

Zeitschrift: Der Geschichtsfreund : Mitteilungen des Historischen Vereins Zentralschweiz
Herausgeber: Historischer Verein Zentralschweiz
Band: 93 (1938)

Artikel: Hans Salat : Leben und Werke
Autor: Cuoni, Paul
Kapitel: III: Salat als Regent und Dramatiker
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-118163>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

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

offen vor den fremden Kriegsdiensten warnt und mit nicht mißzudeutenden Worten das Gebaren der Soldherren überhaupt und des französischen Königs ganz besonders rügt: Wenn die armen Kriegsknechte ihre Arbeit getan, werden sie den Herren plötzlich überflüssig und lästig. Man verweigert ihnen jede Anerkennung und anständige Behandlung und nur zu oft auch ihr gutes Recht auf ihren Lohn:

(30) Nun hat man mumschanz gworfen,
 wie es güt französisch ist:
 wenn sie unser nit me dörfen,
 so ließend s' uns fulen im mist;
 zù Assy uf sant Otmars tag
 hat man uns urloub geben,
 ist mengs frummen kriegsmans klag.

Des send s' inen nit vergessen
ir frummen kriegslüt gar;
wer doheim hab trinken und essen
der neme nit kriegen war!
dann d'fürsten und herren hand den sit,
wenn's unser nit me dörfen
wunstend s' keim kein pfennig nit.

Nicht ein kriegslustiger, draufgängerischer Söldner, sondern ein kritisch überlegender und beobachtender Schulmann oder Kanzlist hat diese Strophen gedichtet.

III. Salat als Regent und Dramatiker.

In den wenigen Jahren, da Salat in Luzern als Gerichtsschreiber amtierte, war er zugleich der Angelpunkt des Theaterlebens der Stadt. Diese besaß schon zur Zeit unseres Dichters eine große Spieltradition, die tief im Volke verwurzelt war. Ihre Osterspiele besaßen ihrer Originalität, Festlichkeit, ja Pomphaftigkeit halber einen Ruf, der über die eidgenössischen Grenzpfähle hinausreichte.

Salat ist einer der bemerkenswertesten Vertreter luzernischer Dramaturgie. Er war Verfasser und Leiter von geistlichen und weltlichen Spielen. Schon im Jahre 1530 hat er die Aufmerksamkeit von Regierung und Volk auf sich gelenkt durch die Aufführung eines Spieles, „Paris Traum“, das leider bis heute verschollen blieb.¹

Ein Jahr später wurde in Luzern ein Osterspiel aufgeführt, wobei Salat vielleicht schon Regent war. Im Jahre 1534 wollte er die „Judith“ aufführen, was ihm aber von der gegnerischen Partei verwehrt wurde. Auch dieses Stück ist verloren gegangen; es war die erste Dramatisierung dieses Stoffes.² Sein Spiel „Der Verlorene Sohn“, das einzige, welches wir heute von ihm kennen, wurde 1537 in Druck gegeben. 1538 waltete er als erster bezeugter Osterspielregent.

In Freiburg hat er als Leiter von selbstverfaßten Dramen seine künstlerische Laufbahn fortgesetzt. Seine Spielfreude ist ihm dort zum Schicksal geworden. Das eine Werk: „Die Welt“ oder „Der Weltlauf“, verhalf ihm zu Ansehen und Ruhm, das andere, dessen Name uns nicht bekannt ist, hat ihn um sein kärglich verdientes Brot gebracht.³

¹ Da es um Ostern gespielt wurde, wird es wohl ein ernstes Stück gewesen sein.

² „Judith“ war ein geistliches Spiel. Ihr Stoff wurde später in die Osterspiele aufgenommen (1597). Unter dem Titel: „Tragoedia mundi oder Lauf der jetzigen Welt, durch Untergang Königs Arphaxat, Hochmuth König Nebucadnosors, Wütherei Holofernis und Starkmüthigkeit der Helden Judith“ hat Ochen am 21./22. Mai 1651 ebenfalls eine „Judith“ in Szene gesetzt. (Mscr. Bbibl. L.)

Die eigentliche Judithhandlung bildet darin einen verschwindenden Teil. Der Titel klingt zugleich auch an Salats „Welt“ oder „Weltlauf“ an. Die Frage, ob Oehen eines oder beide Salatschen Stücke gekannt habe, muß offen bleiben.

³ Büchi („Hans Salat in Freiburg“) glaubt, daß Salat schon im April 1544 dort ein Spiel aufgeführt habe: „Daniel der Prophet“. (Genauer Titel: „Die Geschichte des Propheten Danielis, eines Theyls in der Babilonischen ggfengnus beschehen, in sprüch gezogen

1. Die Regenz der Osterspiele.

Die Geschichte der Luzerner Osterspiele.

Sie setzt ungefähr um die Mitte des 15. Jahrhunderts ein. Entstanden aus der Liturgie des Karfreitagsmorgens, waren diese Spiele ursprünglich eine rein kirchliche Angelegenheit. Im Jahre 1453, am Samstag nach Ostern zahlte der Um geldner „3 liber den schulern zum osterspiel“. Es muß wohl ein sogenanntes Passions-, vielleicht auch ein Auferstehungsspiel gewesen sein, das von den Hofschülern unter Aufsicht und Mitwirkung der Geistlichkeit aufgeführt wurde. Ort der Handlung war entweder die Hofkirche, oder möglicherweise auch der Platz bei der Peterskapelle, der städtischen Pfarrkirche.⁴

und gespielt durch ein Ersame Burgerschaft zu Fryburg in Vchtlandt.“ Getruckt zu Bern inn Vchtlandt by Matthia Apiario 1545.) Weller weist das Stück fälschlicherweise Hans von Rüte zu („Das alte Volkstheater der Schweiz“). Baechtold vermutet als Verfasser den dortigen Schulmeister Brun oder dessen Provisoren Kun. Die Vorbereitungszeit von einigen Wochen für ein zweitägiges Spiel betrachte ich als zu kurz, als daß Salat in Frage kommen könnte. Um ein Stück zu inszenieren und zu leiten, das nicht von einigen seiner Schüler, sondern von auserlesenen Bürgern aufgeführt wurde, erkenne ich Salat als zu wenig akklimatisiert. (Außer dem Titel siehe auch Manual 61: „Minen hern den spilern sind hundert pfund stür an irem kosten geschenkt“.)

Das Stück ist nebenbei zu schwach und unbeholfen, als daß man dessen Autorschaft Salat zuweisen dürfte.

Die beiden andern Spiele hat er mit seinen Schülern aufgeführt. (Ueber „Die Welt“ vgl. Anm. 2.) Des letzten Stückes wegen wurde er bekanntlich von der Lehrstelle vertrieben. Es war das einzige, das nicht zur Osterzeit inszeniert wurde, sondern im Januar. Heinemann (Geschichte des Schul- und Bildungswesens) glaubt, es könnte sehr wohl der „V. S.“ gewesen sein. Ich weiß keinen Grund, diese Auffassung zu teilen.

⁴ Da der Staat einen Teil beisteuerte, war es bereits keine rein kirchliche Angelegenheit mehr. Wir dürfen daher mit gewisser Berechtigung bereits öffentlichen Platz vermuten.

Bald wurde jedoch die Aufführung von der „Fraternitatem zur Bekrönung unseres Herrn“ aus den Händen der Geistlichkeit übernommen und damit aus dem Rahmen einer kirchlichen Angelegenheit herausgehoben und vor eine breitere Oeffentlichkeit gestellt. Die Gründungsgeschichte der Bruderschaft ist nicht sehr durchsichtig; die Angabe ihres Enstehungsjahres schwankt zwischen 1467 und 73.

Es war eine auserlesene Gesellschaft Gebildeter, die sich zu diesem Zwecke zusammentat. Hohe kirchliche und weltliche Würdenträger, wie der Abt von St. Urban, sämtliche Chorherren des Stifts, die Schultheißen der Stadt, schrieben sich im Laufe der Jahre als ihre Mitglieder ein. Außer den Vertretern der angesehensten Familien in Luzern — Ruß, Hertenstein, Kloos, Pfyffer, zur Gilgen, von Meggen — finden wir in den Verzeichnissen auch Etterlin und Diebold Schilling.

Die Burgunderkriege verunmöglichten vorderhand eine ersprießliche Tätigkeit. 1481 hören wir wiederum von einer Aufführung, die nun wahrscheinlich aus der Initiative der Bruderschaft heraus zustandegekommen ist. Die heutige Forschung nimmt Jakob Amgrund, aus dessen Feder ein deutsches Spiel vom jüngsten Gericht stammt (1468), als den Schöpfer des Osterspieltextes an. Aus dem Jahre 1495 stammen die ersten uns bekannten Satzungen der Bruderschaft. Diese „Ordnung, so vffgenommen ist ze halten“, bestimmt u. a., daß in Zukunft alle fünf Jahre ein Osterspiel aufgeführt werden soll. Eine getreuliche Befolgung dieser Vorschrift finden wir freilich ziemlich selten. 1490, 1495, 1500 und 1504 waren Spieljahre. Die italienischen Feldzüge haben eine große Lücke gerissen, die sich bis 1518 fortsetzt.

Der Zeitpunkt, da die Leitung der Osterspiele von den Händen der Geistlichkeit in die der Bürgerschaft überging, fällt wohl ungefähr mit demjenigen zusammen, als die Stadt sich von dem Stifte im Hof endgültig loskaufte (im Jahre 1479; um 25 000 Gulden).

Beim Osterspiel von 1531⁵ dürfen wir mit gewisser Berechtigung Hans Salat bereits als Spielleiter vermuten. Jedenfalls wird sich niemand nachweisen lassen, der für diesen Posten geeigneter gewesen wäre. Daß wir in seinem Tagebuch darüber keine Erwähnung finden, ist kein Gegenbeweis, denn hier wird oft noch viel Wichtigeres verschwiegen. Die genaue Kenntnis der Osterspieltechnik, die er 1537 durch den „Verlorenen Sohn“ verrät, besaß eigentlich nur der Regent, und endlich muß seine vorzügliche Leitung vom Jahre 1538 langjährige Erfahrung voraussetzen.

Idee und Form der Osterspiele.

Die Osterspiele erwuchsen aus der liturgischen Feier. Das drückt sich äußerlich schon durch die sichtbare Gegenwart des guten und des bösen Prinzips aus: Gott einerseits und anderseits die Teufel.

Die Motivierung der Handlung ist durch den Bibeltext bereits vorausbestimmt; das Spiel ist die lebendige Vorführung der biblischen Geschichte. Auch der Zuschauer steht unter diesem Eindrucke: „Das hat sich alles ereignet und es ist erhebend anzusehn“, sagt er zu sich selbst.

Die beiden bedeutendsten Mächte des ausgehenden Mittelalters drücken dem Spiel ihren Stempel auf: Die Kirche und das Bürgertum. Die Kirche verantwortet seinen Gehalt, das Bürgertum schmückt ihn aus und bringt ihn zu imposanter und üppiger Darstellung.

Da keine seelischen Konflikte die Handlung treiben oder hemmen, so ist kein Wechselspiel dramatischer Zwiesprache zu beobachten. Wohl führen die handelnden Personen Zwiegespräche; diese sind es aber nicht, welche die Handlung vorwärtstreiben, denn auch sie sind mehr

⁵ Eberle (Theatergeschichte der Innerschweiz, p. 13) setzt auch auf 1533 ein Osterspiel fest. Beide Daten sind nicht einwandfrei nachgewiesen.

nur zur Erklärung des dargestellten Bildes da. Das gilt erst recht von den predigthaften Vorträgen, welche die Zwiegespräche immer wieder unterbrechen: sie stehen außerhalb der Handlung und haben den Zweck, diese zu erklären, Schlußfolgerungen anzubringen und vor allem auch zu belehren. So hat das gesprochene Wort nur kommentierende Bedeutung.

Der Verfasser des Spieltextes braucht nicht Dichter in unserem Sinne zu sein; die Bibel bildet die unerschöpfliche Stoffquelle, und der Dichter hat sein Augenmerk nur auf die Einrichtung dieses Stoffes für die dramatische Darstellung zu richten. Der Darstellungsstil jedoch richtet sich nicht für alle handelnden Personen nach den selben Grundsätzen:

Die Vertreter einer höheren, besseren Welt weisen in Kleidung und Gebaren auf den Ursprung der Osterspiele zurück: die Kirche, deren Liturgie das Uebernaturliche am besten zu symbolisieren vermag. Gott Vater wird durch einen Geistlichen in kirchlichen Gewändern und mit feierlich abgemessenen Bewegungen dargestellt. Das Zeremoniell des Himmels ist dasjenige des Hochamtes.

Die Gestalten des Diesseits und ihre Handlungen werden äußerst realistisch veranschaulicht. Das Milieu, in dem sie sich bewegen, ist dasjenige des bürgerlichen Alltags und gänzlich unbiblisch. Einzig in der Wahl der Kostüme versucht man historisch getreu zu sein. Im übrigen wird das Menschenmögliche getan in der Nachahmung der lebenswahren Wirklichkeit. Deutlich offenbart sich ein gewisser Naturalismus in der mittelalterlichen Theaterrauffassung und ein ausgeprägter Sinn für Theatereffekte.⁶

⁶ Siehe Brandstetter: „Zur Technik der Luzerner Osterspiele“. Bemerkenswert sind z. B. die Darstellung des Blutvergießens und des Todschlages (David wirft ein mit Blut gefülltes Ei! usw.). Die Seelen der beiden Schächer werden als weiße Taube und als schwarzes Eichhörnchen lebendig dargestellt, das Donnergrollen wird hervorgerufen durch ein Donnerfaß. Große Blasebälge blasen Manna

In der Darstellung des Unterweltlichen zeigen sich Ueberreste eines urgermanisch - heidnischen Dämonenglaubens. In Tanz und Gebärdenspiel der Teufel äußert sich elementare Freude an grotesker Bewegung, wie wir sie heute noch bei Naturvölkern erkennen können.

Da der Stoff nicht vor allem dichterisch gestaltet ist, besteht auch äußerlich keine sichtbare Gliederung. Von einer eigentlichen Akteinteilung im heutigen Sinne ist keine Rede: es wären damit höchstens die sogenannten „Figuren“ oder „Historien“ zu vergleichen, die stofflich zusammengehören und begrenzt sind. Sie wurden in „Unterschiede“ eingeteilt, das heißt in einzelne Selbst- oder Zwiegespräche, also ungefähr das, was wir unter dem Begriff „Szene“ verstehen.

Zwischen den einzelnen Figuren — im alten Testament zwischen jeder Figur, im neuen Testament seltener — hielt ein Kirchenlehrer eine längere Ansprache, ähnlich einer Predigt, worin er die vergangene und die kommende Handlung besprach und außerdem Szenen erzählte, die bühnlich nicht dargestellt werden konnten.⁷

Nach praktischen Gesichtspunkten vollzog sich die Aufteilung des Osterspielstoffes in zwei Tagesaufführungen, welche wieder in sogenannte „Quartiere“ — d. h. Vormittags- und Nachmittagsaufführungen — halbiert wurden.

Wir kennen leider weder den von Amgrund geschaffenen Urtext vom Jahre 1480, noch denjenigen, der unter Salats Regentschaft Gültigkeit hatte. Das erste uns bekannte Textbuch stammt erst vom nächstfolgenden Spiele — 1545 — und ist von Zach. Bletz niedergeschrieben. Es führt genau dieselbe Sprache wie Salat: Die Luzerner Kanzleisprache mit stark mundartlichem Einschlag. Der Osterspielvers, wie wir ihn hier kennen lernen,

vom Dache zweier Häuser auf den Platz herab, die Hölle wurde durch ein gräßlich gemaltes Höllenmaul, das sich öffnete und schloß, dargestellt usw.

⁷ Z. B. der Fall der Engel u. a.

ist der reimpaarige freie Knittel, den Salat ja auch in seinen eigenen Werken mit Vorliebe anwandte.⁸

Da der Text jeweilen nur geringe Änderungen, besonders in Form von Zusätzen, erfahren hat, dürfen wir denjenigen von 1545 auch als Beispiel für die früheren Spiele und ganz besonders für 1538 betrachten. Sprache und Versmaß sind jedenfalls gleichgeblieben.

Der Pflichtenkreis des Regenten.⁹

Die Anregung zur Aufführung eines Osterspiels ging stets von der Bekrönungsbruderschaft aus. Sie wählte einen Spielausschuß, der aus drei geistlichen und vier weltlichen Mitgliedern — meistens Ratsherren — bestand. Die Regierung, der man sofort Mitteilung darüber machte, bestimmte vier weitere Ratsmitglieder als ihre offiziellen Vertreter: es waren die sogenannten „Präsidenten“. Dieses Spielkomitee, das man gemeinhin „die Verordneten“ nannte, wählte den Regenten. Der Regent handelte unter ihrer Autorität und hatte alle bedeutenderen Fragen ihm zur Begutachtung und Entscheidung vorzulegen. Im Einverständnis mit den Verordneten besorgte er schon vor der Aufführung:

1. Die Revision des Textes.
2. Die Austeilung der „Stände“ (Rollen).
3. Anordnung und Ueberwachung der Proben.
4. Die Bestimmung der Plätze für die „Örter“ und „Höfe“.

Im Laufe der Jahre entstand aus einem wohl unbedeutenden, kleinen Passions- und Auferstehungsspiel ein Osterspiel, das, auf zwei Tage verteilt, je zwölf Stunden dauerte und viele Tausende von Versen umfaßte. Schon

⁸ So auch in seinem „Verlorenen Sohn“.

⁹ Es wird kein Anspruch auf Vollständigkeit gemacht. Mit der Organisation der Luzerner Osterspiele befaßten sich bereits mehrere größere Arbeiten, besonders diejenigen von Leibing, Brandstetter, Mone, Eberle. Eine umfassende Schrift von M. B. Evans, die voraussichtlich bald erscheinen soll, wird die Untersuchung endgültig abschließen.

zur Zeit Salats¹⁰ war auch das alte Testament miteinbezogen, und es wurde eine imposante biblische Schau gegeben von der Erschaffung des Menschen bis zum Kreuzestode Christi. Anstatt in die Tiefe, entwickelte sich die Literatur des 16. Jahrhunderts vornehmlich in die Breite. Mit der wachsenden gesellschaftlichen Bedeutung der Osterspiele drangen die Bürger immer mehr auf aktive Mitarbeit. Um solche Wünsche möglichst befriedigen zu können, wurden immer wieder neue Figuren und neue Szenen in das Spielgeschehen eingebaut. Bereits bestehende Rollen wurden zerdehnt, um ihnen dadurch größere Wichtigkeit zu verleihen.

So ließ Cysat schließlich die Zahl der Rollen auf etwa 340 ansteigen gegenüber ungefähr 200 zur Zeit Salats. Da es eine besondere Ehre bedeutete, beim Osterspiel mitmachen zu dürfen, wurden sie nur gegen Bezahlung abgegeben. Die Höhe des Betrages richtete sich nach ihrer Größe und Wichtigkeit. Bei der Auswahl der Schauspieler hatte der Regent nicht nur auf die spielerische Eignung des Bewerbers, auf Alter, Größe, Gestalt und Stimme Rücksicht zu nehmen, sondern ebenso sehr auf dessen Stand und Familitentradition; so wurden einige Rollen mit den Jahren geradezu Erbgut einzelner Familien. Die Auswahl der Spieler erforderte also große Geschicklichkeit. Nicht umsonst finden wir in allen Spielverzeichnissen, welche die Regenten führten, häufige Abänderungen und Streichungen.

Wenn die Rollen verteilt waren, begann die Probenarbeit. Geprobt wurde nach „Figuren“, die Hauptprobe jedoch geschah nach „Quartieren“. Wir können uns die

¹⁰ Eberle (p. 16) glaubt, daß Salat das alte Testament in die Osterspiele eingeführt habe; an anderer Stelle (p. 12) schreibt er aber: „Für das Jahr 1500 ist bereits eine zweitägige Aufführung bezeugt.“ Eine zweitägige Aufführung ist aber nur dann denkbar, wenn das alte Testament bereits schon in das Spielgeschehen eingeschlossen ist.

Mühe des Regenten vorstellen, wenn wir bedenken, daß sämtliche Spieler Laien waren, daß einzelne ihre Rollen nicht einmal lesen konnten und viele wohl selten mit dem nötigen Ernste bei der Sache waren.

Einem jeden Spieler wurden das Kostüm und die zu seinem „Stand“ nötigen Requisiten und Dekorationen bezeichnet, welche er selber zu besorgen hatte. Der Regent führte hierüber ebenfalls ein genaues Verzeichnis.

Gespielt wurde auf dem Weinmarkt, damals „Fischmarkt“ geheißen. Als „Theatrum“ wurde die östliche Hälfte des Platzes verwendet zwischen dem Haus zur „Sonne“ und dem Brunnen. Es war in verschiedene sogenannte „Oerter“ eingeteilt, wo die für die betreffende Handlung notwendigen Vorkehrungen vorher getroffen und die erforderlichen Requisiten aufgestellt wurden. Rund um das Theatrum herum war die „Zone der Agenten“ oder die „Höfe“: Bretterverschläge für die Spieler, die augenblicklich nicht beschäftigt waren. Gerüste für die Zuschauer lehnten sich an die umgrenzenden Häuser an und füllten den ganzen übrigen Platz aus: Die Zone der Spektanten, die in ihrem Gesamtbild den Eindruck eines Amphitheaters erweckte und, wenn wir die vielen Fensterplätze einbeziehen, gegen 4000 Personen zu fassen vermochte.

Es war nun vor allem Sache des Regenten, die vielen Höfe und Oerter für die Spielenden zu bestimmen: Er hat der besseren Uebersicht wegen auch hierüber ein Register angelegt. Jede charakteristisch oder spieltechnisch zusammengehörende Gruppe hatte ihren eigenen Hof, welcher nach dem Hauptdarsteller benannt wurde. Der Regent hielt sich dabei streng an die übernommene Tradition. Immerhin mußte bei Erweiterung des Stoffes und Einführung neuer Figuren für diese wieder ein geeigneter Hof gefunden werden: je größer die Zahl der Spielenden, umso schwieriger wurde die Aufgabe, sie auf dem kleinen Platze unterzubringen. Um Platz zu sparen, wurden da-

her einerseits mehrere Oerter nacheinander an derselben Stelle errichtet und anderseits einzelne Höfe zugleich auch als Handlungsorter benutzt: Letztere wurden besonders hervorgehoben und dienten besonderen Spielzwecken, wie z. B. der Tempel. In der Mehrzahl der Fälle aber begaben sich die Spielenden aus ihrem Hofe an den Ort, sobald die Reihe an sie kam und gingen wieder in ihren Hof oder in die Zone der Spektanten zurück, wenn sie spielfrei waren.

Vor der Aufführung beaufsichtigte der Regent die Kostümierung und das Schminken in der Kapellkirche, um sodann den Zug der Spieler auf den Weinmarkt zu ordnen; dies geschah ebenfalls nach besonderem Plane, der oft mehrfach überlegt und ebenso oft wieder abgeändert wurde.

Dann erst begann die große Aufgabe des Regenten: die eigentliche Spielleitung. Mit dem Textbuche in der Hand überwachte er stets den Fortgang der Handlung, in welcher sonst bei so ungeübten Kräften peinliche Stokkungen unvermeidlich gewesen wären. Während er in der einen Szene als Souffleur aushalf, bereitete er durch Winke und Befehle bereits die folgende vor.

Der Regent war also Dichter, Bühneninspektor und Requisitenmeister, Souffleur und Regisseur in einer Person! In seinen Obliegenheiten unterstützte ihn vor allem ein Läufer.

Der Anteil Salats an der Entwicklung der Osterspiele.

Daß Salat Regent eines Osterspiels war, ist uns erstmals durch eine Bemerkung in seinem Tagebuche sicher bezeugt:

Anno 1538 Am ostermittwochen und donstag regiert ich den passion, ward fast wol gspilt mit wenig fäler, was Tolliker Moises und Salvator, die andern personen findet man all bim register.

Dieses Register ist heute endlich gefunden.¹¹ Es befindet sich in der Kollektivhandschrift 167 I fol. der Bürgerbibliothek Luzern, und zwar stammt nur die erste Lage dieser Handschrift von Salat und bezieht sich also nur sie auf das Spiel von 1538. Alles übrige ist von Bletz geschrieben und gehört zum Osterspiel 1545. Die Entdeckung wurde insofern erschwert, als Cysat, der alle Verzeichnisse ordnete, das Ganze als zusammengehörend betrachtete und mit dem Titel „Rodel z. osterspil 1545“ überschrieb.¹² Salats Handschrift sticht jedoch gegenüber derjenigen von Bletz deutlich ab.

Das erste Verzeichnis, das Salat hier niederlegt, zählt „All höf vnd plätz des spils“ auf: Darunter sind sowohl „Höfe“ als auch „Oerter“ in Cysats und unserem Sinne verstanden. Die Bezeichnungen der einzelnen Plätze sind in ihrer Spielbedeutung noch nicht klar festgelegt, geben aber über ihr mutmaßliches Aussehen sehr wohl Auskunft: Simon phariseus hält sich in einem „hus“, Kaiphas, Annas, Herodes und Pilatus aber in einem „hof“ auf, für die Lehrer und Propheten sind „sitz“, für Moses, Aaron und „Yetro“ jedoch ist ein „stand“ hergerichtet und „die gmeyn brügi“ dient „zu vilen stucken“. Salat zählt bereits gegen fünfzig solcher „Höfe und Plätze“ auf; sie sind sowohl als Spiel- als auch als Aufenthaltsorte

¹¹ Prof. Evans machte mich gütigst darauf aufmerksam. Daß es die Handschrift Salats ist, kann ich bezeugen.

¹² Brandstetter, der im gleichen Irrtum befangen war, hat in seinen Veröffentlichungen („Die Luzerner Bühnenrodel“, Germania, Vierteljahresschrift n. R. Jahrg. 19) unter den Rodeln von 1545 auch diese miteinbezogen. Er hat sie jedoch sehr unvollständig wiedergegeben. (Vollständig ist nur das erste Register „All höf und plätz des spils“.) Ich weiß nicht, nach welchen Gesichtspunkten Brandstetter vorgegangen, jedenfalls entspricht der Druck nicht der Anlage des Manuskripts. Unter dem Titel „Rüstung des andern tags“ finden wir z. B. ein von Salat verfaßtes Register, welches aber dieser nicht so, sondern „Bekleidung und name der personen im spil“ betitelte. Die übrigen von Brandstetter veröffentlichten Register stammen tatsächlich aus dem Jahre 1545.

oder sogar als beides zugleich zu betrachten. Ihre Organisation hat bis zu Cysat keine bemerkenswerten Aenderungen erfahren: Den Himmel am Haus zur Sonne, die Hölle ihm gegenüber zwischen Brunnen und Brodscholseite, den Berg Sinai zugleich auch als Oelberg, das Paradies, den Tempel und die Judenschule, das Weihnachtshüttelein, des Lazarus und Salvators Grab, einen Brunnen und eine Grube für die Taufe, den Baum, daran Judas sich erhängt u. a. m. kennt schon das Osterspiel von 1538.

Die Begriffe „Bekleidung“ und „Ausrüstung“ sind bei Salat nicht klar auseinandergehalten. So orientiert er in einem weiteren Register, „B e k l e i d u n g u n d n a m e d e r p e r s o n e n j m s p i l“, sowohl über die Kostüme als auch über einzelne Requisiten der Spieler, über beides allerdings sehr schematisch und oberflächlich:

Z. B.¹³ Mscr. S. 5 b.

Rector selbander	costlich bekleydt wie er wil
Proclamator	groß, ganz rüstig
sin knecht	ein fennrich
Gregorius	
Jeronimus	
Augustinus	mögend ... han wie doctores
Ambrosius	
Got vater	
Gabriel	
ijj engel	englisch
adam	
eva	
schlang	als ein worm
abel	ein hirt
chain	ein pur
Esaias	prophetisch
Jeremias	
petrus	ein mässer
johannes	
andreas	ein crütz ×

¹³ Das Verzeichnis führt nicht alle Personen auf.

bartolomeus	ein mässer
thomas	ein spießli
Matheus	
Philippus	ein crüz \top usf.

Unter „Namen“ der Spieler versteht er also hier die Rollen. Ueber die Bekleidung Gottvaters erfährt man hier nichts.

In einem weiteren Register: „Rüstung des ersten tags“, zählt er die notwendigen Requisiten besonders auf und zwar, wie uns der Titel sagt, mit Rücksicht auf die beiden Spieltage (das Gegenstück dazu, das man erwarten sollte — ein Verzeichnis über: „Rüstung des andern tags“ —, führt Salat nicht an).

Da hat Gottvater z. B. für folgendes besorgt zu sein: „diadem, har, bart, öpfel, ripp, lemm (Lehm)form, fällin, röck, tafel zun X geboten“.

Als Organisator des feierlichen Einzuges zu Beginn des Spieles an beiden Tagen hat Salat auch ein Verzeichnis über die Reihenfolge der Personen angefertigt unter den Titeln:

Inzug den ersten tag, und
Inzug des andern tags.

An beiden Tagen erscheinen an der Spitze des Zuges:

Proklamator
sin knecht mit dem fennli
bed hornbläser
4 lerer mit 2 knaben
2 propheten
pater eternus
spillüt vor pa. et.
die engel 2 vor, 2 nach
Gabriel

Dieser Gruppe folgen am ersten Tage:

adam
eva
schlang
Johann

abel
 abraham
 3 knaben
 Isaak
 Rebekka
 Jakob
 Esau
 Israhel der allt usf. usf.

Am zweiten Tage aber:

Salvator
 Petrus
 Andreas
 Johannes
 Bartholomeus
 Thomas
 Matheus
 Philippus
 Judas thateus (= Thaddeus)
 Jacobus
 Simon
 Judas
 Lucas
 Cleophas
 Baptista
 Maria
 Magdalena
 Martha usf. usf.

Den Schluß des Zuges bilden an beiden Tagen neun Teufel; sie heißen:

Luciver
 beltzebüb
 brendli
 federwüschli
 glisglas
 haderli
 rümpfli
 bürstli
 satanas

An zweiter Stelle steht neben dem Namen der Rolle meistens auch der bürgerliche Name des Spielers, teilweise nur der Familienname. Das Verzeichnis ist, wie

übrigens auch die andern, sehr flüchtig geschrieben und oft nicht zu entziffern.

Damit hat sich Hans Salat als erster bezeugter Spielleiter der Luzerner Osterspiele ausgewiesen! Auf reinem Zufall beruht es wohl nicht, daß er der erste Osterspielregent ist, den wir kennen. Die Möglichkeit ist doch sehr naheliegend, daß er der erste Regent war, der seine Aufgabe mit organisatorischem Talent anpackte, seinen Pflichtenkreis scharf umriß und schriftlich niederlegte und damit eine Tradition schuf, die von seinen Nachfolgern nunmehr übernommen werden konnte.

Dagegen wird es sich kaum beweisen lassen, daß er als erster das Alte Testament in die Osterspiele eingereiht hat. Das war gewiß schon seit dem Zeitpunkt der Fall, wo das Osterspiel auf zwei Tage ausgedehnt werden mußte, also bereits seit Beginn des 16. Jahrhunderts.

Ohne daß wir den Text des Osterspiels von 1538 kennen¹⁴, erhalten wir darüber schon aus diesen Rödeln ein ziemlich genaues Bild: Es war mit Ausnahme einiger zusätzlicher Szenen in seinem ganzen Aufbau und seiner Organisation schon dasselbe Spiel, wie wir es aus der Zeit Cysats kennen. Inwieweit Salat sich an der Entwicklung des Stofflichen beteiligt hat, können wir heute nicht mehr festhalten, da wir von den früheren Aufführungen keine Kenntnis besitzen. In der Kette der Luzerner Osterspielregenten verdient er aber, als erstes Glied, bestimmt ein größeres Interesse, als man es ihm bis heute, mit Ausnahme Eberles, gezollt hat. Was den Text anbelangt, erweist Eberle unserem Dichter eher etwas zuviel Ehre. Wir wollen uns hüten, den Wert solcher Arbeiten zu überschätzen; denn, wenn wir die Osterspiele in ihrer Idee und Form erfaßt haben, leuchtet es uns ein, daß so ein Osterspieltext nicht eigentliche dichterische Arbeit ist

¹⁴ Eberle (p. 13) schreibt: „Texte sind seit dem Jahre 1538 bekannt.“ Unter „Texte“ muß er aber die bereits besprochenen Bühnenrodel verstehen.

und weniger auf das Talent eines einzelnen sich stützt, als vielmehr auf die Tradition einer ganzen Bevölkerung.

Salat hat seine eigenen Ideen diesem Rahmen — der mittelalterlichen Theaterauffassung — angepaßt, ohne ihn sprengen zu wollen. Er hat mehr vom Osterspiel erhalten, als er ihm zu geben vermochte! Der „Verlorene Sohn“ wird es uns beweisen, daß er von ihm die Richtlinien für den inneren und äußeren Aufbau auch seiner eigenen dramatischen Werke übernommen hat.

Der „Verlorene Sohn“.

Die Spielfreude der Luzerner war mit der Aufführung der Osterspiele nicht erschöpft. Heitere Fastnachtsspiele und ernste religiöse Dramen lösten sie ab; letztere gaben, statt einer Gesamtschau, nur einen kleinen Teil des alten oder des neuen Testamentes wieder — wie z. B. der „Verlorene Sohn“ — oder sie stellten das Leben eines Heiligen dramatisch dar. Sie wurden ganz ähnlich organisiert wie die Osterspiele und ebenfalls auf dem Weinmarkt aufgeführt, waren aber weniger als diese Sache des Staates, sondern entsprangen mehr privater Initiative.¹⁵ Damit erklärt sich wohl die Tatsache, daß wir in Luzern bis zur Zeit des Zacharias Bletz die Aufführung verschiedener Stücke wohl bestimmt annehmen, jedoch nicht einwandfrei bezeugen können, da sich in Rödeln und Rechnungen des Staatsarchivs weder irgendwelche Bemerkungen, noch andere Beweisstücke finden lassen.

Unter dem Titel:

„Ein parabel oder glichnuß vß dem Euangelio Luce am 15. von dem Verlorenen oder Güdigen Sun mit sprüchen anzeigt, nutzlich vnt kurtzwylig zu lesen. Anno MDXXXVII“, erschien Salats Verlorner Sohn im Jahre 1537 in Basel bei L. Schouber im Drucke. Das Stück muß in sehr kleiner Auflage gedruckt worden sein, denn heute

¹⁵ Im Gegensatz dazu wurden sie in Freiburg von der Obrigkeit finanziell unterstützt; daher die Kontrolle in den Archiven.

kennen wir nur noch ein einziges Exemplar, welches sich in der Berliner Staatsbücherei befindet.¹⁶ Manuskripte sind bis jetzt leider keine bekannt. Unter einem kurzen Vorwort stehen die Initialen: Jo. S. G. Z. L.

Sie bedeuten: „Johann Salat Gerichtschreiber zu Luzern“; da sie auch bei andern Werken Salats stehen, bezeugen sie eindeutig dessen Autorschaft.

Hans Salat war nicht der erste und nicht der einzige, der den Prodigusstoff dramatisiert hat. Dieser wurde so oft und so lange verarbeitet, als überhaupt geistliche Spiele aufgeführt wurden. Gerade in den Jahren der Reformation fällt uns aber eine plötzliche Häufung solcher Dramatisierungen auf: Es geschah vielleicht deshalb, weil dieser Stoff für die Gestaltung der Gegensätze zwischen protestantischer und katholischer Weltanschauung in beiden Lagern sehr geeignet schien.

Mit ausgesprochen protestantischer Tendenz hat 1527 schon der holländische Pastor Burkard Waldis ein Drama vom „Verlorenen Sohn“ herausgegeben.¹⁷ Grundlegend nicht für Salat, wohl aber für viele andere Bearbeiter war der „Acolastus“ von Wilhelm Gnapheus 1529. Aus der Zeit Salats gibt es außerdem folgende bemerkenswerte Dramatisierungen des Prodigusstoffes:

Jörg Binder	„Acolastus“	Zürich	1535
Joh. Ackermann	„V. S.“	Zwickau	1536
Georg Macropedius	„Asotus“		1537
Jörg Wickram	„V. S.“	Kolmar	1540
Andr. Scharpfenecker	„Acolastus“		1544
Wolfg. Schmeltzl	„V. S.“	Wien	1545
Herzog Philip Ludwig	„V. S.“		1556
Hans Sachs	„V. S.“		1556

¹⁶ Yp 8096. (Ich stütze mich auf Baechold.)

Manuskripte wären besonders für die sprachliche Untersuchung von großem Wert. (Siehe „Sprache und Vers“.)

¹⁷ „De parabell vom verlorn Szohn Luce am XV. gespelet vnnd Cristlick gehandelt nha ynnholt des Texts, ordentlick na dem geystlichen vorstande sambt aller vmstendicheit vthgelacht. Tho Ryga ym Lyfflandt. Am XVij dage des Monats Februarii M. D. XXXVij.“

Salats Werk hat z. B. Jörg Wickram, sowie auch Josias Murer für seinen „Jungmannenspiegel“ als Vorlage gedient.¹⁸

Frz. Spengler und Schreckendiek¹⁹ suchten den Beweis zu erbringen, daß Salats „V. S.“ von Waldis abhängig sei, sei es als „Umarbeitung“ dieses Stückes oder als „Antwort“ darauf. Bedeutend näher liegt seine Abhängigkeit von den Luzerner Osterspielen. Die folgenden Untersuchungen über Idee und Gehalt, Sprache, Versbau und Bühnenform des „V. S.“ werden die Zusammenhänge mit ihnen stets von neuem wieder verdeutlichen.

Die Handlung.

Spiel und biblische Vorlage weisen denselben Erzählungsinhalt auf:

Ein Vater hat zwei Söhne; der jüngere verlangt sein Erbteil, um in die Welt hinaus zu gehen; er erhält es, vergeudet sein Gut, verarmt, wird schließlich Schweinehirt, bereut und kehrt in die Heimat zurück, wo er vom glücklichen Vater Verzeihung erlangt. Der ältere Sohn ist darüber unwillig und wird vom Vater beschwichtigt.

Es ist nun die Aufgabe des Dichters, diese kurze und gleichnishaft Erzählung zur dramatischen Handlung umzuarbeiten.

Damit ist der Schritt vom Osterspiel weg gegeben denn dieses ist Gesamtüberblick und sozusagen reine Reproduktion der biblischen Geschichte, die bereits schon große und erschütternde Handlung, Gegensätze und Zwiegespräche in sich schließt. Die Parabel aber bietet wenig Handlung; dafür reizt gerade das Gleichnis den Dichter

¹⁸ Nachweis von Baechtold erbracht. „V. S.“ a. a. O.

¹⁹ Schreckendiek: „Bühnengeschichte des V. S.“, 1. Teil. — Spengler Frz.: „Der V. S. im Drama des 16. Jahrh.“

zur Auslegung der darin enthaltenen Wahrheiten. Salat hatte also die Aufgabe, den Erzählungsstoff dramatisch zu gestalten, d. h. die Erzählung zur Handlung werden zu lassen, sie mit Kontrasten zu durchsetzen, Spiel und Gegenspiel zu schaffen.

Nicht in dem Maße, wie wir es heute von einem dramatischen Werke verlangen, ist der Dichter diesen Anforderungen gerecht geworden. Im Vergleich zu den andern Bearbeitern jener Zeit zeigt er aber — besonders in den Wirtshausszenen — eine gewisse Originalität.

Das Vorspiel führt uns in die Zeit der schweizerischen Reformationskriege:

„Zwen alt man, bekleidt und gwaffnet, nach bruch unsern altvordern Eidgnossen“ schreiten in die entartete Gegenwart und predigen die Sittenstrenge vergangener Zeiten. Von der andern Seite kommen Vertreter der Jetztzeit, in Harnisch und Wehr. Auf die Frage, warum sie gerüstet erscheinen, antwortet der eine der Jungen:

(7) Ir glichent unsern vätern wol,
Darumb man eüch billich berichten sol
Nach eüwer beger, warumb wir hie
Versamlet sind; so merkent, wie
Man jetz ein euangelium klar
Us legen will, durch dise schar.
Darzü nun unser meinung ist,
Daß wir allzit wend sin gerüst,
Zü erhalten das heilig götlich wort,
Das nit lan undergon an keinem ort,
Sunder erretten mit dem schwert,
So lang unser lib und leben wert;

Nach dem Muster der Osterspiele treten der Proklamator und dessen Knecht auf; der letztere betet zu Gott, der erstere begrüßt die erschienenen Gäste.

Der Evangelist leitet die eigentliche Handlung ein, später übernimmt die nämliche Rolle der Lehrer. Unter diesen beiden Bezeichnungen ist wahrscheinlich die näm-

liche Person verstanden.²⁰ Da es keine Akteinteilung gibt, besteht in seinem jeweiligen Auftreten, wo er kommende Ereignisse deutet und vergangene erklärt, die einzige Gliederung der Handlung. Diese zerfällt in drei Teile:

Der Güdige im Vaterhaus,
in der Fremde als Prasser und Schweinehirt,
wieder daheim.

1. Der Sohn verlangt vom Vater sein Erbe, um damit in die Fremde ziehen zu können, mit der Motivierung:

(302) Ich bin jung gsund stolz früscht und geil,
Der welt fröud und wollust vicht mich an,
Die ich bi dir gar nit mag han.

Nicht ohne längere Ermahnungen gibt der Vater das Gut heraus. Als Kontrastfigur wird der ältere Sohn schon jetzt in die Handlung eingefügt:

Prodigus (das Geld einstreichend):

(385) So so, da laß mich söslen mit (in Saus und Braus leben)
Keinr meistern noch vögten darf ich nit,
Da hocken wie junge bi eim hün;
Ich kan dem minen wol rat thün.
Nun will ich afentförig sin,
Wo ich find gsellen, fröwli und win.

Demgegenüber der ältere Sohn:

(405) Lieber vater, ich bin ganz bereit
Zü bliben bi dir in ghorsamkeit;
So ferr ich din bott wüssen mag,
Will ichs erstatten nacht und tag,
Zü keiner zit dir wider streben,
Sunder in dinem willen leben!

²⁰ Der Proklamator schließt mit den Worten:

Und sind hiemit zü losen bereit,
Was arguments eüch der leerer seit,
Der nun den text luter und klar
Von wort zü wort wirt legen dar.

Denjenigen, der nun auftritt, nennt Salat nicht „Lehrer“, wie er es später tut, sondern „Evangelist“. Ebenso ist der „sprecher“ und „friheit“ die gleiche Person.

Darzü stat min begir und müt
Unnangsehen, was min brüder thüt.

Der Güder begibt sich in die Fremde, der ältere Sohn mit Haue und Krug auf das Feld an die Arbeit.

2. Der ausgedehnteste ist der zweite Teil: Der Güder in der Fremde. Anschaulich schildert uns der Dichter das tolle Wirtshausleben, Becherklang, Musik, Kartenspiel und die Verführungskünste der Weiber:

Zu Beginn sitzt eine Schar loser Gesellen am Wirtstisch; der Güder tritt herzu und ist sofort begeistert von diesem Schlemmerleben:

(539) Gott eer s'gloch, ir prasser güt! (Gott ehre das Zechen);
Mir gfällt wol eüwer frölicher müt,

begüßt er sie und drückt dem Wirt alsbald einen Haufen Geldes in die Hand, der ihn darauf als „Junker“ willkommen heißt. Der beste Wein, Sänger, Saitenspiel und Frauen müssen her auf seine Kosten! Schon macht sich ein Spielmann über ihn lustig:

(646) Ich hör, er hat ein seckelg schwär
Das wend wir ihm schniden so meisterlich,
Daß ihm vergat der guldin stich,
Uf miner gigen kan ich den griff.
Diser gouch wirt recht in snarren schiff.²¹

Musik spielt, und zwei „hüerli“ werben überschwenglich sich einschmeichelnd um seine Gunst, oder besser: um sein Geld! Die eine hat ihn bald so weit gebracht, daß der Güder spricht:

(725) Min hab und güt ist alls in dim gwalt.
Sä hin, nimm barschaft, mir gehalt,
Bis vogt und gwaltig aller sachen!
Was dir geliebt, laß dir flux machen,
Was dir nit gfällt, will ich nit han,
On dich ich nit me leben kan;

In der Person des Narren meldet sich eine warnende Stimme. Während die Musik spielt, treten zwei Teufel

²¹ Salat kannte offenbar Seb. Brants „Narrenschiff“.

auf, „Temptator“ und „Stimulus“, die sich an diesem Gelage ungemein freuen:

(755) Ha ha ha, das sind mir lustig sachen!
 Wie gfallen dir dis frölichen hachen?
 Das kan mir ein gwaltigs völkli sin
 Sie wend mit gwalt in unser pin,

Es sind nicht mehr die Teufel der Osterspiele, die wild herumtanzen und unartikulierte Laute ausstoßen; sie sprechen vielmehr in wohlgeordneter Rede.

Ein Kartenspiel leitet die folgende Szene ein: Ein weiterer Gegenspieler ersteht dem Güdigen in einem fahrenden Sänger, „friheit“ genannt, der die Geschichte des Franziskus von Cursit²² erzählt: Dieser führte, genau wie der V. S., ein liederliches und verschwenderisches Leben, hörte nicht auf die Ermahnungen des Vaters und wurde schließlich knapp vor dem Untergang durch die weise Voraussicht des Vaters gerettet.

Der unbequeme Mahner wird vorerst nicht beachtet, schließlich vom Güder derb angefahren:

(1250) Din gschwatz dient nit zü unserm tampf,
 Hab dir zlon den franzesischen krampf!
 Was gat uns der Venediger (Cursit!) an?
 Magstu schon nit güt leben han,
 So pack dich fürer, schitt dich der ritt!

„Friheit“ bleibt ihm die Antwort nicht schuldig:

(1261) Beit narr, du bist mir recht im zoun!
 Meinst nit, ich tempf als gern als du?
 Allein red ich, du unkeische su,
 Daß man maß halt in allen dingn.

²² Die Erzählung wurde eigentlich nach Marcus von Cursit, dem Vater des Franziskus benannt. Sie stammt nicht von Salat, sondern war damals schon weit verbreitet und kommt z. B. auch in Joh. Paulis Schwanksammlung „Schimpf und Ernst“ 1522 vor. Ob Salat Paulis Schwanksammlung, die im 16. Jahrhundert sehr oft abgedruckt wurde, gekannt hatte oder den Erzählungsstoff aus anderer Quelle schöpfe, kann nicht erwiesen werden.

Der V. S. setzt dem volkstümlich-dramatischen Wortgefechte ein Ende, indem er Musik aufspielen läßt:

(1270) Ir spillüt, farend dahar mit schall!
Der esel überkibt uns all,
Was wär ich für ein nütsöllend man,
So ich wol mag güt leben han,
Und solt nit fröwlich schlemmen und temmen!
Freß er schlehen, die ziehend ihm smul zemen!

Damit ist der Uebermut des Prodigus auf dem Höhepunkte angelangt.

Zwei Waldbrüder treten auf und betrachten das tolle Wirtshaustreiben: Den jungen reizt dieses Schlemmerleben, der alte warnt ihn, tritt endlich zum Tisch und schwört das Weltgericht auf die lasterhaften Trunkenbolde herab.

In längerer Rede, die an die Kapuzinerpredigt in „Wallensteins Lager“ gemahnt, hält er den Prassern, die der Weltlust und dem Teufel verfallen seien, ihre Sünden vor.

Doch erst der Landvogt, begleitet von seinen Räten „Consul“, „Comes“, „Advocat“, „Licentiat“ und „Pretor“, macht ihrer Herrlichkeit ein Ende:

(1888) Kein armer mensch mag über gnießen,
Man solt eüch in ein wasser schießen!
Eüwer laster ist hie nit zü erzellen,
Drumb ob ir nit darvon lan wöllen,
Wirt man eüch bsüchen der gestalt,
Daß etlichem der kopf enpfällt;
Sei eüch jetzund in warnung gseit.
Schad ists, daß eüch die erden treit.

Ihre Schuld ist umso größer, als eine fürchterliche Hungersnot und Teuerung im Lande herrscht.

Zwar erlaubt sich der Güder, als der Landvogt weggegangen, noch eine freche Erwiderung:

(1896) Das ist zwar ein frefner tropf!
Ich werf ihm lieber ein glas zum kopf.
Was meint er mit seim tratzlichen bochen?
Ich wölt, er wär zü todt erstochen.

Aber die Zechkumpane „Rumuf“, „Lerdenbecher“, „Sparnüt“, „Glathans“ und wie sie alle heißen, sind eingeschüchtert, haben kein Geld und zerstieben nach allen Windrichtungen. Der Wirt verlangt vom Güder Bezahlung, kommt nicht ganz auf seine Rechnung und macht ihm bittere Vorwürfe:

(1980) Du hast das din zü unnutz verthan,
 Hetst wol mögen under wegen lan;
 Aber du hattest weder rüw noch rast,
 Ist dir nun wol, so d'nüt mee hast.
 Wo sinds jetz, die du hast verzert?
 All welt hat sich nun von dir kert.
 Wo nun die schöne Amaly,
 Wie, ob dir ir gnüg worden si?

Er nimmt ihm alle seine Habe und treibt ihn aus dem Hause. Nur das „hüerli“ hat überreich eingehemst und freut sich unbändig darüber:

(2081) Da lits, da lits, laß mich mit musen!
 Mim narren söltend wol d'oren susen,
 (2089) Kein wort gieng mir us minem mund,
 Es kostet ihn me denn ein pfund.
 Wenn ich ihn also füert uf dem is,
 So wond der gouch, er wär im paradis,
 Damit gwan ich ihm sin geltli an
 Nun laß mir den esel betlen gan.

Ohne Unterbruch setzt Salat den geraden Weg des V. S. vom Prasser zum Schweinehirt fort:

(„Nun zerstüpt das völklin, die spillüt gand zum husvater, so kund unser sun uf den platz und findet den vorigen friheit sitzen, der hat ein stuck brot in henden und frißt drab.“)

Ausgeplündert und hungrig tauscht Prodigus mit ihm gegen ein Stück Brot seine Hose ein.

(2129) Sä hin, friß, daß dir der hals krach,
 Und züch das kleid us allgmach!

spricht „friheit“. Sie wechseln auf dem Platze gegenseitig

die Kleider. Der Narr sieht den elenden Prodigus und macht sich über ihn lustig:

(2146) Botz lus, schow, lüg, bistu der man,
 Der allweg so vil hüerli hat ghan?
 Butz dich ushin, wennen bringst die hosen?
 Gelt, wo dir ietz die hüerlin losen!
 Aha, du kanst mir ein finer prasser sin,
 Weißt du nit, wo si ushin sin?
 Din gsellen sind fast wider nieder,
 Gang, reich mee gelt und kum dann wider,
 So will ich mit dir sin in der püt,
 Sust schiß ich uf dich, wie ander lüt.

Unter weiteren Demütigungen bewirbt er sich bei einem Bürger um eine kärgliche Stelle als Schweinehirt und leidet weiterhin Hunger. Zerknirscht erinnert er sich an das sorglos heitere Leben bei seinem Vater und nimmt sich vor, zu ihm zurückzukehren:

(2264) Wie lid ich hie so große not,
 Und in mins vaters hus gnügsam brot
 Den sinen taglöner wirt gegeben,
 Und ich durch hunger hie end min leben!
 Ich will ufstan und keran hin
 Zü dem allerliebsten vater min,
 Ich hab, will ich zü ihm sprechen schier,
 Gesündet im himel und vor dir,
 Darumb ich iezt nit wirdig bin
 Zü heißen din sun, sunder nimm mich hin,
 Als einen diner taglöner mich acht!
 Hiemit si nun min anschlag gmacht!

3. Der Lehrer glossiert und leitet den dritten Teil der Handlung ein: Der verlorene Sohn kehrt zum Vater heim und findet liebevolle Aufnahme. Das ganze Hausgesinde erzählt einander den Vorfall und trifft in aller Hast die Vorbereitungen zum Feste. Der ältere Sohn verwundert sich über den großen Aufwand, welchen die Heimkehr des jüngeren verursacht. Er beklagt sich hierüber beim Vater, der ihn aber bald beschwichtigt.

Wir finden also bereits bedeutende Ansätze zu dramatischer Gestaltung. Besonders in den Wirtshausszenen sind dem Dichter sehr gute Kontrastierungen gelungen, die insofern bemerkenswert sind, als er sich hier keineswegs auf die biblische Vorlage stützen konnte, denn sie tut diese Erlebnisse mit einem halben Satze ab: „und da selbst brachte er sein Gut um mit Prassen.“

Dieser Teil, übrigens der weitaus längste des Stücks, ist der einzige, der dem Verfasser Gelegenheit gab, sich von der biblischen Vorlage zu lösen und eigenes schöpferisches Talent zu entwickeln. Aus dem tatsächlichen Erlebnis des Dichters erklärt sich die drastische Echtheit in der Schilderung dieser Szenen. Aus den sehr lebendigen, oft sogar unmoralischen Schilderungen der diesseitigen Welt in hartem Gegensatze zu der transzententalen Einstellung des gesamten Werkes, könnte man Ansätze zu barocker Kunstauffassung herausspüren.²³ Gleichzeitig muß aber eingewendet werden, daß Salat sich damit ganz einfach und folgerichtig in der Linie der volkstümlichen Theaterstücke, im besondern der Luzerner Spieltradition bewegt. Wir finden hier kein einziges ernstes Drama, in welchem nicht heitere Partien miteingeflochten wären. In den Osterspielen sind es die Teufelsszenen oder etwa der Selbstmord des Judas, hier sind es Buhl- und Trinkszenen. Sie waren für alle Dichter der Anlaß, echtes Volkstum in ihre Spiele zu verpflanzen, sie mit mundartlichen Redewendungen und Sprachgütern zu würzen.

²³ Allzu konstruktiv versuchen besonders Eberle und G. Müller (Walzels Handbuch 1927) Salat zum Vorläufer des Barock zu stempeln. Für Eberle deckt z. B. Salats Bühnentechnik ebenfalls Ansätze zum Barock auf, welche Ansicht von Schreckendiek zurückgewiesen wurde. Die stark reduzierte Zahl der Höfe ist doch einfach mit der stark verminderten Personenzahl zu erklären.

Barocke Kunstauffassung soll in Salats „V. S.“ zutage treten „in der betonten Freude an allen Dingen einer diesseitigen Welt und im Wissen um überweltliche Macht und Forderungen.“ Dann sind aber die Osterspiele auch barock und zugleich sämtliche volkstümlichen Dramen Luzerns.

Dagegen sind die Familienszenen schon in der biblischen Vorlage ganz dramatisch, die Heimkehrszene sogar bereits teilweise in direkter Rede gehalten. Hier folgt denn auch Salat am meisten dem Wortlaut der Bibel. Indem er aber gerade solche Szenen sehr oberflächlich und nur mit den notwendigsten Strichen zeichnet, verrät er vielleicht doch ungewollt und unbewußt seinen Charakter. Einen Hinweis auf die Willensschwäche des Dichters und seinen Mangel an Selbstzucht sehe ich in der Motivierung der Heimkehr des V. S.: Sie ergibt sich nämlich nicht etwa aus einer Entscheidung zwischen Gott und Welt, Gut und Böse und einer reumütigen Selbstanklage, sondern ganz einfach aus der natürlichen Konsequenz seines liederlichen Lebenswandels, dem äußerlich sichtbaren Mißgeschick des Schlemmers.

Von einer eigentlichen Gesprächsführung und Gestaltung der Handlung im Wort können wir noch nicht sprechen. Wie in den Osterspielen sind auch in Salats „V. S.“ die Gespräche noch Selbstzweck und dehnen sich nur zu oft zu wirklichen Reden mit hunderten von Versen aus.

Die innere Form.

Der „V. S.“ steht nach seiner Idee den Luzerner Osterspielen nahe, indem beide der religiösen Erbauung und Erneuerung dienen. Schon im Vorwort wird diese Absicht deutlich ausgedrückt mit den Worten:

„Denn vil gütts nutz du darus erlernen magst, und vorab jetzund zü unsren ziten, daß on allen zwifel vil verlorne sün und kinder sind. Gott woll ihnen sin gnad geben, daß sie widerkeren zum rechten vater, ja zü unserm himmelisch vater mit einem rechten büßvertigen christenlichen leben, wie dann der verloren sun sich selbs demüetiget, nit begert, ein sun, sunder ein diener in dem hus sines vaters zü sind. Denn die engel Gottes im himmel fröwent sich über ein sündar, der da büß thåt.“

Das Stück will — wie die Osterspiele! — nichts anderes sein, als reine Darstellung und Auslegung der Bibel, Gottesdienst und Predigt in katholischem Sinne. So steht es auch im Gegensatze zum Protestantismus, aber nicht im Sinne einer Polemik, sondern durchaus in versöhnlicher Haltung. Wohl versteht Salat unter den „verlorenen sün und kindern“ vor allem die protestantischen Miteidgenossen; ihnen gilt aber auch der fromme Wunsch: „Gott wollt ihnen sin gnad geben, daß sie widerkeren zum rechten vater“. Sie würden, „trotzdem sie von Gott abgefallen“, doch wiederum Verzeihung finden.

Nicht nur im Vorwort, sondern auch im Stücke selbst wird der weltanschauliche Ideengehalt offen herausgesagt. Es ist ein Hauptmerkmal mittelalterlicher Theaterkunst, daß der Dichter den ideellen Kern seines Werkes nicht zu verbergen trachtete, sondern beständig sich bemühte, ihn klar herauszuschälen. Aus diesem Grunde fügte er den handelnden Gestalten noch weitere Personen bei, die die Handlung zu erklären haben. Den Sinn des Stückes als gottesdienstliche Handlung verdeutlicht Proklamators Knecht, indem er ein Gebet spricht und zugleich auch die gesamte Zuschauergemeinde zum Gebete auffordert:

(105) Nimm hin all kummer und beschwerden
 Diner christglöübigen hie uf erden!
 All, die des begerent us herzen grund,
 Knüwent nider und strekent us zü stund
 Die man ir arm, also zevollenden,
 Frowen und die kind mit ufgehebten henden,
 Dri pater noster und ave Maria, gseit
 Zü lob der heilgen drifaltigkeit,
 Daß die uns zü seel und lib woll gen
 Alle nothafte ding; sprechent amen!

Noch vor der eigentlichen Handlung macht uns ein Evangelist mit der Geschichte der biblischen Parabel bekannt. Als sogenannter „Lehrer“ flieht er seine Reden auch in das eigentliche Spielgeschehen ein, indem er es in predighafter Art und Weise deutet und immer wieder

auf Reue, Beichte und Buße, den Weg des Katholiken zur Seligkeit, hinweist. Da er zugleich den Zuschauer auf das folgende vorbereitet, ist er auch als einziger berufen, die Abwicklung der Geschehnisse ideell und psychologisch begreiflich zu machen, denn so wie die mittelalterlichen Theaterspiele gestaltet sind, kann ihre Handlung sich ja nicht aus sich heraus entwickeln. Die Reden des Lehrers bilden daher die ideelle Motivierung in des Wortes tiefster Bedeutung, denn sie sind beinahe die einzige treibende Kraft in der inneren Entwicklung der Handlung. Daher ist der Lehrer auch ausschlaggebend in der äusseren Gestaltung, indem gerade er die einzelnen Abschnitte des Spieles einleitet.

Das Stück dient also vorab dem pädagogischen Zwecke der sittlichen Läuterung und religiösen Erhebung und enthält im weiteren zugleich einen tröstenden Hinweis auf die alles verzeihende Liebe Gottes, falls sich der Sünder reumüttig bekehrt. Salat hat unter dem Gleichnis vom verlorenen Sohne bestimmt nicht ausschliesslich die Reformierten verstanden, sondern alle die vielen Schwächen und Uebeltaten der Menschen überhaupt.

Bezeichnend für die damalige Staatsauffassung ist das Motiv, das Salat einfügt, um den Sturz des Güder herbeizuführen: Der leichtsinnige Lebenswandel ist nicht nur glaubenswidrig, sondern auch staatsfeindlich. Deshalb machen nicht die Stimmen der Kirche, vertreten durch verschiedene Personen, die dem Güder Einhalt gebieten wollen, dem tollen Wirtshaustreiben ein Ende, sondern der Einspruch des Landvogtes, des staatlichen Vertreters. Ein drastischer Hinweis auf den allmächtigen Staat Luzern!

Entsprechend dem Gleichnischarakter, der dem Stücke zugrunde liegt, nimmt der Dichter nicht starken Gefühlsanteil an seinen Gestalten und ihren Geschicken, sondern sieht sie aus weiter Distanz und gibt ihnen mehr symbolische Bedeutung. Der Vater ist sozusagen identifiziert

mit Gottvater. Das geschieht so deutlich, daß es eigentlich nicht mehr der besonderen Erklärung bedarf:

(457) Gott der Herr hie durch anzeigt will werden
Ein Vater aller menschen uf erden.

Schon rein äußerlich nimmt sein Haus den nämlichen Platz ein wie der Himmel in den Osterspielen. Da er keine Schwächen eines irdischen Vaters kennt, klagt er z. B. nicht über die Unerfahrenheit seines Sohnes und dessen sträflichen Leichtsinn. Allwissend wie er ist, weiß er bereits zu Anfang um den Ausgang von dessen Geschick.

Ebenso erfährt der verlorene Sohn nur gleichnishaft Schilderung. Dichter und Zuschauer nehmen schon von vornherein von ihm Abstand. Niemand vermag an seinem Geschicke mit irgendwelchen Gefühlen, seien es solche des Hasses oder des Mitleides, Anteil zu nehmen.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß unter dem Schicksal des Verlorenen Sohnes (sein liederliches Verlassen des Vaterhauses) zugleich auch dasjenige des Protestantismus verstanden werden kann. Auf die Reformationskriege bezieht sich außer der Einleitungsszene ein Ausruf des Teufels beim Anblick der Schlemmereien des Gütigen:

(862) Mir gfiel nie bas kein leer noch orden
Wir tüfel sind vor lang zit junker worden.

Damit is aber nicht gesagt, daß das Werk eine polemische Spitze gegen den Protestantismus hat; solche, übrigens sehr seltenen Aeußerungen können sich absichtslos ergeben aus der katholischen Grundeinstellung des Verfassers. Salat will nicht polemisieren, sondern in katholischem Sinne die Bibel auslegen!

Dementsprechend wird dem älteren Sohne, entgegen dem Waldis'schen Stücke, nur eine geringe Bedeutung beigemessen: Dort ist er Vertreter einer häßlichen „Werkgerechtigkeit“ und eines „mönchischen Hochmutes“, hier aber ist er, wie übrigens auch in der Bibel, uns durchaus nicht unsympathisch. Sein Verhalten am Schlusse des

Spieles ist nur vorübergehende, leichtverständliche Laune, die durch die beschwichtigenden Worte des Vaters bald überwunden wird.

Immer wieder greift eine transzendentale Welt in das diesseitige Geschehen ein. Wenn der Vater symbolisch als Gottvater verstanden werden muß, so sind ihm, wie in den Osterspielen, die Teufel gegenübergestellt. Im Namen der Kirche sprechen z. B. der Proklamator, der Lehrer und ein Einsiedler. Der fahrende Sänger bringt die natürliche Moral der Welt zur Geltung.

Die Bühnentechnik

des „V. S.“ lehnt sich an die Luzerner Osterspielbühne an. Wenn es auch nicht erwiesen werden kann, daß das Spiel in Luzern zur Aufführung gelangte, so ist es doch beweisbar, daß es für eine Aufführung auf dem Weinmarkt geschrieben wurde. Salat verrät es uns durch verschiedene versteckte Bühnenanweisungen:

Wie bei den Osterspielen ziehen die Spielleute zu Beginn auf dem Weinmarktplatz ein. Es sind Höfe für die Spieler und Tribünen für die Zuschauer erstellt. „Als man mit den gerüsten personen uf den platz und schranken kommen“, schreibt er am Anfang des Stückes.

Wie bei den Osterspielen wird auch hier an verschiedenen „Oertern“ gespielt. Deren Zahl ist natürlicherweise entsprechend der Personenzahl und der Kürze der Handlung bedeutend verringert.²⁴

Wie bei den Osterspielen, gab es wohl einen Sitz des Lehrers. Beim Haus zur Sonne, wo sonst der Himmel, war das Haus des Vaters; vor dem Hause ein Tisch, wo der Vater dem Güder die Erbschaft auszahlte.²⁵ Der V. S. geht, nachdem er sich vom Vater ver-

²⁴ Sprechende Personen ungefähr 36 (gegenüber 200 in den Osterspielen!).

²⁵ Alle Handlungen spielen sich vor dem Hause ab.

abschiedet, „ußhar in platz, etwan an ein örtli“.²⁶ Gleichzeitig sprechen der Vater mit dem älteren Sohne, der sich darauf mit Haue und Krug auf das Feld, zum Hirten begibt. Die Hölle war auch hier ein besonders zugkräftiges und beliebtes Dekorations- und Unterhaltungsstück. Um den Gegensatz zwischen den beiden Welten auch äußerlich zu dokumentieren, hat sie, wie bei den Osterspielen, wahrscheinlich entgegengesetzt dem Hause des Vaters — zwischen Brunnen und Brodscholseite — ihren Platz.

Im zweiten Teile der Handlung „kompt die rüstung der andern landschaft“:

Das Wirtshaus, wohl nur in Form einiger Tische, war in nächster Nähe der Hölle, sehr wahrscheinlich auf der Brunnenbühne.²⁷ Mitten im Platze befindet sich der Sitz des „friheit“, wo der Verlorene Sohn für ein Stück Brot seine Kleider hingibt. Der Ort, wo der Gütige als Schweinehüter dient, ist vielleicht identisch mit dem Sitz des „friheit“.

Wie sehr sich Salat an die Osterspieltradition anschließt, zeigt seine Bemerkung nach dem Vorspiele: „Dem nach singent die Engel: Surrexit.“ Als äußere Zierde des Stückes wird also hier ein Gesang der Engel eingeschaltet, der eigentlich nur in den Osterspielen seine Berechtigung hat.

In der Teufelsszene spricht Temptator u. a.:

(820) Gedenkstu niemer an das wort,
Das Jesus seit dört an eim ort:
Vil sind brüeft, aber wenig userwelt!

²⁶ „Oertli“ hier unleserlich; Bestätigung hiezu jedoch zwischen Vers 2277/78. Damit meint Salat wohl keinen bestimmten Ort, gegenüber allen andern Anweisungen, die genau bestimmt sind.

²⁷ Die Tische (mindestens zwei sind bezeugt!) wurden offenbar erst vor dem zweiten Teile der Handlung aufgestellt, wo es heißt: „Demnach kompt die rüstung der andern landschaft“; sie hätten also vorher offenbar die Sicht behindert, standen also auf der Brunnenbühne! So folgert Schweckendiek gegenüber Eberles Rekonstruktion m. E. sehr richtig.

Es wird also in direkter Rede auf etwas hingewiesen, das mit diesem Stücke in keinem Zusammenhange steht. Die zitierte Stelle, die in zwei Gleichnissen vorkommt (Matth. 20, 16 und 22, 14) ist sehr wahrscheinlich, da kaum zu den Osterspielen gehörend, einem Heilenspiel entnommen, das nicht nur Salat, sondern der gesamten Luzerner Spielgemeinde bekannt war.²⁸

Sprache und Vers.

Durch den Druck in Basel ist der Vokalismus in Salats „V. S.“ teilweise verfälscht worden. Fremde Elemente, wahrscheinlich schwäbische, kommen hier zum Vorschein; denn das Buchdruckergewerbe war damals noch in weitgehendem Maße in Händen von Reichsdeutschen. Ein offenbar schwäbischer Setzer ist wohl dafür verantwortlich, daß wir in Salats wichtigstem künstlerischem Werke nicht durchwegs die reine Luzerner Literatursprache vorfinden, wie in seinen übrigen.

Die Abweichungen sind jedoch nicht gerade bedeutender Art: Statt

ürti, über, schütten, üppig, gon, lon, ston
steht

irte, iber, schitten, ippig, gan, lan, stan,
jedoch nicht immer, sondern beide Formen finden sich
nebeneinander. Den Charakter Salatscher Schreibweise
vermögen sie daher kaum zu verwischen.

Denken wir uns diese Abweichungen weg, so erweist sich der „V. S.“ als eines der schönsten Beispiele volkstümlich-luzernischer Literatursprache, die wir seit Brandstetter „Luzerner Kanzleisprache“ nennen.²⁹

²⁸ Schweckendiek greift diese Frage auf. Da gerade in diesen Jahren die Nachrichten über Heilenspiele sehr spärlich fließen, müssen wir sie offen lassen.

²⁹ Brandstetter schließt Salats „V. S.“ offenbar aus obigen Gründen als Quelle für seine Untersuchung „Die Mundart in der alten Luzerner Dramatik“ aus.

Als solche hat Salats Sprache noch mhd. Lautstand, kennt also z. B. noch die alten Diphthonge ei, ou, öu, uo (geschrieben ü), üe;

altes u und ü z. B. in: sun, küng.

u, ü, i sind noch nicht diphthongiert zu au, äu, ei; man sprach und schrieb also noch: hus, hüser, lyden.

Die Luzerner Kanzleisprache kannte in ihrem Konsonantismus noch altes w nach u-haltigen Vokalen; z. B. frowen, fröwli usw. Die Assimilation von mb zu mm steckt erst in den Anfängen: lamm steht neben teilweise lamb.

Der Wechsel zwischen In- und Auslaut war noch nicht ausgeglichen: also man, mannes.

In der Konjugation treffen wir altes nt (nd) in der 1. und 3. Person Pluralis: wir, sie gent (gend) entstanden aus gebent.

Salat kennt auch noch den grammatischen Wechsel z. B. in: zoch, gezogen.

Ein interessantes Beispiel für die Eigengesetzlichkeit dieser Sprache gegenüber frühnhd. Schriftsprache und Mundart und die gegenseitigen Wechselwirkungen sehe ich in:

Mundart: nää; Schriftsprache: nemen;

Luzerner Kanzleisprache: nen (e offen).

Die Kanzleisprache setzte also in diesem Falle das von der Schriftsprache übernommene Infinitiv-n zum mundartlichen Worte.

Gegenüber der Mundart wendet sie, wenn auch ziemlich selten, noch das Praeteritum an, z. B.: was (war), sach (sah).

Die mundartliche Senkung von u und i zu o und e, z. B. in hund, dir zu hond, der, macht sie nicht mit, auch dann nicht, wenn sie mundartliches Sprachgut einbezieht: (z. B.: grind, nicht „grend“!).

Abgesehen davon, daß im großen und ganzen die Luzerner Kanzleisprache bedeutend näher bei der Mund-

art als beim Lutherschen Nhd. liegt, hat sie, um lebendige, anschauliche Literatur- und nicht trockene Amtssprache zu sein, stets von neuem aus den reichsprudelnden Quellen der Mundart geschöpft. Salats Sprache ist besonders stark mit mundartlichen Ausdrücken und Redewendungen durchsetzt. Gegenüber Murner und zum Teil auch Cysat, die Volkstümlichkeit absichtlich anstrebten, war letztere für Salat eine Selbstverständlichkeit!

Zahlreiche mundartliche Ausdrücke sind in seine Verse eingestreut:

Losa (2474) (höre mal!), grind (2019), bis (2. Pers. Sing. Imp. von sein), strelen (746), beiten (770) (warten), abfergken (abfertigen) (336), letz (814) (verkehrt), kib (1564) (Streit) und viele andere bezeugen die Volkstümlichkeit der Salatschen Sprache; noch viel deutlicher aber die Schimpfwörter, Flüche, Verwünschungen und Beteuerungen, die in der Wirtshausszene besonders häufig sind: „Gott eers gloch“ (539) (Gott ehre das Zechen) begrüßt der V. S. die Zecher. Im Namen Gottes — direkt ausgesprochen in: „samer Gott“ (601), oder euphemistisch verschleiert in: „samer botz krampf“, „botz katigen schwitz“ (1240) — wird geflucht.

(1940) Daß dich der ritt (das Fieber) als gouchen schütt,
(1251) Hab dir zlon den franzesischen krampf,
(1254) Pack dich fürer, schütt dich der ritt,
(2445) Sä (nimm), far hin, daß dich der tonner schieß,
wünscht man sich gegenseitig im Aerger.

Das Ganze ist erfüllt von derb-anschaulichen Bildern, die damals (zum Teil noch heute) geläufig waren:

Solche Beispiele könnten hundertweise gegeben werden. Es ist zum großen Teile luzernisches oder auch allgemein schweizerisches Eigengewächs.

Der Versbau in Salats „V. S.“ ist der nämliche wie in den Osterspieltexten. Salat wendet auch hier den Knittelvers an und reiht sich damit auch in dieser Beziehung in die Luzerner Spieltradition ein. Es ist der weitaus volkstümlichste Vers, den wir kennen; da er nicht gemessen, sondern gewogen werden muß, also nicht quantitierend, sondern akzentuierend ist, hat er auch die Fähigkeit, sich der Eigenart der deutschen Sprache wie selten ein anderer anzupassen. Knittelverse sind reimende *Viertakter* mit wechselnder Füllung. Je nach der Silbenzahl unterscheiden wir *strenge* und *freie* Knittel. Der strenge Knittel hat acht Silben bei männlichem, neun bei weiblichem Schlusse.

Der freie Knittel hat beliebige Silbenzahl, die sich im allgemeinen zwischen sechs bis sechzehn bewegen kann. Salat schrieb in freien Knitteln, die aber dem strengen ziemlich nahe stehen.

Meine diesbezüglichen Untersuchungen beim „V. S.“ ergaben: Strenge Knittel: 46 %.

Nur eine Silbe mehr als der strenge Knittel, also neun Silben bei männlicher, 10 bei weiblicher Kadenz, haben 37 % der Verse. Dazu kommen Zehnsilbler (männlich) 10 %, Elfsilbler 5 % und Zwölfssilbler bereits kaum mehr 0,5 %. Unter das Normalmaß geht Salat in den seltensten Fällen: Wir zählen ungefähr 1 % Siebensilbler.

Die Verhältniszahl der strengen Knittel stimmt sozusagen mit derjenigen des Osterspiels und der anderen Werke von Zach. Bletz überein (44—48 %!), der eben, genau wie Salat, die Verstechnik seiner eigenen Werke von den Osterspielen ableitet.

Salats Verse sind ungekünstelt, höckerig und knittelhaft. Mit jambischem Skandieren würden wir nichts erreichen; bei den meisten Versen ginge es nicht ohne

sträfliche Sprachbeugung ab. Auch von den strengen Knitteln sind kaum die Hälfte alternierend:

also: $\dot{x} / \dot{x} x / \dot{x} x / \dot{x} x / \dot{x}$

(Versamlet sind so merkent wie)

das bedeutet kaum $\frac{1}{4}$ der gesamten Verszahl.

Alle andern sind von bekannter Knittelhaftigkeit, wie wir sie variationsreicher uns nicht wünschen oder vorstellen könnten. Folgenden Vers:

Sunder werdent wir bringen dar
wird wohl heute niemand mehr einfallen wollen, alterierend zu lesen, sondern etwa:

$\dot{x} x / \dot{x} \cup \cup / \dot{x} x / \dot{x}$

Oder:

Der nun den text luter und klar
wird man etwa folgendermaßen darstellen müssen:

$x / \dot{x} x / \dot{x} \wedge / \dot{x} \cup \cup / \dot{x}$

Salat hat wohl kaum jambische Glätte oder gar „Jambentrab“ angestrebt, der unterdessen in der deutschen gebundenen Dichtung so stark überhandgenommen hat; wir treffen bei ihm im Gegenteil die verschiedensten rhythmischen Möglichkeiten: Einen und mehrere Auf-takte, oder auch wieder keinen; einsilbige Innentakte und daneben wieder viersilbige. Innerhalb desselben Verses sind nicht selten verschiedene Rhythmen möglich, z. B.:

Grüeß euch Gott lieben alten fründ

$\dot{x} x / \dot{x} / \dot{x} \cup \dot{x} \cup / \dot{x}$

Oft sind wir sogar versucht, einen Fünftakter anzunehmen, wie gerade auch im vorhergehenden, — also:

$\dot{x} x / \dot{x} \wedge / \dot{x} x / \dot{x} x / \dot{x} \wedge -$

was zwar kaum im Sinne des Dichters gelegen ist. Von den Knittelversen der verschiedensten Zeiten steht der des 16. Jahrhunderts der Skansion am fernsten. Salats Verse verzeichnen wohl des öftern Silbenschwund, wie wir ihn besonders bei Hans Sachs und anderen Meistersingern beobachten können, z. B. „unbkümet lan“ usw. Es geschah hier aber nicht in der Absicht, dadurch

strenge Knittelverse zu erreichen, denn wir treffen ihn überall, auch in Versen, die trotzdem noch überzählige Silbenzahl aufweisen, oder sogar in Siebensilblern, die ohne ihn strenge Knittel ergäben. Anderseits kennen wir viele sogenannte Füllverse (das sind solche, die durch Häufung von begriffsähnlichen Substantiven gefüllt werden), die nicht strenge Knittel sind, trotzdem es doch gerade in solchen Fällen ein leichtes gewesen wäre, den „Idealzustand“ zu erreichen: z. B.:

Mit kraft, seel, leben, lib, eer und gut.

(Wenn wir „lib“ oder „eer“ streichen, bekommen wir einen strengen Knittel, ohne den Sinn irgendwie zu verändern!) Mit kleinen Abänderungen könnten wir die Großzahl der Verse zu strengen Knitteln werden lassen, zum Beispiel:

Ich mein, es sig eben jetz die zit,
(jetz eben)

oder:

Der vater gieng harus zum sun
(und) Fieng ihn an zü bitten nun.

Das beweist uns, daß Salat seine Verse weder mit dem Finger zählend, noch mit dem klopfenden Metronome verfaßte, daß er sie nicht nach mathematischen Gesetzen zustutzte, sondern ungekünstelt und naturhaft in reicher Rhythmenfülle aus dem kerndeutschen Boden des Volkes hervorwachsen ließ. Wie bei den meisten Vertretern der Knittelverse (Ausnahme in einzelnen Stücken: Murner), überwiegen auch hier bei weitem die sogenannten männlichen Schlüsse:

x / x x / x x / x x / x

Die weibliche Kadenz treffen wir nur in 17 Versen vom Hundert:

x / x x / x x / x x / x x

Auffallend ist, daß in der Erzählung von Franziskus von Cursit 71 % strenge Knittel vorkommen, also eine Verhältniszahl, die bedeutend über dem Durchschnitt steht. Es ist sehr wohl möglich, daß Salat diesen alten

und beliebten Erzählungsstoff in gebundener Form übernommen hat.

Zeilensprünge (d. h. Wechsel der sprechenden Personen innerhalb desselben Verses) treffen wir bei Salat noch keine an; dagegen kennt er die Reimpaarsprünge und wendet sie in den wenigen Fällen erregter Rede und Gegenrede mit Vorliebe an; besonders bei der Aufhebung des Wirtshausgelages und der tumultvollen Zerstreuung der Zecher, z. B.:

V. S. Die wil gib essen und trinken mir
Ich will dich früntlich und eerlich bsalen!
Wirt: Nein, nein, nit ein haselnusschalen!
(533/34) Ich kumm noch wol zliden und luft zschlücken;
So ichs nit anders me kan gschücken.

Die Verse sind nicht in Strophen gegliedert; Salat begnügt sich mit der schlichtesten und volkstümlichsten aller Reimstellungen, dem Paarreim, selten unterbrochen von einem Dreireim. Die Reimpaardichtung wurzelt in der frühsten mhd. Volksdichtung und ist auch der Luzerner Spieltradition schon längst geläufig.

Unreine Reime treffen wir äußerst selten: Ich habe 34 solcher Reimpaare gezählt von 2584 Versen. Dazu gehören z. B. Reimpaare aus folgenden Wörtern:

- ü mit i (fründ — sind)
(gerüst — ist)
- üe mit ie (füegen — bniegen)
- ö mit e (wöllen (e gesprochen?) erzellen)
- öu mit ei (fröud — leid),

wofür wir, zwar nur teilweise, abermals den Setzer verantwortlich machen dürften.

Zu den unreinen Reimen zähle ich auch die Reimpaare auf mb — mm, obwohl gerade ihre Anwesenheit die Tatsache beweisen, daß wohl das alte mb nur noch in der Schriftsprache teilweise existierte, in der Aussprache aber bereits assimiliert war. Reimpaare wie
erspähen: gsehen

waren in der Aussprache ebenfalls rein (e in gsehen = offen). Reimpaar mör — herr (Verse 937/38) muß als Druckfehler betrachtet werden, da andernorts (Verse 669/70) nicht mör, sondern meer steht.

Als typisches Schwanken zwischen Aussprache- und Schriftreim sind die Reime von „sun“ mit u- und mit o-haltigen Silben, z. B. mit „zkon“ und mit „thun“, zu erklären.

Nur wenige Reime sind durch gewaltsame Wortveränderung zustandegekommen, so etwa:

(533/34) Ich kumm noch wol zliden und luft zschlücken;
So ichs nit anders me kan gschücken.

Das Stück als Ganzes zeugt, wie auch seine übrigen Werke, von Salats hervorragender Sprachgewandtheit und Sprachbeherrschung.

Hans Salats „V. S.“ hat als geistliches Spiel seine Auferstehung erlebt in einer Umarbeitung und Modernisierung, geschaffen durch Dommann, Eberle und Herzog. Das Stück wurde — nach einer freien Fassung Schells — im Jahre 1930 auf der Hofkirchentreppe in Luzern durch die zu neuer Tätigkeit erwachte Bekrönungsbruderschaft aufgeführt und lockte einen gewaltigen Zuschauerstrom. Es hat damit seine volle Daseinsberechtigung auch in unserer Zeit eindeutig bewiesen. 1934 hat Caesar von Arx ebenfalls eine Neuausgabe des „V. S.“ veranstaltet, die, nach andern Gesichtspunkten orientiert, ebenso als sehr gediegen bezeichnet werden darf. Indem er das Stück weniger in seinen religiös-sittlichen Belangen als vielmehr nach seiner volkstümlichen Seite hin wiedergab, gelang es ihm, Salats Dichtungsart unverfälscht, in ihrer ganzen Ursprünglichkeit, Offenheit und Frische vor uns erstehen zu lassen. So oder so wiedergegeben, immer anerkennen wir auch heute noch seine Zugkraft.