern den schuldigen Gehorsam zu lei-

sten. Er steht mitten in seiner Zeit, wenn er die Familie, die soziale Grundlage des Bürgertums, zu heben trachtet; dazu forderten die Reformatoren immer wieder auf.

Für Kollros gibt es selbstverständlich ebensowenig eine zweckfreie Freude am Theater wie für seine Zeitgenossen. Sein Spiel ist ein echtes Zeugnis für die Entstehung des deutschen Dramas im Dienst einer freien Bürgerschaft.

Von den «fünferlei Betrachtungen» sind drei Ausgaben aus dem 16. Jahrhundert bekannt. Unsere Universitätsbibliothek ist im Besitz eines Drucks aus dem Jahre 1532; er stammt aus der Offizin des Thomas Wolff in Basel. Diese Basler Ausgabe liegt dem Nachdruck des Stücks in der Sammlung «Schweizerische Schauspiele des 16. Jahrhunderts» (Zürich, 1890) zugrunde. Für die obigen Zitate wurde die Schreibweise zu leichterem Verständnis etwas vereinfacht.

Die beigegebene Illustration ist ein Kupferstich von Matthäus Merian d. Ä. in: Todten Tanz. Basel, bey Johann Schröter, 1621 (Kupferstichkabinett Basel).