

## **Doktrin und Komik.**

### **Das Jesuitentheater und der Konstanzer *Thomas Becket* von 1626**

von

FIDEL RÄDLE

*Erstveröffentlichung: Hier wird gespielt. 400 Jahre Theater Konstanz, hg. von Christoph Nix, David Bruder und Brigitte Leopold. Berlin 2007, S. 38-45. Verlag Theater der Zeit.*

*Vortrag aus Anlass des 400jährigen Jubiläums des Konstanzer Theaters. {1}*

*Ergänzungen und Korrekturen, auf die im laufenden Text durch Nummern in {} verwiesen wird, finden sich am Schluß des Beitrags.*

Dass im Rahmen des 400jährigen Jubiläums des Konstanzer Theaters heute von einem lateinischen Jesuitendrama die Rede sein wird, mag überraschen oder gar befremden, der Sache nach ist es völlig einleuchtend. Denn am Beginn der kontinuierlich dokumentierten Theatergeschichte dieser Stadt steht das Jesuitentheater, hier sogar in einem doppelten Sinn: als kulturell-pädagogische Institution und als noch existierendes Gebäude. Die Aula des Gymnasiums der Jesuiten diente ja vom Jahr 1609 an für lange Zeit als Theaterbühne.

Das Theater der Jesuiten war mehr als zwei Jahrhunderte lang eine unverächtliche Komponente der katholischen mittel- und südeuropäischen Kultur, ist aber inzwischen auch für Gebildete zu einem durchaus fremden Gegenstand geworden. Das hängt nicht nur damit zusammen, daß Historisches und gar Christliches aus der Vergangenheit nicht mehr hoch im Kurs steht. Ein fatales Hindernis kommt dazu: die Sprachbarriere des Lateinischen. Das Jesuitentheater, um das es hier geht, ist nämlich erbarmungslos lateinisch. Es war in seinen Anfängen, seit der Mitte des 16. Jahrhunderts, lateinisch, was in der damaligen kulturellen Umgebung nicht eigentlich auffällt, aber es blieb im wesentlichen (von einigen Konzessionen abgesehen) lateinisch bis in die Zeit Goethes, genauer: bis zur Suspendierung des Ordens im Jahre 1773.

Die Societas Jesu hat bereits in ihren Anfängen neben ihrem ursprünglich religiös-missionarischen Auftrag immer stärker die Dringlichkeit säkularer Bildungsarbeit erkannt und anerkannt. So entwickelte sie sich von einem Missionsorden zu einem sehr erfolgreichen Schulorden und übernahm von den Humanistenschulen, als großzügig akzeptierten Modellen der modernen Pädagogik, bald auch die Übung, den

Lateinunterricht durch die Aufführung lateinischer Dialoge und Dramen zu beleben und auszuzeichnen. *Friget enim poesis sine teatro*, heißt es in der Studienordnung der Jesuiten: „Ohne Theaterspiel ist der lateinische Literaturunterricht fad und langweilig.“ ‚Latein‘ meint bei den Jesuiten wohlgerne nicht etwa die von den Humanisten verachtete Latinität der Kirche, sondern die klassische lateinische Literatur der Antike, und dieses klassische Latein war, weit vor dem Griechischen, das beherrschende Fach an den Jesuitengymnasien, die sich in kurzer Zeit als mächtige und meist siegreiche Konkurrenten der traditionellen Lateinschulen etablierten.

Die Jesuiten wußten von ihrem philosophischen und theologischen Lehrmeister Thomas von Aquin, der es wiederum von Aristoteles und Cicero wußte, daß die strapazierte Psyche von Zeit zu Zeit der Entspannung bedarf, und deshalb spielt die *remissio animi*, die Erholung und Erheiterung der Seele durch das Spiel, in ihrer Pädagogik generell eine zentrale Rolle. Auch in diesem Zusammenhang ist die zeitweise exzessiv betriebene Pflege des Theaters in der Societas Jesu zu sehen: allein aus dem deutschsprachigen Raum sind weit mehr als siebentausend verschiedene Aufführungen dokumentiert.

Schon nach kurzer Zeit erzielten diese Schauspiele öffentliche Aufmerksamkeit. Vor allem die katholisch gebliebenen Fürsten, mit denen die Jesuiten im gemeinsamen Interesse zusammenarbeiteten, aber auch die städtischen Bürger interessierten sich für diese Art kultureller Aktivität, die sich sowohl zur Unterhaltung wie auch zur religiösen und politisch-ideologischen Lenkung des Publikums eignete und die in der Zeit der Kirchenspaltung natürlich zu einem wichtigen katholischen Propaganda-Instrument wurde (so wie auf der anderen Seite das Drama der Protestanten die Reformation propagierte und das Papsttum bekämpfte). Die Jesuiten verließen also den engen Bezirk der Schule<sup>00</sup> und spielten öffentlich, in oder vor Kirchen, in den Aulen der Fürstenhöfe und wenn möglich (d. h. bei gutem Wetter, *caelo favente*) auf großen freien Plätzen des Kollegiums oder auf dem Marktplatz der Städte.

Das Publikum war jetzt nicht mehr nur die Schulgemeinschaft, sondern eine bunt gemischte Versammlung von interessierten oder auch nur neugierigen Menschen beiderlei Geschlechts, die nach Hunderten, und wenn man manchen Chronisten glauben darf, bisweilen nach Tausenden zählten. Damit aber standen die Jesuiten vor einem großen [S. 39]Vermittlungsproblem, denn die weitaus meisten ihrer Zuschauer waren nicht nur keine Lateiner, sondern Analphabeten, die dem lateinischen Wortlaut der Dialoge natürlich nicht folgen konnten. Sie waren allenfalls in der Lage, die Grundzüge der Handlung zu begreifen, einzelne Personen in ihrer Rolle und Bedeutung zu identifizieren und so auch einzelne Aktionen zu verstehen. Natürlich aber waren den Jesuiten die gebildeten, also an das Lateinische gewöhnten Zuschauer und Zuhörer viel wichtiger als die vielen anderen.

Die Protestanten, denen es in ihren Dramen um die reformatorische Aufklärung auch des einfachen Volkes ging, glaubten ihrerseits, nicht mehr ohne den Einsatz der

Volkssprache auskommen zu können, und spielten von Anfang an ganz überwiegend deutsch. Die Jesuiten hielten dagegen, wie schon gesagt, unbeirrt an der lateinischen Sprache fest. Das war zunächst ein gebührendes Opfer für die humanistische Ideologie, durch deren Pflege sie sich in der gelehrten Welt jenseits der konfessionellen Grenzen Anerkennung verschaffen konnten und auch wollten, es war andererseits aber auch ein sichtbares Zeichen der Solidarität mit der Katholischen Kirche und ihrer lateinischen Tradition.

Um das Problem zu lösen, versuchte man anfangs, den nichtlateinkundigen Zuschauern das Verständnis dadurch zu erleichtern, daß man den lateinischen Stücken aktweise deutsche Inhaltsangaben vorausschickte, die ein eigens dafür vorgesehener Dolmetscher vortrug, oder man versuchte, durch sehr anspruchslose, mit der Haupthandlung kaum verbundene Zwischenspiele die Nichtlateiner bei Laune zu halten. In Rom aber beobachtete man voller Mißtrauen das Überhandnehmen der Volkssprache, mit der, vor allem in den Zwischenspielen, viel grobe Komik nach Art der Fastnachtsspiele in die Stücke eingeschleust wurde, und so hat man in die große Studienordnung der Societas Jesu, die *Ratio studiorum* von 1599, kurzerhand folgende Bestimmung aufgenommen:

„Der Inhalt der Tragödien und Komödien, die nur in lateinischer Sprache und nur sehr selten aufgeführt werden dürfen, soll heilig und christlich fromm sein, und es darf nichts zwischen die Akte eingeschoben werden, was nicht lateinisch und anständig ist, auch soll man keine Person in weiblichem Aufzug auftreten lassen.“

Daraufhin behalf man sich mit den sog. Periochen, das sind Programme oder Theaterzettel, in denen der Verlauf des Stücks Szene für Szene, meist zweisprachig, lateinisch und in der Volkssprache, nacherzählt war. (Vgl. die beiden Abbildungen aus der Perioche des Konstanzer *Thomas Becket*, S. **XY**.)

Die Schauspiele hatten im Laufe eines normalen Schuljahres ihre festen Termine: Das Hauptereignis war die Herbstaufführung zur Eröffnung des Schuljahres (*in renovatione studiorum*); üblich war auch ein Spiel zur Fastnacht, das als Gegengift (*antipharmacum*) gegen das moralisch bedenkliche Treiben in dieser Zeit gedacht war. Weitere Termine waren Heiligenfeste, vor allem Marienfeste, an denen die religiösen Elitekader der Marianischen Kongregationen auf der Bühne in Aktion traten. Dazu kamen natürlich außerordentliche Ereignisse wie hoher Besuch oder, worüber hier noch zu handeln sein wird, etwa auch eine Bischofsweihe.

In der Regel wurde für jede Aufführung ein eigenes Stück geschrieben. Zuständig für diese Aufgabe, die mit viel Stress verbunden war, wie man in vielen Jesuitenbriefen lesen kann, war der Lehrer der Poesie oder der Rhetorik, also der Lehrer einer der beiden oberen Klassen des meist sechsklassigen Jesuitengymnasiums. Er hat sein Stück normalerweise auch selbst inszeniert. Der Name des Verfassers wird offiziell nie

genannt, die Aufführung sollte immer als eine Leistung des gesamten Kollegs erscheinen und war zweifellos eine wirksame Werbeaktion für die Schule.

Die Stoffe, die auf die Bühne kamen, waren zwar im Sinne der zitierten Bestimmung meist fromm, aber durchaus vielgestaltig; sie entstammten der Bibel oder besonders häufig der Hagiographie und der Legende, doch kamen auch historische und sogar aktuelle politische Ereignisse auf die Bühne (oft mit konfessionspolemischer Akzentuierung). [S. 40] Wenn Jesuitendramen in ihrem vollständigen Wortlaut auf uns gekommen sind, ist das immer ein Glücksfall und eine Ausnahme. Normalerweise hatte der Text seine Funktion erfüllt, wenn die Aufführung vorbei war. Nur in ganz seltenen Fällen wurden die Stücke auch gedruckt.

Nach dieser allgemeinen Einführung in das kulturelle Phänomen Jesuitentheater soll unser Interesse von jetzt an dem Theaterbetrieb der Konstanzer Jesuiten und speziell einem herausragenden Stück, dem *Thomas Becket* vom Jahre 1626, gelten.

Bereits im Jahre 1605 war am 18. Oktober zur Eröffnung des neuen Schuljahrs ein lateinisches Schauspiel über den Bistumspatron Pelagius aufgeführt worden. Sein Verfasser war der Meersburger Jesuitenpater Gregor Faber, der in Dillingen an der Donau und Ingolstadt studiert hatte und erster Rhetoriklehrer des neuen Konstanzer Gymnasiums war. Ausnahmsweise kennen wir seinen Namen, und zwar aus einer erhalten gebliebenen Einladung des Kollegs an den Stadtpfarrer von Überlingen. Diese Einladung illustriert sehr schön, wie eifrig die Jesuiten für ihre Sache bei der Bevölkerung geworben haben. Theateraufführungen waren, wie schon angedeutet, ideale und gern genutzte Anlässe, positive Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Im vorliegenden Fall wird der Stadtpfarrer von Überlingen „als unser besonderer Freund“ (*tamquam singularis noster amicus*) vier Tage vor der Aufführung eingeladen, so wie im Vorjahr auch diesmal an der *renovatio studiorum* des Jesuitengymnasiums teilzunehmen. Der Einladung liegt die Perioche des aus diesem Anlaß aufzuführenden „frommen und formal anspruchsvollen Schauspiels“ (*pia et elegans comedia*) über den hl. Pelagius bei, dazu noch das Verzeichnis der Lehrveranstaltungen des kommenden Schuljahrs. In diesem Brief wird der Stadtpfarrer außerdem gebeten, im Namen der Jesuiten, die alle sehr beschäftigt seien, auch gleich noch die Bürgermeister und Ratsherren von Überlingen einzuladen. Für diesen Zweck stellen die Jesuiten dem Stadtpfarrer zwei weitere Exemplare [S.41] der „Pelagius“-Perioche und auch des Vorlesungsverzeichnisses zur Verfügung.

Der erste Höhepunkt der Konstanzer Theatergeschichte ist das Festspiel über den Heiligen Konrad, mit dem die Einweihung der nach dreijähriger Bauzeit fertiggestellten Kollegienkirche am 14. Oktober 1607 gefeiert wurde. Bischof Jakob von Fugger stiftete aus diesem Anlaß „zur aufrichtung eines theatri“ und für die Prämien an die besten Schüler des Vorjahres insgesamt 142 Gulden. Nicht nur die ganze Stadt schaute zu, sondern viele vom Bischof geladene prominente Vertreter aus allen Ständen.

In den nächsten zwei Dezennien entwickelt sich das Konstanzer Jesuitentheater allmählich zu einer festen Institution. Nach einer auch durch die Pest bedingten Unterbrechung wird von 1614 an regelmäßig jedes Jahr mindestens ein Schauspiel aufgeführt. So auch im Jahre 1626, dem nun unser Interesse gelten soll. Im Februar dieses Jahres starb Bischof Jakob von Fugger, der den Jesuiten während seiner 22jährigen Amtszeit stets wohlgesonnen war und dem das Kolleg mehr als 10000 Gulden an Zuwendungen verdankte. Zu seinem Nachfolger wurde der bisherige Dekan Sixtus Werner von Prassberg gewählt.

Im Rahmen der mehrtägigen Feierlichkeiten der Bischofsweihe im November 1626 führten die Konstanzer Jesuiten ein Schauspiel über den Heiligen Thomas Becket auf. In der handschriftlich erhaltenen *Historia Collegii* ist dieses Ereignis nur mit einem einzigen Satz erwähnt: „Am dritten Tag wurde der heilige Thomas von Canterbury unter großem Beifall auf die Bühne gebracht.“ Normalerweise wäre einem der am Konstanzer Jesuitengymnasium tätigen Lehrer die Aufgabe zugefallen, den Text für das Schauspiel zu verfassen. Offenbar aber wollte man sicher gehen, daß diese Aufführung vor so viel versammelter geistlicher und weltlicher Prominenz keine Blamage wurde, und holte deshalb einen Jesuiten aus Ingolstadt, der bereits in den Jahren 1621 bis 1623 an der dortigen [S. 42] Universität nacheinander drei sehr erfolgreiche Stücke aufgeführt hatte. Sein Name Georg Bernardt ist zwar im Zusammenhang mit diesen dramatischen Produktionen weder in Ingolstadt noch in Konstanz erwähnt, er ließ sich jedoch über einen Umweg zweifelsfrei ermitteln. {2}

Georg Bernardt ist 1595 in München geboren und mit 18 Jahren in den Jesuitenorden eingetreten. Er studierte in Ingolstadt Philosophie und Theologie und lehrte dort mehrere Jahre die Poesie, später in Dillingen Theologie. Von 1646 an wirkte er in verschiedenen Funktionen in München. Gestorben ist er 1660. In seinem Nekrolog steht, daß er mehrere Jahre lang die drei Söhne Herzog Albrechts VI. in den weltlichen Wissenschaften und in der christlichen Religion (*in litteris ac pietate*) unterwiesen habe. Über seine Person liest man ebendort:

„Er war ein rechtschaffener Mann, der sein Ordensleben gewissenhaft und mit Hingabe führte, dazu intelligent, beherrscht und gehorsam gegenüber den Oberen. Allerdings war er stets von schwacher Gesundheit, und er sagte von sich, er sei an dem Tag, an dem er bei den Jesuiten eingetreten sei, mit einem Mal vom Kopfschmerz überfallen worden, und an diesem Tag habe er seine Gesundheit eingebüßt und für immer verloren; diese Kopfschmerzen hätten ihn ununterbrochen bis zur Unerträglichkeit geplagt; dabei hat er doch über so viele Jahre hin eine große und unerschütterliche Geduld an den Tag gelegt. In dieser Zeit hat er ein Übermaß an Arbeit geleistet, das selbst Gesunden hätte zu viel werden können.“

Bernardts vier lateinische Dramen {3}, alle in Prosa mit jambischer Verstendenz verfaßt, zeichnen sich aus durch eine ganz ungewöhnliche Frische und Freude am

witzigen und schlagfertigen Wort; auffallend ist sein ungenierter Umgang mit religiösen Gegenständen, zumal mit biblischen und liturgischen Zitaten, die er gerne parodistisch oder [S. 43] satirisch einsetzt. Mit der antiken Literatur, vor allem mit den Komödien von Plautus und Terenz, ist Bernardt vollkommen vertraut

Unser Konstanzer Stück handelt von der im Jahre 1170 durch den englischen König Heinrich II. veranlaßten Ermordung Thomas Becketts im Dom von Canterbury, die der Nachwelt denkwürdig geworden ist und noch im vergangenen Jahrhundert von zwei Autoren, T. S. Eliot (*Murder in the Cathedral*, 1935) und Jean Anouilh (*Becket ou l'honneur de Dieu*, 1959), auf die Bühne gebracht wurde. Leben und Martyrium des Thomas Becket sind auf geradezu einzigartige Weise historisch dokumentiert. Die Quellen sind von dem katholischen Kirchenhistoriker Caesar Baronius zu einer großen, man kann sagen: ergreifenden Märtyrervita verarbeitet worden, aus der Bernardt zum Teil wörtlich seinen Stoff genommen hat.

Der Verlauf dieser Vita ist, kurz zusammengefaßt, der folgende: Thomas Becket, seit seiner Jugend dem weltlichen Treiben des Hoflebens zugewandt, gewinnt als Kanzler der englischen Krone die Freundschaft König Heinrichs des Zweiten. Dieser setzt ihn zum Erzbischof von Canterbury ein in der Hoffnung, damit ein willfähiges Machtinstrument in der Hand zu haben. Als jedoch Thomas in seinem neuen Amt die Zustimmung zu einer Konstitution verweigert, in welcher Heinrich gegen Rom die Suprematie über die englischen Bischöfe beansprucht, entscheidet sich Thomas zum Entsetzen des Königs für die Interessen der Kirche, und die lange gewachsene Freundschaft zwischen den beiden Männern zerbricht. Heinrich versucht mit großer Geduld, den Erzbischof umzustimmen, – vergebens. Zuletzt verflucht der nun schwer gekränkte König in einer Art psychischem Zusammenbruch seine Leute, daß sie unfähig seien, ihm diesen Pfaffen vom Halse zu schaffen, der ihn selbst und sein Reich zugrunde richte. Die Rivalen Becketts am Hof verstehen das als Aufruf und Lizenz zum Mord. Sie dringen in den Dom ein und erschlagen den dort Gottesdienst feiernden Erzbischof auf den Altarstufen. (Im Konstanzer Stück findet der Mord vor den Toren der Kirche statt.) Heinrich erfährt später voller Verzweiflung von diesem Frevel, den er nicht gewollt hatte. Er bereut und tut öffentlich Buße und wird vom Papst losgesprochen.

Dieser Stoff entsprach auf ideale Weise dem Anlaß einer Bischofsweihe, und seine Botschaft war eindeutig: die geistlichen Interessen der Kirche sind vom Zugriff der weltlichen Macht ausgenommen, der Bischof schuldet seiner Kirche unverbrüchliche Treue. Liefere unser Stück allerdings nur grob affirmativ auf die Propagierung dieser Botschaft hinaus, wäre es keiner weiteren Mühe wert. Tatsächlich aber führt Bernardt nicht ein papstgehorsames Lehrstück vor, sondern ein Drama, vielmehr einen an Schiller gemahnenden dramatischen Konflikt, in dem die Freundschaft zweier ausgezeichneten Charaktere durch die Kollision plausibler und legitim scheinender, jedoch sich objektiv ausschließender Interessen schmerzlich zerbricht und in einer

von tragischen Umständen (Mißverstehen und tragischem „Zu Spät“) begleiteten Katastrophe endet.

Schon die im Stoff vorgegebene Zweideutigkeit der Schuldfrage und die Reue des Königs schlossen von vornherein aus, daß dieses Drama nur einfach in hartem Schwarz-Weiß-Kontrast richtiges und falsches Verhalten in den Figuren eines Märtyrers und seines Widersachers didaktisch abbildete. Bernardt hat aber noch ein sehr entscheidendes Übriges getan: er hat eine dämonische Person mit dem sprechenden Namen Turbilo am Königshof (als Prinzenzieher) eingeführt, deren destruktive Energie den tragischen Verlauf der Geschichte lenkt und die Akteure in einem gewissen Maße als ihrer Entscheidungen nicht ganz mächtig zu entlasten scheint. Turbilo führt unerkannt und daher unterschätzt Regie, die wie ein schicksalhafter Fluch wirkt (dazu gehört auch die politische Entzweiung zwischen Heinrich und seinem Sohn). Schon bei seinem ersten Auftritt, auf den noch einzugehen ist, kündigt Turbilo die Katastrophe an, und daß Bernardt selbst mit seinem Drama das *fatum* der antiken Tragödie assoziiert, beweisen die pathetischen Worte des [S. 44] Königs, mit denen das Stück endet:

„Sieh her, Welt, und du, Großbritannien, blicke auf deinen König. Ich rufe die aufgehende und die untergehende Sonne [d.h. Ost und West] zum Zeugen an: Ich bin der unselige Sproß des Pelops [d.h. Tantalus], ein grausamer Atreus und treuloser Thyest, ein blutrünstiger Phalaris und ein abscheulicher Nero, da ich die Leiche eines Bischofs als gräßliches Trittbrett benutzte, um zum Steuer der Kirche emporzusteigen. Sieh her, Welt, und du, England, sieh auf diese Theaterbühne voll Trauer und Jammer. Vielleicht wirst du einstmals mein Verbrechen wiederholen. Unter Tränen und Klagen beschwöre ich dich: folge mir dann auch nach in meiner Buße.“

Mit diesem Schlußsatz ist natürlich an den Abfall der Anglikanischen Kirche unter einem späteren Heinrich, dem Achten, erinnert, der mit Thomas Morus ebenfalls einen bei den Jesuiten beliebten und oft auf der Bühne dargestellten Märtyrer hervorgebracht hat.

Noch einmal zurück zu Turbilo. Der Teufel ist wahrhaftig kein seltener Gast auf der Jesuitenbühne. Oft greift er direkt ein in die Handlung, sei es in eigener Person oder durch seine meist allegorisch dargestellten Gehilfen, etwa die personifizierten Laster, so wie ja auch der Himmel seinerseits um den Menschen kämpft durch seine Abgesandten, etwa den Schutzengel oder die personifizierten Tugenden. Das entspricht der von Ignatius grundgelegten jesuitischen Vorstellung, wonach das Menschenleben ununterbrochen Gegenstand des Interesses der Mächte des Guten und des Bösen ist.

In allen diesen Fällen bleibt aber die transzendente Welt auf dem Theater immer deutlich erkennbar und unterscheidbar. Bei Bernardt dagegen ist Turbilo als Prinzenzieher, der die Jugend gründlich verdirbt, völlig integriert in das Hofleben,

und er verhält sich und kommuniziert mit den übrigen Akteuren wie eine menschliche Person, ja sogar wie ein besonders beliebter Star am Hof. Nur am Anfang, in seinem Auftrittsmonolog und in einem Dialog mit dem alten Teufel, dem *Satan vetulus*, deutet er – für die Zuschauer – seine gefährliche Herkunft und seine schlimmen Pläne an. Der Hof aber bleibt in bezug auf seine Person bis zum Schluß ahnungslos.

Das Chaos, das Turbilo durch seine ständige wirbelnde Präsenz stiftet, wird immer auf listige Weise kompensiert und überspielt durch die Komik, die er kreierte, sei es durch virtuoson Wortwitz und die Kraft seiner kühnen, geradezu maßlosen Metaphern, sei es durch groben Unfug am Königshof und durch Zaubertricks, die zu einem erheblichen Teil dem *Faustbuch* von 1587 entstammen. Diese von Turbilo verantwortete, oft parodistische, Komik soll offenbar die Gefahr einer affirmativ frommen Überlastung des Stücks abwehren.

Zum Abschluß sei jetzt wenigstens noch der Auftrittsmonolog dieses vielleicht intelligentesten Vorläufers Mephistos zitiert. In der 2. Szene des ersten Akts trifft Turbilo auf den groben „alten Teufel“, der seiner Aufgabe in dieser Welt nicht mehr gewachsen ist und den der jugendfrische Turbilo in einem dramatisch ausgestalteten diabolischen Generationenkonflikt ablöst und nach Hause, zur Hölle, schickt. Er nimmt dem Alten die Krücken weg und verhöhnt ihn als ein „buckliges, hinkendes, beschränktes, katholisches Teufelchen“ und „eine einfältige Kreatur aus dem Alten Testament“, die in diesem raffinierten Jahrhundert natürlich nicht mehr zum Zuge kommen könne. Und dann kündigt er, zum Publikum gewendet, an, wie er, Turbilo, als virtuoser Verwandlungskünstler seinerseits den verschiedenen Menschentypen der modernen Zeit beizukommen hofft:

„Damit ihr aber jetzt wißt, was ich vorhabe: ich bin Turbilo, der Sohn der Nacht und des Pluto, des Königs der Unterwelt, unheilvollstes Ei eines unheilbringenden Raben. Ich will jetzt gehen und den Frieden des Hofes in schwindelnden Wirbel verwandeln. Aber ich werde dort nicht einbrechen als ein feuerroter, krummer, klauenfüßiger, mit dem Horn stoßender Minotaurus. Und ich werde auch nicht, wo immer mir Menschen begegnen, zu mir selber wie zu einem Hund sagen: „Wüte, pack zu, verwunde, töte sie!“ Das wäre gar zu dumm und tölpelhaft. Unsere aufgeklärte Zeit [S. 45] verabscheut derartige Teufel. Wenn ich ganz verwöhnte und fein herausgeputzte Leute antreffe, will ich für sie Narcissus und Adonis werden; alles, was ich sage, tue, wie ich blicke und schreite – alles wird die reinste Anmut sein. Wenn mir der Zufall aber Wüteriche zuführt, nächtliche Herumtreiber und martialische Schreier, fluchende und gefährliche Raufbolde, diese blitzeschleudernde Bande und Pflanzschule von Streitigkeiten, Kerls, die bei Nacht die Wegsteine beschmieren, und Streithähne, – mit denen, sage ich, will ich grausamer als Cacus verfahren (in komischer Übertreibung): „Dich Banditen sollen doch 1000 Pestilenzen und 1000 Blitze treffen! Warte, wenn ich dich noch ein einziges Mal... usw.“ Wenn ich dagegen auf diese frömmelnden Kopfhänger

stoße, diese lebenden Gebetbücher und Heiligenlexika, dann nehme ich diese Rosenkränze hier zur Hand, im Mund führe ich Stoßgebete, in den Augen Tränen, und im ganzen Teufel herrscht Frömmigkeit. Treffe ich dagegen auf jene erhabenen Redner, die zweihenkligen und dickbauchigen Amphoren gleichen, die ihre gewichtigen Worte wägen, mit lauter Majestät im Blick und auf der Stirn, – dann allerdings komme ich ganz gespreizt und großmächtig daher mit Worten und Blicken wie in der Tragödie. Wenn ich schließlich noch Liebhaber von Schauspielen vor mir habe, diese schlaun Füchse, diese Voratskammern feiner Worte und Gesten, diese galanten Wortehändler, dann sage ich: ‚di vostra Signoria devotissimo servitore‘ etc.. Und so will ich allen alles werden, um alle zu gewinnen [I Kor. 8, 22]. Nun aber werde ich dem Königshof meine Hilfe anbieten und seinen Angehörigen sein, was immer sie wollen: Ratgeber, Anwalt, Höfling, Narr, Büttel, Stallknecht, Heizer und alles von dieser Art. So will ich eindringen in das Herz des Königs und des Hofes durch mancherlei Kanäle von Verleumdungen und Lügen, und schon übermorgen könnt ihr den ganzen Hof am Boden liegen sehen.“

#### 4 ABBILDUNGEN!!!!???

LEGENDEN ZU DEN VIER ABBILDUNGEN, DAVON 2 AUS DER PERIOCHE (SZAROTA III, 2, S. 1375 UND 1384 !!!:

1. „Titelblatt der Perioche des Konstanzer *Thomas Becket*“

2. „Letzte Seite der Perioche des Konstanzer *Thomas Becket*“

DAZU ANSICHT DES KONSTANZER COLLEGIUM UND TITELBLATT VON KONRAD 1607

{1} Der vorliegende Text hat in seiner bewahrten Vortragsform keine Fußnoten. Zur allgemeinen Orientierung sei auf folgende Arbeiten verwiesen:

KONRAD GRÖBER, Geschichte des Jesuitenkollegs und –Gymnasiums in Konstanz, Konstanz 1904.

INGRID SEIDENFADEN, Das Jesuitentheater in Konstanz. Grundlagen und Entwicklung. Ein Beitrag zur Geschichte des Jesuitentheaters in Deutschland, Stuttgart 1963.

DAVID BRUDER, Und im Theater lief... . Zeitenwechsel und der Konstanzer Spielplan seit 1607, in: Hier wird gespielt, Berlin 2007, S. 24–37.

{2} FIDEL RÄDLE, „Bernardt, Georg“, in: Frühe Neuzeit in Deutschland 1620–1720, Literaturwissenschaftliches Verfasserlexikon, Band 1 (2019), Sp. 571–582.

{3} Inzwischen ist der gedruckte Text eines weiteren Stücks aufgetaucht, das bisher nur als unverständlicher Titel (*Celeusma felix faustum*) verzeichnet war. Es handelt sich um ein komisches Singspiel, mit dem die Jesuiten in ihrem Gymnasium dem neuen Bischof am Vortag seiner Weihe, und das heißt: am Tag vor der Aufführung des

*Thomas Becket*, huldigten. Vgl. dazu jetzt FIDEL RÄDLE, „Bernardt, Georg“ (wie {2}), Sp. 580f..