

Zum dramatischen Œuvre Georg Bernardts SJ (1595-1660)

von

FIDEL RÄDLE

Erstveröffentlichung: Fidel Rädle: Zum dramatischen Oeuvre Georg Bernardts SJ (1595-1660). In: Das lateinische Drama der Frühen Neuzeit. Exemplarische Einsichten in Praxis und Theorie, hg. von Reinhold F. Gleis und Robert Seidel (Frühe Neuzeit, Bd. 129), Tübingen Max Niemeyer Verlag 2008, S. 233–254.

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

Es ist hier zu handeln von einem Dramatiker des Jesuitenordens, der als Autor bis vor kurzem unbekannt war und dessen literarisches Werk, vier lateinische Dramen aus den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts, nur in einer Handschrift der Bayerischen Staatsbibliothek überliefert ist. Drei dieser Stücke sind inzwischen mit Kommentar und deutscher Übersetzung ediert, das vierte, eine Tragödie über den englischen Märtyrer Thomas Becket, wird im Jahre 2008 erscheinen.¹ {1} Der Autor Georg Bernardt (1595–1660) ist ein Zeitgenosse und (als Universitätslehrer) Kollege, vermutlich auch Freund, von Jakob Bidermann (1578–1639) und Georg Stengel (1584–1651), die als die bedeutendsten und fruchtbarsten Vertreter der zweiten Generation des damals in Bayern florierenden Jesuitentheaters, d. h. als Nachfolger von Jacobus Pontanus (1542–1626), Matthäus Rader (1561–1634) und Jakob Gretser (1562–1625) gelten dürfen. Zwar ist es müßig, angesichts einer so großen Anzahl anonymen Autoren und einer noch viel größeren Anzahl ungelesener Texte

¹ Zur Überlieferung und zur Identifizierung des Autors vgl. FIDEL RÄDLE: ‚Faustsplitter‘ aus lateinischen Dramen im Clm 26017. In: Festschrift Bernhard Bischoff zu seinem 65. Geburtstag dargebracht, hg. v. JOHANNE AUTENRIETH und FRANZ BRUNHÖLZL. Stuttgart 1971, S. 478–495, und DERS.: Die ‚Theophilus‘-Spiele von München (1596) und Ingolstadt (1621). Zu einer Edition früher Jesuitendramen aus bayerischen Handschriften. In: Acta Conventus Neo-Latini Amstelodamensis. Proceedings of the Second International Congress of Neo-Latin Studies, Amsterdam 19–24 August 1973, edited by P. TUYNMAN, C. G. KUIPER and E. KEBLER, München 1979, S. 886–897, hier S. 894 mit Anm. 17; folgende drei Stücke sind bereits ediert in der Reihe ‚Geistliche Literatur der Barockzeit‘ (GLB 5–7): Georg Bernardt SJ, Dramen I: ‚Theophilus Cilix‘ 1621. Ein Faust-Drama der Jesuiten. Lateinisch und deutsch, herausgegeben, übersetzt und kommentiert von FIDEL RÄDLE. Amsterdam & Maarssen 1984; II: ‚Tundalus Redivivus‘ 1622. Eine Jenseitsvision aus dem Dreißigjährigen Krieg. Lat. u. dt., hg., übers. u. komm. v. F. R., 1985; III: ‚Jovianus‘ 1623 / 1642. Ein Spiel vom Sturz des Mächtigen und vom Bauern als König. Lat. u. dt., hg., übers. u. komm. v. F. R., Amsterdam & Utrecht 2006. {2}

Platzziffern für die Literaturgeschichte zu vergeben, doch darf man mit einigem Recht behaupten, daß die Stücke Bernardts nach denen Bidermanns zu den besten, zumindest zu den originellsten und vitalsten Jesuitendramen aus Bayern zählen.

Im Folgenden sind die vier Texte zunächst nur knapp und (abweichend von der Handschrift) in ihrer chronologischen Ordnung vorzustellen; hinzukommen Angaben über die Daten und Umstände der Aufführungen sowie Nachweise der erhaltenen Periochen.² Danach soll gehandelt werden über den Autor, über den [S. 234] Inhalt und die Eigenart der einzelnen Stücke, schließlich über die spezifische Qualität Bernardtscher Dramatik.

I. Die Überlieferung der Dramen und die Umstände ihrer Aufführungen

Wie die allermeisten erhalten gebliebenen Jesuitendramen, sind auch diese vier Stücke nur anonym und handschriftlich auf uns gekommen, und vermutlich hat nicht nur der Zufall, sondern eine bewußte, für literarische Qualität sensible Auswahl ihr Überleben gesichert. Zwar galt bei den Jesuiten die Funktion eines Spieltextes mit seiner Aufführung als erfüllt, was auch die überaus sparsame Drucküberlieferung dieses literarischen Genos erklärt, doch findet sich in der *Ratio studiorum* von 1599 eine Verordnung für den Rektor des Kollegs, wonach öffentlich präsentierte Texte aus dem Orden, etwa Theaterstücke, Reden oder Verse, vom Studienpräfekten „oder anderen diesbezüglich erfahrenen Männern“ zur Archivierung ausgewählt werden sollen.³

Die Handschrift⁴ mit den vier Dramen Bernardts ist unter den in München relativ reich überlieferten einschlägigen Texten⁵ dem „Faust“-Forscher Robert Petsch zufälligerweise und zum Glück dadurch aufgefallen, daß am Schluß des *Theophilus* der Zauberer Faust(us) aus der Hölle auf die Bühne heraufkommt und das Publikum vor dem Fluch der Magie warnt, die im frühen 17. Jahrhundert noch zur Alltagsrealität

² Die Periochen (Inhaltsangaben in lateinischer und deutscher Sprache) sind in den oben, Anm. 1, genannten kritischen Editionen mit abgedruckt. Außerdem finden sie sich in der großen von ELIDA MARIA SZAROTA herausgegebenen Sammlung: *Das Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet. Eine Periochen-Edition. Texte und Kommentare*. 3 Bände zu je 2 Teilen, 4. Band: Indices. München 1979–1987.

³ Vgl. *Ratio atque institutio studiorum Societatis Iesu (1586 1591 1599)*, ed. LADISLAUS LUKÁCS S.I. Romae 1986 (*Monumenta Paedagogica Societatis Iesu* V), S. 371; *Regulae Rectoris* 16: „Quae scriptiones in codicem referendae.“

⁴ Clm 26017, 17. Jh., Papier, wohl aus Ingolstadt stammend. Die Texte, alle von einer Hand, sind offenbar aus einer Vorlage abgeschrieben, was die zahlreichen Fehler (vor allem Dittographien) nahelegen.

⁵ Die literarische Hinterlassenschaft der Jesuiten hat durch die Aufhebung des Ordens im Jahre 1773 schwere Einbußen erlitten; über die Probleme ihrer Aufarbeitung vgl. JEAN-MARIE VALENTIN: *Le théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande. Répertoire chronologique des pièces représentées et des documents conservés (1555–1773)*. I–II. Stuttgart 1983–1984, hier Vol. I, „Introduction“, p. VII–XXIV.

gehörte. Petsch hat diese letzte Szene des *Theophilus*, der ja seit langem als ‚Faust des Mittelalters‘ galt, neben den beiden vorausgehenden Verschwörungsszenen des Protagonisten Theophilus mit dem Magier (*Chaldaeus*) und den *Daemones* zum ersten Mal (allerdings sehr fehlerhaft) ediert.⁶ Daß auch die übrigen drei Stücke ‚Faustsplitter‘ enthalten, genauer: magische Stoffelemente aus dem 1587 erschienenen *Faustbuch* [S. 235] vorwiegend in komischer Funktion verarbeitet haben, war ihm entgangen.⁷ Die Handschrift enthält folgende Texte.⁸

1. *Theophilus Cilix* (fol. 108r–163v)⁹, *Data Ingolstadii Anno 1621* (fol. 163v); die Chronik (*Summarium*) des Ingolstädter Kollegs erwähnt die Aufführung des *Theophilus resipiscens* zur Eröffnung des Schuljahres im Jahre 1621.¹⁰ Die Perioche¹¹ präzisiert: „Gehalten zu Ingolstatt / inn dem Academischen Gymnasio der Societet Jesu den [?]¹² Octobris Anno 1621“. Die Darsteller waren Schüler der beiden oberen Gymnasialklassen, Poesie und Rhetorik, überwiegend aber Studenten der Philosophie und der Jurisprudenz.

2. *Tundalus Redivivus* (fol. 5r–47v),¹³ *Exhibita Ingolstadii Anno 1646* (fol. 47v)¹⁴; diese Angabe bezieht sich allerdings auf die Reprise des Stücks im Jahre 1646: wir wissen aus dem Ingolstädter *Summarium* zum Jahre 1622 (*in renovatione spectatus est Tundalus*, S. 177) und aus der erhaltenen Perioche¹⁵, daß die Erstaufführung am 17. Oktober 1622 (also wieder zu Beginn des Studienjahres) im Akademischen Gymnasium der Jesuiten stattfand. Unter den Darstellern befanden sich auffallend viele Adlige. Die Hauptrolle spielte Claudius Belchamps, Baccalaureus der Theologie und Bibliothecarius Academicus.

3. *Jovianus* (fol. 49r–101v)¹⁶; ohne authentische Datierung; die Jahreszahl „1623“ auf fol. 49r (die Ziffern 23 mit Bleistift nachgetragen) ist offenbar erschlossen und neuen Datums. Das *Summarium* (S. 208) enthält zu diesem Jahr 1623 folgende Notiz:

⁶ „Magierszenen aus einem lateinischen Schuldrama. (Ein neuer Faustsplitter)“, nach der Erstveröffentlichung 1908 im Band 8 der „Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte“ wieder abgedruckt in ROBERT PETSCH: *Faustsage und Faustdichtung*. Dortmund 1966, S. 57–66.

⁷ Vgl. dazu RÄDLE wie Anm. 1 (1971).

⁸ Auffallend ist die formale Gestalt der Texte: sie sind in der Handschrift scheinbar versartig (allerdings in verschieden langen Kola) angeordnet, weisen aber trotz des meist gewährten jambischen Schlusses keinerlei metrische Regelmäßigkeit auf; vgl. dazu das Nachwort zur Edition des *Jovianus* (wie Anm. 1), S. 212–214.

⁹ Vgl. VALENTIN (wie Anm. 5), Nr. 863.

¹⁰ *Summarium de variis rebus Collegii Ingolstadiensis dedicati Societati nominis Jesu Domini nostri*, Diözesanarchiv Eichstätt B 186, S. 174.

¹¹ SZAROTA (wie Anm. 2), I, VII, 4.

¹² Der Platz für die Angabe des Tages ist im Druck frei gelassen.

¹³ VALENTIN (wie Anm. 5), Nr. 886.

¹⁴ Dieser Eintrag bietet den *terminus ante quem non* für die Entstehung der Handschrift.

¹⁵ SZAROTA (wie Anm. 2), I, VII, 3.

¹⁶ VALENTIN (wie Anm. 5), Nr. 900.

In studiorum renovatione Hermenegildum exhibuimus, cum maior Congregatio Academica aliquot ante mensibus Jovianum lusisset, in gratiam Generosi Domini Jo. Georgii à Königseck Liberi Baronis praefecti sui recens electi, quem paulo ante Rectorem Academia sibi dixit.

„Bei der Eröffnung des Studienjahres haben wir den *Hermenegildus*¹⁷ aufgeführt, während die Große Sodalität der Studenten einige Monate vorher zu Ehren des Edlen Herrn Johann Georg Freiherrn von Königseck, ihres neugewählten Präfekten, der kurz zuvor von der Universität auch zu ihrem Rektor bestimmt worden war, [S. 236] den *Jovianus* gespielt hatte.“

Die erhaltene Perioche¹⁸ mit dem Titel

Iovianus castigatus seu Tragicomica catastrophe qua impius Mariani illius cantici ‚Deposuit potentes de sede etc.‘ contemptus plectitur et cum Ioviano universim omnes erudiuntur, quid sanguinis et purpurae decus, sine virtute hominibus conferat

„Der bestrafte Jovianus oder tragikomischer Schicksalsschlag, durch den die frevelhafte Mißachtung des Verses aus dem Magnificat ‚Mächtige stürzt er vom Thron usw.‘ bestraft wird und durch den mit Jovianus überhaupt jedermann daran erinnert wird, was glanzvolle Abstammung und Purpur den Menschen einbringt, wenn die Tugend fehlt.“

bestätigt das Datum der Ingolstädter Aufführung: 11. Juni 1623. Daß der *Jovianus* 19 Jahre später erneut, nun an der Jesuitenuniversität Dillingen a. D., aufgeführt wurde, bezeugt eine weitere Perioche¹⁹: *Joviani superbia castigata et comica paraphrasi in Scenam producta a iuventute academica Dilingana* („Jovians bestrafter Hochmut, in komischem Gewand auf die Bühne gebracht ...“). Darauf ist noch zurückzukommen.

4. *Sanctus Thomas Cantuariensis Archiepiscopus Martyr* (fol. 165r–222r), *Exhibita Constantiae Anno 1626* (fol. 222r, die Ziffern 26 mit Bleistift nachgetragen). Es handelt sich um eine Tragödie über die Ermordung des Erzbischofs von Canterbury, Thomas Becket, die am 27. November des Jahres 1626 in Konstanz aufgeführt wurde. Dies und den Anlaß der Aufführung verrät die Perioche²⁰ des Stücks: *Sanctus Thomas Cantuariensis Archiepiscopus, et Martyr. Das ist: Tragoedien von dem H. Thoma / Ertz-Bischoffen unnd Martyrer zu Candelberg in Engellandt. So dem Hochwürdigisten Fürsten und Herrn / Herrn Sixto Wernero, als Ihr Fürstl. Gn. Bischoff zu Costantz consecrirt und geweicht. Von dem Gymnasio der Societet Jesu in Costantz zu underthenigisten Ehren ist gehalten worden / den 27. Novembris Anno M.DC.XXVI.* Die Aufführung dieses ‚*Thomas Becket*‘ (so im Folgenden der

¹⁷ VALENTIN (wie Anm. 5), Nr. 901.

¹⁸ Drei erhaltene Periochen nachgewiesen bei VALENTIN (wie Anm. 5), von SZAROTA (wie Anm. 2) nicht ediert.

¹⁹ SZAROTA (wie Anm. 2), I, VI, 2.

²⁰ SZAROTA (wie Anm. 2), III, VII, 1.

vereinfachte Titel) in Konstanz anlässlich der Weihe des Bischofs Sixtus Werner ist in der handschriftlich erhaltenen *Historia Collegii Constantiensis* unter dem Jahr 1626 mit folgendem Satz erwähnt: *Tertio dein die in theatrum Sanctus Thomas Cantuariensis magno cum plausu prodijt.*²¹ („Am dritten Tag [scil. der Feierlichkeiten zur Bischofsweihe] wurde der heilige Thomas von Canterbury unter großem Beifall auf die Bühne gebracht.“ {3} Unter den 87 Darstellern, die im *Syllabus actorum* der Perioche aufgeführt sind und die sich auf Schüler der beiden oberen Gymnasialklassen, „Poesie“ und „Rhetorik“, sowie auf Studenten der beiden daran anschließenden Kurse, „Logik“ und *Casus conscientiae* (d. h. Moraltheologie), verteilen, befinden sich wiederum zahlreiche Adlige (*Nobiles*). [S. 237]

Allen Texten wie auch den Periochen ist im vorliegenden Fall gemeinsam – und das hat bei den Jesuiten Methode –, daß nirgendwo der Name des Autors genannt wird, der seine Stücke in der Regel auch selbst (als *Choragus*) inszenierte. Auch die Hauschroniken der beiden ‚veranstaltenden‘ Kollegien Ingolstadt bzw. Konstanz verzeichnen zwar die einzelnen Aufführungen mit Titel und gegebenenfalls mit einer kurzen Notiz über die Reaktion des Publikums, über den Verfasser erfährt man nichts.

II. Der Autor: Georg Bernardt

Glücklicherweise hat die Jesuitenuniversität Dillingen a. D. in der Endphase des Dreißigjährigen Krieges, offenbar aus Mangel an eigener Kapazität für den aktuellen Bedarf an neuen Schauspielen, gelegentlich auf ältere Texte zurückgegriffen²², unter anderen auf den 1623 in Ingolstadt gespielten *Jovianus*. Die Dillinger Jesuiten standen seit jeher mit dem nahe gelegenen Ingolstadt in engster Verbindung; der Austausch von Lehrern und Professoren der beiden Kollegien war besonders intensiv, und so ergab sich ganz von selbst auch eine wechselseitige Beeinflussung des Theaterlebens. Im Jahre 1642 also führte man in Dillingen den *Jovianus* auf, der, wie die erhaltene Perioche²³ zeigt, mit Ausnahme einiger neu hinzugekommener komischer Szenen mit dem Ingolstädter Stück von 1623 identisch war. Die *Acta Universitatis Dilinganae*, die in der Preisgabe von Personennamen nicht so zurückhaltend waren, gedenken dieser Aufführung unter dem 15. Oktober des Jahres 1642 mit folgendem Eintrag:

Exhibita in Sacello Academico Comodia de illo rege, qui ingressus templum cum audiret occini illud ‚Deposuit potentes de sede‘, dixit: ‚quis me deponet?‘

²¹ Generallandesarchiv Karlsruhe, 65/11284 (früher GLA 65/1400), fol. 29v.

²² Vgl. FIDEL RÄDLE: Das Jesuitentheater in Dillingen. In: ROLF KIEBLING (Hg.): Die Universität Dillingen und ihre Nachfolger. Stationen und Aspekte einer Hochschule in Schwaben. Festschrift zum 450jährigen Gründungsjubiläum. Dillingen / Donau 1999, S. 505–532, hier S. 532.

²³ Vgl. Anm. 19.

et postea in balneo regnum amisit etc. Scripsit olim et Iovianum appellavit Pater Georgius Bernardus.²⁴

„In der Studienkirche²⁵ gab man eine Komödie über jenen König, der, als er beim Betreten einer Kirche den Vers singen hörte ‚Mächtige stürzt er vom Thron‘, ausrief: ‚Wer wohl soll mich vom Thron stürzen?‘ und der später, während er im Bad war, seine Herrschaft verlor usw. Dieses Stück hat einstmals Pater Georg Bernardt verfaßt und mit dem Titel *Jovianus* versehen.“

Und die Chronik des Dillinger Jesuitenkollegs notiert zum selben Jahr: *Iovianus aequo spectantium motu ac plausu in scena triumphavit* („*Jovianus* wurde [S. 238] vor ebenso ergriffenen wie begeisterten Zuschauern mit großem Erfolg auf die Bühne gebracht“).²⁶

Das heißt: Im Jahre 1642 wurde in Dillingen ein Stück aufgeführt, das „vor langer Zeit“ (*olim*) Pater Georg Bernardt unter dem Titel *Jovianus* verfasste: es sind genau 19 Jahre, denn gemeint ist hier natürlich der Ingolstädter *Jovianus* von 1623. Ist aber der *Jovianus* von Bernardt, so sind es auch die drei übrigen in unserer Handschrift enthaltenen Stücke, denn ihre Familienähnlichkeit ist offenkundig und durch viele sprachliche Parallelen, im Fall des *Jovianus* und des *Thomas Becket* sogar durch Zweitverwendung mancher Szenen, belegt. Tatsächlich hat Bernardt, der an der Universität Ingolstadt im Jahre 1619 sein Philosophiestudium beendet hatte²⁷, von 1620 bis 1622, also in den Jahren, in denen *Theophilus* und *Tundalus* in Ingolstadt gegeben wurden, ebendort die Poesie gelehrt.²⁸ Die Aufführung des *Jovianus* fällt bereits in die Zeit seines Theologiestudiums, das er im Herbst 1622 begonnen hatte. Auch die Tatsache, daß Bernardts *Thomas Becket* drei Jahre später, 1626, in Konstanz auf die Bühne kam, erfährt eine plausible Erklärung: Im *Summarium* des Ingolstädter Kollegs liest man nämlich zum Jahre 1626: *Cursum Philosophiae inchoavit Pater Georgius Bernardt, qui ex quarto anno Theologiae Constantiam missus fuerat*. („Seinen Philosophiekurs [scil. als Professor] begann Pater Georg Bernardt, der aus dem vierten Jahr seines Theologiestudiums heraus nach Konstanz geschickt worden war.“).²⁹

Bernardt war also bereits vor dem Abschluß seines vierjährigen Studiums der Theologie vorübergehend für Konstanz freigestellt worden, trat dann aber im gleichen

²⁴ Acta Universitatis Dilinganae, Studienbibliothek Dillingen XV 226/2, S. 58.

²⁵ Theateraufführungen in der Kirche waren eher die Ausnahme. Zur Dillinger Studienkirche, deren Bau 1610 begonnen wurde, vgl. DAGMAR DIETRICH: Die Dillinger Studienkirche – eine ‚Invention‘ des kaiserlichen Hof- und Kammermalers Joseph Heintz. In: KIEBLING (wie Anm. 22), S. 449–504.

²⁶ Historia Collegii Dilingani Societatis Iesu: Fribourg, Bibliothèque Cantonale et Universitaire L. 89, fol. 97v.

²⁷ Im gleichen Jahr begann sein Bruder Johannes (24. 4. 1599–14. 11. 1655), der über weite Strecken als Jesuit einen ähnlichen Lebensweg mit z. T. identischen Stationen hatte, ebendort Philosophie zu studieren (*Summarium*, wie Anm. 10, S. 167).

²⁸ Das dazwischenliegende Jahr scheint er in Dillingen verbracht zu haben: *Poesin docuit Magister Georgius Bernardus Dilingā missus* (*Summarium*, wie Anm. 10, S. 169).

²⁹ *Summarium* (wie Anm. 10), S. 223.

Jahr noch in Ingolstadt seine Philosophieprofessur an. Der Zweck dieser Mission am Bodensee ist leicht zu erraten. Zu Beginn des Jahres 1626 war der Konstanzer Fürstbischof Jakob von Fugger, ein spendabler Freund der Jesuiten, nach 22jähriger Amtszeit verstorben. Zur Weihe seines Nachfolgers Sixtus Werner von Prassberg im November desselben Jahres fanden mehrtägige Feierlichkeiten statt, zu denen die Jesuiten ein Schauspiel {4} beisteuerten. Offenbar wollte man ganz 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 Universität nacheinander drei sehr erfolgreiche Stücke aufgeführt hatte, die wir schon kennen. So kam Bernardt für kurze Zeit nach Konstanz. [S. 239]

Über den Verlauf seines Lebens lassen sich nach Auswertung verschiedener Quellen³⁰ folgende Angaben machen {5}: Bernardt ist im März 1595³¹ als Sohn des Haarschneiders Georg Bernardt in München geboren³²; dort besuchte er das Wilhelmsgymnasium. Am 24. Juli 1613 trat er in den Jesuitenorden ein. Danach folgte, wie üblich, ein zweijähriges Noviziat in Landsberg am Lech. Nach Auskunft des *Summarium* (S. 161) begann Bernardt im Jahre 1616 sein philosophisches Studium an der Universität Ingolstadt, das er 1619 beendete. Nach einem Zwischenaufenthalt in Dillingen lehrte er in Ingolstadt von 1620 bis 1622 am Gymnasium die Poesie und absolvierte dort von Herbst 1622 bis 1626 sein Theologiestudium. Im unmittelbaren Anschluß daran lehrte er ebendort Philosophie bis zum Jahre 1629.³³ Es folgte das dritte Probejahr in Ebersberg, am 31. Juli 1630 legte Bernardt seine Gelübde ab. Von 1630 bis 1638 wirkte er in München als Professor für Kontroverstheologie und Moralthologie (*Casus conscientiae*)³⁴, von 1632 bis 1633 (vielleicht auch 1634) war er

³⁰ Die zuverlässigste Zusammenstellung der biographischen Daten findet sich bei FRANZ SALES ROMSTÖCK: Die Jesuitennellen Prantl's an der Universität Ingolstadt und ihre Leidensgenossen. Eine bibliographische Studie. Eichstätt, S. 39–41. Ergänzungen bei FIDEL RÄDLE: Der Sturz zum Heil und der Bauer als König. In: THEODOR WOLPERS (Hg.): Der Sturz des Mächtigen. Zu Struktur, Funktion und Geschichte eines literarischen Motivs. Bericht über Kolloquien der Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1995–1998. Göttingen 2000 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-Historische Klasse. Dritte Folge, Nr. 234), S. 250f. mit Anm. 4. Bisweilen differierende Jahresdaten in den Quellen erklären sich daraus, daß in den Jesuitenchroniken ein Schuljahr, das im September bzw. Oktober beginnt, nicht mit dem Kalenderjahr identisch ist.

³¹ So der Nekrolog; MAX LEITSCHUH: Die Matrikeln der Oberklassen des Wilhelmsgymnasiums in München, Bd. I, 1561/62 – 1679/80. München 1970, S. 27, verzeichnet als Geburtsdatum den 1. April 1595.

³² Sein jüngerer Bruder Johannes (24. 4. 1599 – 14. 11. 1655) hatte als Jesuit einen ähnlichen Lebensweg. Sie verbrachten gemeinsame Jahre an der Universität Ingolstadt und lehrten von 1639 bis 1643 nebeneinander in Dillingen Theologie.

³³ Aus dem Juni 1629 sind drei philosophische Disputationen an der Universität Ingolstadt unter seinem Vorsitz nachgewiesen.

³⁴ In diese Zeit müßte die im Nekrolog erwähnte mehrjährige Erziehung der Söhne Herzog Albrechts VI. fallen.

Inspektor der Domus Gregoriana³⁵. Am 4. November 1638 wurde er in Dillingen zum Doktor der Theologie promoviert und lehrte dort von nun an Scholastische Theologie (bis September 1642) und danach Moralthologie.³⁶ Im April 1643 wurde Bernardt als Nachfolger seines Bruders Johannes³⁷ Regens des Konvikts St. Hieronymus in Dillingen und 1644 Superior der Jesuitenresidenz Biburg. Von 1646 an wirkte er in verschiedenen Funktionen wieder in München, als Praefectus Studiis Superioribus (für die philosophischen Fächer verantwortlicher [S. 240] Helfer des Rektors) und als Präfekt der Laienkongregation (*Congregatio civica*). Gestorben ist er am 2. Oktober 1660 in Landsberg.³⁸

Bernardts Nekrolog aus den *Annales* des Münchener Jesuitenkollegs verdient es, hier zitiert zu werden, auch wenn seine literarische Tätigkeit darin nicht ausdrücklich gewürdigt wird:

Hunc [scil. Jacobum Fels] insecutus est Pater Georgius Bernardus Monachiensis Bavarus Dioeceseos Frisingensis. Natus est 1595 Martio mense, Societatem ingressus 1613. 24 Julij, in qua Vota 4 professus est 1630. 31. Julij, et Philosophiae et Theologiae Doctor creatus. Humaniore litteratura et historiae cognitione non mediocriter excultus. Docuit Philosophiam, et Theologiam utramque ac fidei controversias. Serenissimi Alberti Bavariae Ducis Principes filios tres aliquot annis in litteris et pietate instruxit. Rexit Convictorium Dilinganum, ac postremos annos Studiis superioribus Nostrorum hic praefuit. Vir recti animi, ac religiosae disciplinae non minus observans quam amans: prudens item, modestus, et obsequens Maioribus, sed plerumque valetudine parum firma: affirmabat ipse de se, quo die primum ad tyrocinium Societatis inchoandae religiosae vitae venisset, eo die meliorum virium iacturam, ac finem fecisse, dolore capitis repentino oppressum: qui deinde pertinaciter per omnem reliquam vitam exercuerit patientiam eius omnino magnam, et constantem tot lapsu annorum. Quibus tamen tantum laborum exhaustit, quo possent etiam valentes fatigari. Cum ad extremum evocatus ad Congregationem Provinciam venisset, prius quam illa inchoaretur, apoplexeos morbo prostratus, et post quintam hebdomadam extinctus 2. Octobris in Landspergensis Probationis domo. Congregatio Civica,

³⁵ Vgl. HANNELORE PUTZ: Die Domus Gregoriana zu München. Erziehung und Ausbildung im Umkreis des Jesuitenkollegs St. Michael bis 1773. München 2003, S. 99.

³⁶ Parallel zu ihm lehrte sein Bruder Johannes in Dillingen von 1639 bis 1642 Moralthologie.

³⁷ Dieser übernahm zum selben Zeitpunkt das Amt des Rector Magnificus.

³⁸ Statt Landsberg irrtümlich „Landshut“ bei ANDREAS KRAUS: Das Gymnasium der Jesuiten zu München (1559–1773). Staatspolitische, sozialgeschichtliche, behördengeschichtliche und kulturgeschichtliche Bedeutung. München 2001 (Schriftenreihe zur Bayerischen Landesgeschichte 133), S. 529. Zu korrigieren ist dort auch „Tandalus“ (richtig Tundalus); im übrigen sind die Dramen Bernardts in den oben (Anm. 1) genannten Editionen nicht „wieder“ abgedruckt, sondern erstmalig aus der Handschrift ediert.

cui postremos 14 vitae annos praefuerat, mortuum luxit sacro funebri in oratorio suo ritu solenni pro illius manibus decantato.³⁹

„Diesem [P. Jakob Fels] folgte im Tode nach Pater Georg Bernardt, ein Münchner und Bayer aus der Diözese Freising. Er ist geboren im März des Jahres 1595 und trat am 24. Juli 1613 in unsere Gesellschaft ein, in der er am 31. Juli 1630 die vier Gelübde ablegte und zum Doctor sowohl der Philosophie als auch der Theologie promoviert wurde. Er war ein hervorragender Kenner der klassischen Literatur und der Geschichte. Er lehrte Philosophie, Scholastische Theologie, Moralthologie und Kontroverstheologie. Die drei Prinzensöhne des Bayerischen Herzogs Albrecht [VI.] unterwies er einige Jahre in der klassischen Literatur und in der Religion.⁴⁰ Er leitete das Konvikt in Dillingen und war in seinen letzten Jahren Studienpräfekt bei den Jesuiten hier in München. Er war ein rechtschaffener Mann, der sein Ordensleben gewissenhaft und mit Hingabe führte, dazu intelligent, bescheiden 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 [S. 241] diesem Tag habe er seine Gesundheit eingebüßt und für immer verloren; diese Kopfschmerzen hätten ihn von da an hartnäckig für den Rest seines Lebens 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. Als er zuletzt zur Teilnahme an der Provinzialversammlung angereist war, hat ihn, bevor diese begann, der Schlag getroffen, und er starb nach fünf Wochen am 2. Oktober im Novizenhaus von Landsberg. Die Bürgersodalität, deren Präfekt er in den letzten 14 Jahren gewesen war, betrauerte den Toten in einem feierlichen Totenamte, das in ihrer Kirche für seine Seele gehalten wurde.“

III. Die Dramen: ihre Stoffe und ihre Charakteristik

1. Der *Theophilus* von 1621 behandelt die im Mittelalter vielfach nacherzählte spätantike Marienlegende von dem hohen Kleriker Theophilus⁴¹, der aus Demut das ihm angetragene Amt des Bischofs ablehnt, dann aber vom neuen Bischof aufgrund von Verleumdungen seiner Rivalen als Generalvikar abgesetzt wird. Theophilus, der diese demütigende Ungerechtigkeit nicht ertragen kann, schließt durch die

³⁹ Zitiert nach *Annales Collegii Monacensis*, Archiv der Deutschen Provinz der Jesuiten, Abt. 41–6, S. 493. Mit nur wenigen orthographischen Abweichungen auch erhalten in *Litterae Annuae*, Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Jesuiten 110, fol. 11r.

⁴⁰ In dieser Rolle folgte ihm später Jakob Balde (vgl. GEORG WESTERMAYER: *Jacobus Balde (1604–1668), sein Leben und seine Werke*. Photomechanischer Nachdruck der Ausgabe München 1868, hg. von HANS PÖRNACHER und WILFRIED STROH. Amsterdam & Maarssen 1998 [Geistliche Literatur der Barockzeit. Texte und Untersuchungen. GLB S3], S. 80f.).

⁴¹ Zur Geschichte des Stoffes und zu Bernards Quelle vgl. die Edition: *Theophilus Cilix* (wie Anm. 1), S. 162–168, sowie ELISABETH FRENZEL: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart. 1988, S. 740–743.

Vermittlung eines jüdischen Magiers einen Pakt mit dem Teufel, der ihm das Amt des Bischofs verspricht, wenn er Gott und Maria abschwört (der Teufel nennt ihn ironisch „so ein Marienschätzchen“, „Marianum illud corculum“) und wenn er ihm mit dem eigenen Blut seine Seele verschreibt. Er willigt ein und wird, nachdem seine Verleumder entlarvt sind, tatsächlich Bischof, aber das Gewissen, CONSCIENTIA in eigener Person, konfrontiert ihn in einer großen monologischen Anklagerede mit seiner frevelhaften Tat. Derartige Monologe nutzt Bernardt auch sonst, um den Stand der Dinge im Handlungsverlauf und ihre rechte Bewertung festzustellen.

CONSCIENTIA

Ah, abominandam hominis dementiam! Ita omni sese abdicare patrocínio, ita omnem Coeli tibi praecludere aditum, ita divinae illam aerae particulam, ita fabricam illam Coelo natam, Coelo conditam animam corpus tam nullo, tam pudendo pretio venale facere Orco et flammis infernalibus! Et ne fors irrita fieret mercatio Acherontii emptoris poenitudine, sanguine iuramento inconcussam aeviternam reddere! Nimis imprudenter prudens eras, Theophile! Providebas pactum tuum posse praepediri caelitus, et ne felicissimum illud tibi eveniret infortunium, omnem opem, omnem operam reiecasti caelicam et sacramento reiecasti. Nimis, Theophile, nimis in tuto tuam locasti perniciem. Segnius ut sospitentur, ut servantur, alii faciunt, quam tu, ut pereas, et quod mali caput est: malum sine sensu pateris. Sed non exsensum tua te patietur Conscientia. Rodam, pungam et morsu vellicabo perpeti, ut, quod patraſti, scelus esse scias.⁴²

„Oh wie abscheulich ist die Verirrung dieses Menschen! Daß er sich so von jedem Schutz lossagt, so sich jeden Zugang zum Himmel abschneidet, so den Anteil an göttlichem Lebenshauch, so das für den Himmel bestimmte Werk, die für den Himmel geschaffene [S. 242] Seele und den Leib zu einem so nichtigen, so beschämenden Preis der Hölle und den höllischen Flammen feilbietet! Und daß er, damit der Handel des Käufers aus der Hölle nicht etwa durch reuevolle Umkehr ungültig werde, diesem mit Blut und Schwur unerschütterliche, ewige Gültigkeit verleiht! Deine Vorsicht, Theophilus, war gar zu kurzfristig! Du sahst voraus, daß dein Pakt durch den Himmel vereitelt werden könnte, und damit dir dieses glückliche Unglück nicht zustoße, hast du alle Hilfe und jeden Eingriff des Himmels abgewehrt, und zwar durch einen Schwur abgewehrt! Auf allzu sichere Grundlagen hast du damit dein Verderben gestellt, Theophilus! Andere sorgen mit weniger Eifer für ihr Heil und ihre Rettung, als du für dein Verderben, und, was das Schlimmste ist: du bist krank, ohne es zu fühlen. Doch dein Gewissen wird es nicht leiden, daß du so fühllos bleibst: ich will an dir nagen und dich stoßen und unablässig beißen und zwacken, damit du erkennst, daß schwerer Frevel ist, was du getan hast.“

⁴² Ed. Theophilus Cilix (wie Anm. 1), S. 130 (fol. 151v–152r).

Nach dieser hochrhetorischen Beschreibung der scheinbar hoffnungslosen Lage des Helden tritt der Schutzengel mit seinen allegorischen Helfern *Castitas*, *Demissio*, *Mansuetudo* und *Amor Dei* („Keuschheit“, „Demut“, „Sanftmut“ und „Gottesliebe“) in Aktion. Sie erwecken mit der musikalischen Unterstützung eines Chores, der teils klassisch metrische teils akzentrhythmische und endgereimte Strophen singt, in Theophilus tiefe Reue. Der Schutzengel forciert zum letzten Mal, bevor er dann milde wird und einen Ausweg andeutet, die Angst in Theophilus:

Actum est, Theophile! Oppignoratam vix redimes salutem. Valida nimis rubrica sanguis est: obliterari vix potest nisi lacrymis. (S. 136, 153v)

„Du bist verloren, Theophilus! Schwerlich wirst du das Heil, das du verpfändet hast, zurückerhalten. Blut ist nämlich eine ganz besonders haltbare Rubrizierung in der Urkunde: sie läßt sich kaum abwaschen, es sei denn durch Tränen.“

In einem mit großer psychologischer Kunst gestalteten Dialog (V,3) zwischen Theophilus und *Conscientia* – in Wahrheit einem meditativen Monolog – artikuliert sich die seelische Erschütterung des Theophilus und sein Schwanken zwischen Verzweiflung und Hoffnung. Der Schutzengel stellt sich nun dem Teufel (*Astaroth*) entgegen, der sein Anrecht auf die Seele des Theophilus behauptet, und stürzt ihn am Schluß einer groben Beschimpfungsszene (V,4) in die Hölle hinab. Daraufhin souffliert er dem verzweifelten und sich selbst anklagenden Theophilus den rettenden Namen: *Maria*, und seine Angst und Scham verwandelt sich in Vertrauen auf die *Virginum Regina* („Königin der Jungfrauen“, S. 150, fol. 159r). In der letzten Szene (V,6), die eine durch Engelsgesang und „musikalischen Triumph der Himmlischen“ unterbrochene visionsartige Erscheinung Marias (damit aber nicht eine konkrete bühnentechnische Einbeziehung des Himmels) enthält, bekommt der entrückte Theophilus die Urkunde des Teufelspakts aus der Hand Marias zurück. Der Gefahr, das Drama in eine vom Gefühl überwältigte billige Aussöhnung münden zu lassen, entgeht Bernardt u. a. dadurch, daß er Maria in scharfem, bisweilen ironischem Ton reden läßt und am Beispiel der Schuld des Theophilus warnend auf die fatale Verführbarkeit der Menschen verweist. Es ist eine Konstante der Bernardtschen Dramatik, daß diese Abrechnungen am Schluß mit den knapp Geretteten sehr hart und rational-ironisch, keineswegs sentimental ausfallen. Aber natürlich steht am Ende die Versöhnung. Maria schließt mit folgenden Worten:

Habe nunc cruentam interitus tui syngropham, habe fatalem, quam tibi edixisti, sententiam. Deus te filium, Maria te clientulum, Caelites te socium agnoscunt fovent gratulantur suum. (S. 156, fol. 161r) [S. 243]

„Doch nimm jetzt zurück die blutige Urkunde deines Verderbens, das Todesurteil, das du dir selbst verkündet hattest. Der Himmel anerkennt dich und nimmt dich in Freuden auf: Gott als seinen Sohn, Maria als ihren Schutzbefohlenen und die Heiligen als ihren Freund.“

Damit aber ist das Drama nicht zu Ende: die letzte Szene deutet überraschenderweise eine ‚virtuelle‘ Alternativlösung des vorliegenden, glücklich gelösten Falles an. Sie trägt, als eine Art ‚Epilog in der Hölle‘, folgende Überschrift:

FAUSTUS, SCOTUS (inaequalem aequalis scleris exitum deplorantes actioni finem imponunt). (S. 156, fol. 161v)

„Faustus und Scotus beschließen das Drama, indem sie beklagen, wie das gleiche Verbrechen [nämlich Magie] in ihrem Fall ein ganz anderes Ende genommen hat.“

Hier ist die Assoziation bzw. die Gleichung Faust/Theophilus vollzogen, die später in der Literaturwissenschaft⁴³ üblich geworden ist. Mit Scotus ist nicht etwa der mittelalterliche Magier Michael Scottus gemeint, sondern ein aus Italien stammender berühmter Zauberer des 16. Jahrhunderts, Jeronimo Scotto. Beide beklagen ihre Verdammnis; Faust klagt:

Eheu, depascentis ardorem incendi! Faustus ille sum mortalium infaustissimus, fuliginosis Averni caveis in hoc vocatus proscenium, ut hanc personam agerem, quam aeternum non exuam. (S. 156f., fol. 162r)

„Wehe, welche Glut des verzehrenden Feuers! Ich bin Faust, der unglücklichste unter den Menschen, aus den rußigen Verliesen der Hölle auf diese Bühne heraufgerufen, um die Rolle zu spielen, die ich in Ewigkeit nicht ablegen werde.“

Und etwas später heißt es:

Erat, erat olim, cum gratiosa principum fabula Persicas frequentarem mensas, frequentarem symposia. [...] Nimium, eheu, nimium plectunt ultima haec primam mensam bellaria. (S. 158, fol. 161r)

„Das ist vorbei, das war einmal, daß ich als eine bei den Fürsten beliebte und vielberedete Erscheinung die üppigsten Gastmähler und Gelage besuchte. [...] Wehe, ein gar zu schlimmer Nachtschicht folgt da jetzt zur Strafe auf das Hauptgericht.“

Und schließlich:

Credite, eheu, edoctis credite: non ludit Orcus cum suis hisce ludionibus. Annos famulatur pauculos, ut perennatura imperet, torqueat, iugulet chiliades. Nimis sumptuosum perbrevis momentum est imperii, quod aeterna servitutis emitur tyrannide. (S. 158, fol. 162v)

„Glaubt uns, ach glaubt es uns, denn wir haben es zu spüren bekommen: die Hölle kennt keinen Spaß mit diesen ihren Spaßmachern. Sie ist einem nur ganz wenige Jahre zu Diensten, um einen dann ewig zu beherrschen, Jahrtausende zu quälen und zu martern. Allzu teuer kommt er zu stehen, dieser Augenblick einer ganz kurzen Macht, der erkauft wird für ewige, grausame Knechtschaft.“

⁴³ Vgl. RÄDLE: ‚Faustsplitter‘ (wie Anm. 1), S. 479f.

Daß Magie und Teufelspakt in dieser Epoche Alltagsrealität waren, mag ein Eintrag aus dem schon mehrfach zitierten *Summarium* des Ingolstädter Jesuitenkollegs illustrieren. Zum Jahre 1592 liest man dort, wie sich die Jesuiten [S. 344] öfter um Menschen kümmerten, „die sich ganz dem Teufel verschreiben wollten“ (*qui se diabolo totos mancipare volebant*:

prae caeteris unus magis errans in viam rectam reductus est: is enim ut devotionem solemniorem faceret, multa non parvo pretio iam coemerat.
(*Summarium*, S. 69/70)

„Vor allem einer, der sich schlimmer als die übrigen verirrt hatte, wurde auf den rechten Weg zurückgeführt, und er hatte bereits vieles zusammengekauft, um ein besonders feierliches magisches Ritual zu arrangieren.“

Unser Stück schließt mit der Mahnung der beiden Magier: *Ab, sapite, mortales, sapite!* (S. 160, fol. 163v. „Ach, seid vernünftig, ihr Sterblichen, seid doch vernünftig!“)

Sapere („wohlbedachtes Handeln“) und vor allem *resipiscere* im Sinne einer „Korrektur des Irrtums, Umkehr“ sind zentrale Begriffe und Handlungsziele in Bernards Dramatik. Das *Summarium* hatte den *Theophilus* mit dem explikativen Zusatz *resipiscens* versehen; zumindest die beiden folgenden Ingolstädter Stücke führen erneut den Prozeß der Umkehr, der Emanzipation aus dem Irrtum, vor Augen. Dieser Prozeß ist dem christlichen Denken vereinfacht als *metanoia*, d. h. reuevolle, zur Buße bereite Umkehr, geläufig, die von der Kirche pastoral gelenkt und betreut wird. Es zeigt sich, daß bei Bernardt die Korrektur dieser Verfehlungen primär in den Entscheidungsbereich des Individuums fallen, das im Grunde jenseits (vielmehr unterhalb) kirchlicher Normen und Heilsangebote nach psychologischen Kriterien verfährt und selbstverantwortet handelt.

2. Der *Tundalus Redivivus* von 1622 beruht auf spätmittelalterlichen Bearbeitungen der bekanntesten lateinischen Jenseitsvision vor Dante, der sog. *Visio Tundali* (oder *Visio Tnugdali*) aus der Mitte des 12. Jahrhunderts.⁴⁴ Sie schildert, wie ein irischer Ritter, der ein Leben voll schwerer Schuld hinter sich hat, als Scheintoter in Begleitung eines Engels das Jenseits durchwandert, dabei die Freuden des Himmels, vor allem aber die schrecklichen Strafen der Hölle erschaut und sich unter diesem Eindruck nach der Rückkehr in seinen Körper für das Leben im Kloster entscheidet. Bernardt hat die Gewichte der Legende entscheidend verschoben. Die zur Buße mahnende Jenseitsschau umfaßt nur noch ein Drittel seines Stücks, und dieses Drittel ist strapaziös genug (und eigentlich dramatisch nicht zu bewältigen); weit wichtiger war ihm, den Ritter als einen gewalttätigen Tyrannen und gottlosen Zyniker vorzuführen, der in dieser Jenseitsschau, sozusagen testweise, weniger für allgemein menschliche

⁴⁴ Zur Geschichte des Stoffes und zu Bernardts Quelle vgl. die Edition: *Tundalus Redivivus* (wie Anm. 1), S. 144.

Laster bestraft als in seiner hochmütigen Ignorierung der Transzendenz und in seinem Spott gegen die Kirche und ihre Vertreter korrigiert, um nicht zu sagen kuriert wird.

Der *Tundalus Redivivus* gehört in die Tradition der Zerknirschungs- und Memento-mori-Dramen, die im Theater der Jesuiten vom *Euripus* des Löwener [S. 245] Minoriten Livinus Brecht⁴⁵ an bis zu Bidermanns *Cenodoxus* gepflegt wurden und später wieder gut in die religiös bedrängte Zeit des Dreißigjährigen Krieges paßten.⁴⁶ Ihre literarischen Ahnen sind die sog. Moralitäten der *Jedermann*-Spiele oder die von JOHANNES BOLTE so genannten Schauspiele vom sterbenden Menschen.⁴⁷ Tundalus stirbt (freilich nur scheinbar) wie *Jedermann* mitten in einem frivolen Gelage. Was ihn von den *Jedermann*-Figuren, auch von dem kultivierten Cenodoxus bei Bidermann, unterscheidet, ist seine intellektuell aggressive Amoralität. Er vernachlässigt nicht etwa aus menschlicher Schwäche seine Christenpflichten, er mißachtet demonstrativ die kirchliche Lehrinstitution, er verspottet die Prediger und setzt ihnen seine selbstverantwortete, auf das *lumen naturale* gebaute, die Transzendenz überhaupt in Frage stellende skeptische und zugleich pragmatisch epikureische Weltanschauung entgegen.

„Hölle und Himmel sind zwei gefährliche Extreme“, verkündet er kurz vor seinem Herzinfarkt, „der Mittelweg, der Mittelweg ist am sichersten“, der Himmel sei Gott überlassen, die Hölle dem Teufel, das Übrige nimm für dich. Wenn ein jeder in seinem Gehege bleibt, kann er genießen, was ihm gehört. Was außerhalb ist, geht einen nichts an. Das ist des Tundalus Meinung, und das lehrt auch das Licht der Natur [die natürliche Vernunft]“:

Inferi et Superi periculosa sunt duo extrema, medio, ‚medio tutissimus ibis‘⁴⁸,
coelum Deo, Orcum daemoni, caetera sume tibi. Sua quisque cavea si fruitur,
suo fruitur; alienum est, quidquid extra est. Ita Tundalus aestimat, ita ipsum
naturae lumen indicat. (S. 64, fol. 28r)

Tundalus würde am liebsten eine neue Gigantomachie gegen die *superi* inszenieren, bei der er allerdings nicht den Pelion auf den Ossa türmen, sondern mit ganzen Klöstern voll Kapuzinermönchen um sich schmeißen würde (*Integra in illos Cucullatorum coenobia [...] vibrarem*, S. 62, fol. 28r).

Gottloser Zynismus ist das eine Laster des Tundalus, das andere ist seine Unbarmherzigkeit gegenüber den Armen und Elenden, die von drei Gruppen zu je

⁴⁵ Von Jesuiten erstmals gespielt 1555 in Wien, danach 1559 in Ingolstadt, 1560 in München und Prag (vgl. VALENTIN, wie Anm. 5, Nr. 1, 7, 12 und 13).

⁴⁶ Im Gegensatz zu den frühen dreißiger Jahren, die für die bayerischen Jesuitenkollegien geradezu ruinös waren, blieben diese zu Kriegsbeginn noch einigermaßen unbehelligt.

⁴⁷ JOHANNES BOLTE (Hg.): Drei Schauspiele vom sterbenden Menschen. 1. Das Münchner Spiel von 1510; 2. Macropedius, Hecastus 1539; 3. Naogeorgus, Mercator 1540. Leipzig 1627 (Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart 269/70).

⁴⁸ Ovid, Metamorphosen 2, 137.

drei Personen repräsentiert werden: drei Handwerksgesellen, drei Jakobspilgern und drei Söldnern, die im Krieg ihr Augenlicht verloren haben. Mit ihnen allen treibt Tundalus grobe Scherze. Bernardt hat sie zu kleinen aktionsreichen Schwankszenen ausgebaut, offensichtlich in dem Bestreben, eine komische Kompensation für die niederdrückende Jenseitsvision des Schlußteils zu bieten.

Allerdings muß man feststellen, daß die organische Verbindung von Komik und Tragik, sonst eine große Stärke unseres Autors, in diesem Stück nicht unbedingt gelungen ist. Grotesk Komisches steht schroff neben dem Entsetzlichen. Die Komik ist zu grob und heftig, unglauwbüdig und bizarr (könnte man sagen: zu [S. 246] modern?), die Visionsszenen sind maßlos und in ihrem Ausdruck überanstrengt. Vielleicht aber bietet es sich auch an, die besondere literarische Schrillheit dieses Stücks aus der extremen Brutalität der damaligen Lebensbedingungen zu erklären.

Schön ist auch hier wieder Bernardts Sprache mit ihren plastischen Bildern und kühnen Metaphern. So prahlt Tundalus bei dem Gelage, in dessen Verlauf er zusammenbricht:

Ita Diis placeat! Pleno impetu, prono fluxu in me irruat [scil. Bacchus], influat, me totum occupet, totum inundet. Sinum pando, intimas fibras resero, ipsos medullarum explico recessus, totum Tundalum pro diverticulo eloco, pro Mausoleo consecro. Si necdum satis spatii est, animam elimina; totum uvam, totum palmites facias, non evitas me, si vitem facias. (S. 58, fol. 26r)

„So muß es den Göttern gefallen! Ja, Bacchus soll in vollen Zügen, in reißen dem Fluß in mich hineinstürzen und hereinströmen, mich ganz in Besitz nehmen und überfluten. Ich öffne ihm meinen Busen, ich schließe ihm mein innerstes Leben auf und lasse ihn herein bis tief ins Mark, den ganzen Tundalus verpachte ich ihm als Gaststätte und weihe ihn ihm zum Mausoleum. Wenn noch nicht genügend Platz ist, dann evakuere halt die Seele; mache mich ganz zur Traube und zum Weinstock; du nimmst mir nicht das Leben, wenn du Reben aus mir machst.“⁴⁹

3. Der *Jovianus*⁵⁰, zuerst im Jahre 1623 in Ingolstadt gespielt und 1642 in einer erweiterten Bearbeitung an der Jesuitenuniversität Dillingen a. D. wiederholt, beruht auf einem Erzählstoff, der seinen Ursprung in der orientalisches-jüdischen Salomo-Sage hat und seine weiteste Verbreitung im lateinischen Kulturkreis in den *Gesta Romanorum* aus dem 14. Jahrhundert fand.⁵¹ In dieser Fassung verläuft die Geschichte wie folgt: Der vom Glück verwöhnte Kaiser Jovinianus (so der Name dort), der sich Gott gleich

⁴⁹ Das Wortspiel (‘evitas’–‘vitem facias’) ist nur im Lateinischen möglich.

⁵⁰ Da dieses Stück bereits an anderer Stelle ausführlich interpretiert worden ist (vgl. RÄDLE: Der Sturz zum Heil, wie Anm. 30), erfährt es hier nur eine relativ knappe Behandlung.

⁵¹ Vgl. dazu BRIGITTE WEISKE: ‚Gesta Romanorum‘. Tübingen 1992. Erster Band. I: Funktionszusammenhang zwischen Erzähl- und Auslegungsteil – Der Text ‚Jovinianus‘, S. 129–149. Zweiter Band. Texte, Verzeichnisse: ‚3. ‚Jovinianus‘, S. 49–104. Zur Quelle und deren variantenreicher Tradition vgl. unsere Edition: *Jovianus* (wie Anm. 1), S. 214–217, sowie INGRID TOMKOWIAK: ‚Jovinian‘. In: Enzyklopädie des Märchens 7, 1993, S. 660–666.

fühlt, nimmt nach der Jagd ein kühlendes Bad in einem Waldsee. Unterdessen entwendet ein ihm verblüffend ähnlich sehender Unbekannter seine Gewänder samt seinem Pferd und wird fortan vom kaiserlichen Gefolge als Kaiser Jovinianus angesehen und in den Palast begleitet. Der nackt zurückgelassene wahre Jovinianus sucht bei seinen Mitmenschen, denen er früher Wohltaten erwiesen hatte, vergeblich Hilfe und die Bestätigung seiner Identität. Überall wird er, da er sich ohne seine Insignien nicht als Kaiser ausweisen kann, mit Spott und Hohn abgewiesen. In seiner äußersten Erniedrigung erkennt er schließlich seine frühere Hybris und beichtet einem Einsiedler sein verfehltes Leben. Dieser kleidet ihn neu ein (was in der *Moralisatio* als Ausstattung mit dem Kleid der Tugend gedeutet wird), und so kommt er zurück in [S. 247] seinen Palast, wo ihn nun alle wieder als Kaiser Jovinianus anerkennen. Die Verwirrung der Kaiserin, die sich plötzlich, wie Alkmene, mit zwei Gatten konfrontiert sieht, wird dadurch aufgelöst, daß sich der vermeintliche Jovinianus sogleich als nun wieder entbehrlicher Schutzengel des Kaisers zu erkennen gibt.

Bernardt hat die Fabel seines Dramas nicht unmittelbar aus den *Gesta Romanorum* genommen, sondern offensichtlich aus der Variante, die Jakob Bidermann in seinen *Acroamata Academica* unter der Überschrift *Superbiae correctio, in regis exilio* erzählt. Der König (nicht Kaiser, wie in den *Gesta Romanorum*) badet auch in dieser Version nach der Jagd an einem „locus amoenus“, und dem Himmel scheint die Gelegenheit günstig, ihn in seinem anmaßenden Vertrauen auf sein Glück zu erschüttern. Bidermann beschreibt das so:

Dum in hoc balneo Rex, et alibi Regis satellites, curis soluti, vagantur: prodit admirabilis, ecce, Menaechmus! Regi os oculosque similis: ipsasque eas vestes, quas temerè incustoditas reliquerant, induitur, et raptâ personâ, Regem faberrimè assimilat.⁵²

„Während der König in diesem Bad und sein Gefolge anderswo sich sorglos ergingen, siehe, da erschien ein wunderbarer Menaechmus, der dem Gesicht und den Augen nach dem König gleich sah, und er ergriff die Kleider, die man aus Leichtsinne unbewacht zurückgelassen hatte, zog sie an und nahm mit einem Mal die Gestalt des Königs an und spielte dessen Rolle auf die vollkommenste Weise.“

Tief gedemütigt sucht der König einen Einsiedler auf, dem er voll Reue seine Schuld bekennt, leichtfertig auf das weltliche Glück vertraut zu haben. Dieser belehrt ihn in einer Art Bußpredigt über die Eitelkeit der Welt und die Unzuverlässigkeit Fortunae. Neu eingekleidet kehrt der König in seinen Palast zurück und wird von allen ohne weiteres in seiner Stellung anerkannt, denn sein Rivale ist spurlos verschwunden:

[...] et ille personatus Amphitruo, per omnes angulos quaesitus, nunquam inuentus; fabulam vtique diuinitus actam ostendit: Regnique jacturam Superbiae vindictam fuisse, et modestiae magistram. (ebd.)

⁵² Jacobi Bidermann e Soc. Jesu Acroamatum Academicorum libri III. Monachii 1654, hier I,6.

„Und jener maskierte Amphitruo, der, obwohl man ihn in allen Winkeln suchte, nirgends mehr zu finden war, zeigte eben damit, daß man hier ein vom Himmel inszeniertes Stück erlebt hatte, und daß der Verlust der Macht die Strafe für den Hochmut und eine Erziehung zur Demut war.“

Bernardt hat, wie es scheint, als erster das dramatische Potential dieser Geschichte, auf das Bidermann mehrfach ausdrücklich hinweist⁵³, ernst genommen. Höchst bemerkenswert ist, daß er von dem explizit christlichen bzw. kirchlichen Heilsangebot der Fabel, nämlich der Beichte und Bekehrung beim Eremiten, die in den *Gesta Romanorum* und bei Bidermann die entscheidende Wende bringen, keinen Gebrauch macht. Jovians ‚Konversion‘ ist bei ihm das Resultat innerer Erfahrung, erzwungener ‚Trauerarbeit‘. Bernardt zeigt den [S. 248] konsequenten Prozeß der inneren Vernichtung seines im Irrtum der Hybris befangenen Helden bis hin zu dessen Rettung. Dieser Prozeß ist in einer Kette von rhetorisch aufbereiteten authentischen psychischen Verlautbarungen dokumentiert. Er nimmt seinen Ausgang von Jovians extremer Verfehlung (seinem blasphemischen Anspruch auf Gottgleichheit) und läuft über die verblüffende und virtuose Intervention des Himmels (über einen ‚Streich‘ des Himmels!) auf die ‚Konversion‘ zu, deren Voraussetzung die Entlarvung des eitlen Menschenlebens und Weltlaufs ist.

Ein besonders origineller Einfall Bernardts war es, in die *Jovianus*-Handlung die Geschichte vom Bauern (Hegio), der für einen Tag König sein darf, als spiegelndes Spiel einzubauen.⁵⁴ Auch diesen populären Stoff hat er von Bidermann übernommen, und zwar aus der Erzählung vom „Eintagsfürsten“ in Bidermanns ingenioser *Utopia*. Sie hat folgenden Inhalt: Auf der Straße findet man zufällig den betrunkenen Bauern Menalcas. Noch während seines Rausches kleidet man ihn als König ein und versetzt ihn in den Palast. Dort wird sich der Bauer, zunächst verwirrt und zweifelnd, seiner neuen ‚Identität‘ bewußt, die er schließlich akzeptiert: er läßt sich hofieren und spielt zuletzt aktiv seine Rolle als König. Beim königlichen Gelage allerdings blamiert er sich durch seine bäurische Unbeholfenheit und versinkt infolge übermäßigen Weingenusses erneut in einen besinnungslosen Rausch. In diesem Zustand wird er von den Höflingen, die das ganze Schauspiel inszeniert und genossen haben, wieder derobiert. Menalcas schläft seinen Rausch aus und kehrt zu seiner keifenden Frau zurück. Der weitere Fortgang der Geschichte mit dem bitteren Ende des Bauern, der vor Gericht gestellt wird, interessiert Bernardt nicht. Auch die Ehefrau spielt bei ihm nur in der Phantasie des Betrunkenen eine obsessive Rolle. Auf verblüffende Weise aber ist der doppelt zu beobachtende Vorgang des Sich-selbst-Verlierens in Szene gesetzt, der, wie im viel ernster zu nehmenden Fall des Jovianus selbst, vor Augen führt, daß der Mensch auf dem Rad der Fortuna keinen sicheren Stand hat.

⁵³ Die in den Zitaten erwähnten Namen *Menaechmus* und *Amphitruo* commemorieren zwei Plautus-Komödien.

⁵⁴ Vgl. dazu RÄDLE (wie Anm. 50), S. 254–257: „Die Binnenkomödie: der Bauer als König“, mit Literatur zur Geschichte des Motivs.

Vor allem durch die Neubearbeitung des *Jovianus* für die Reprise von 1642 in Dillingen ist dieses Stück zum theatralischsten und hintergründigsten der Dramen Bernardts geworden: einige Szenen nämlich, die das bedenkliche, von dämonischen Kräften gefährdete Leben bei Hofe darstellen, hat Bernardt aus seinem *Thomas Becket* von 1626 in diese spätere Dillinger Fassung des *Jovianus* übernommen und produktiv eingebaut. Dadurch erfährt der gar zu unaufhaltsame Sturz des Königs Jovianus einige auch für den Zuschauer wohltuend retardierende Aufschübe. Zudem kommt mit dem jungen Teufel Turbilo eine Figur ins Spiel, die, im Gegensatz zu dem sich grob und damit eindeutig verfehlenden Helden des Stücks, das Böse in verdeckter, nämlich eleganter und geistreicher, intellektuell herausfordernder Gestalt verkörpert.

In einer glänzenden zeitkritischen Szene (I, 2) hat Bernardt am Beginn des *Jovianus* den „modernen“ Stil der Verführung des Menschen durch die [S. 249] anpassungsfähigeren „Dämonen“ vorgeführt. Es ist eine Begegnung zwischen dem *Sathan vetulus* und dem *Turbilo iuvenis*. Beide sind „Söhne der Nacht und Abgesandte der Hölle“, aber ihre Erscheinung, vor allem jedoch ihre Methoden, die Menschen zu verderben, sind voneinander gänzlich verschieden. Sathan geht als klappriger Alter an Krücken, die ihm der junge Turbilo im Verlauf des Streits wegnimmt. „Du bist ja doch nur ein gutes, buckliges, lahmes, einfältiges, katholisches Teufelchen“ (*Tu unus bonus, gibbosus, claudus, simplex, catholicus / Daemunculus es*, S. 14, fol. 52v), sagt Turbilo zu ihm und fügt noch hinzu:

Mi vetule, tu una bona, simplex creatura ex veteri
Testamento. Hoc saeculum tibi nasum uno stadio
Protenderet. (S. 16, fol. 53rv)

„Mein Alterchen, du bist ja nur ein gutes, einfältiges Geschöpf noch aus dem Alten Testament. Dieses heutige Zeitalter würde dir doch eine hundert Meter lange Nase drehen.“

In einem auf die Zuschauer bedrohlich wirkenden Monolog rühmt sich Turbilo zum Abschluß der Szene, wie leicht es dagegen ihm selber gelinge, durch versierte Anpassung an die Verhaltensweisen der zeitgenössischen Welt und ihre neuen Normen, vor allem an das Hofleben, sein destruktives Ziel zu erreichen. Denn „unser aufgeklärtes Jahrhundert verachtet solche [tölpelhaften] Teufel“ (*Emunctum hoc saeculum hos diabolos despuit*, S. 16, fol. 54r).

Man könnte das Prinzipielle dieses Generationenkonflikts, in dem Direktheit oder gar Plumpheit durch Raffinesse ersetzt wird, auch in Bernardts eigener Position als Autor wiederfinden: er hat die traditionell selbstgewisse, plakative und wenig differenzierte Darstellung menschlicher Handlungs- und Verhaltensweisen auf der Jesuitenbühne, die von Anfang an keinen Zweifel über die gültigen Normen bestehen läßt, abgelöst durch eine beachtliche dramatische Toleranz. Er läßt seine Helden sich irren und in ihrem Irrtum sich entfalten, er hat Verständnis für sie, blamiert sie also nicht a priori und läßt Argumente zu ihren Gunsten gelten. Vor allem aber: er verzichtet souverän

auf ihre harte Abstrafung, im Gegensatz zu vielen Autoren kleineren Geistes, die an ihren sich verfehlenden Helden ihre eigene Rachsucht auslassen.

4. Der *Sanctus Thomas Cantuariensis Archiepiscopus Martyr (Thomas Becket)*, 1626 in Konstanz aufgeführt, ist nach den drei Legendendramen das einzige historische Drama Bernards. Es handelt von der im Jahre 1170 durch den englischen König Heinrich II. Plantagenet veranlaßten Ermordung Thomas Becket im Dom von Canterbury, die der Nachwelt denkwürdig geworden ist und noch im vergangenen Jahrhundert von zwei Autoren, Thomas Stearns Eliot und Jean Anouilh⁵⁵, auf die Bühne gebracht wurde.

Leben und Martyrium des Thomas Becket sind auf geradezu einzigartige Weise historisch dokumentiert. Die zeitgenössischen Quellen hat der [S. 250] katholische Kirchenhistoriker Caesar Baronius (1538–1607) zu einer großen, man kann sagen ergreifenden Märtyrervita verarbeitet, aus der Bernardt zum Teil wörtlich seinen Stoff genommen hat. Sie läßt sich wie folgt zusammenfassen: Thomas Becket, seit seiner Jugend dem weltlichen Treiben des Hoflebens, der ‚vita aulica‘, zugewandt, gewinnt als Kanzler der englischen Krone die Freundschaft des Königs. 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. Der König versucht mit großer Geduld, den Bischof umzustimmen, – vergebens. Schwer gekränkt wirft er seinen Leuten vor, sie seien unfähig, ihm diesen einen Priester vom Halse zu schaffen, der ihn selbst und sein Reich zugrunde richte. Die Rivalen Becket 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 Entsetzen 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. Doch führt Bernardt nicht etwa 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.

⁵⁵ T.S. Eliot: *Murder in the Cathedral* (1935); Jean Anouilh: *Becket ou l'honneur de Dieu* (1959).

Allein 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 hier, in einem Historiendrama, die uns schon aus dem *Jovianus* vertraute dämonische Person mit dem sprechenden Namen Turbilo⁵⁶ am Königshof (als Prinzenzieher) eingeführt, deren destruktive Energie den tragischen Verlauf der Geschichte lenkt und die Akteure in einem gewissen Maße als ihrer eigenen Entscheidungen nicht ganz mächtig zu entlasten scheint. Turbilo führt unerkannt und daher unterschätzt [S. 251] Regie, die wie ein schicksalhafter Fluch wirkt. (Zu diesem Fluch gehört auch noch die spätere politische Entzweiung zwischen Heinrich und seinem Sohn). Schon bei seinem ersten Auftritt kündigt Turbilo die Katastrophe an, und daß Bernardt selbst mit seinem Drama das *fatum* der antiken Tragödie assoziiert, beweisen die pathetischen Worte des Königs, mit denen das Stück endet:

Jam, orbis, specta et tu, magna Britannia,
 Regem intuere tuum! Orientem solem advoco
 Et occidentem in testem volo: Ego sum ille, atra Pelopis
 Proles, crudus Atreus, Thyestes perfidus,
 Cruentus Phalaris, execrandus Nero,
 Qui, ut ad clavum Ecclesiae conscenderem impiam
 Mihi scalam struxi infulatum cadaver.
 Specta, orbis, et tu, Anglia, specta
 Theatrum hoc luctu et moerore plenum: imitaberis
 forsā olim peccantem. flens ejulans
 supplico: imitare etiam poenitentem!⁵⁷

„Sieh her, Welt, und du, Großbritannien, blicke auf deinen König. Ich rufe die aufgehende und die untergehende Sonne zum Zeugen an: Ich bin der unselige Sproß des Pelops [also Tantalus], ein grausamer Atreus und treuloser Thyestes, 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

⁵⁶ Hier also, im *Thomas Becket* von 1626, tritt Turbilo original und zum ersten Mal auf. Die oben verhandelten Turbilo-Szenen im *Jovianus* sind von hier übernommen und dort zum zweiten Mal verwendet. Die Angabe bei RÄDLE, ‚Faustsplitter‘ (wie Anm. 1, S. 483), in der die umgekehrte Reihenfolge behauptet wird, ist entsprechend zu korrigieren.

⁵⁷ Akt V, 6. Szene, fol. 222r.

einen bei den Jesuiten beliebten und oft auf der Bühne dargestellten Märtyrer hervorgebracht hat.

IV. Bernardts liberale dramatische Kunst

Kehren wir noch einmal zurück zu *Turbilo*. Der Teufel ist wahrhaftig kein seltener Gast auf der Jesuitenbühne, doch bleibt in den allermeisten Stücken die transzendente Sphäre des Himmels bzw. der Hölle immer deutlich erkennbar und von der innerweltlichen Handlung klar geschieden. *Turbilo* aber ist als Prinzenzieher, der die Jugend gründlich verdirbt, völlig integriert in das Hofleben, und er agiert und kommuniziert mit den übrigen Akteuren wie eine menschliche Person, ja wie ein besonders beliebter Star. Nur am Beginn, in der zweiten Szene des ersten Akts, die seinen bereits oben (zum *Jovianus*) zitierten Streit mit dem *Sathan vetulus* und seinen Drohmonolog enthält, deutet er – für die Zuschauer – seine gefährliche Herkunft und seine verhängnisvollen Pläne an. Der Hof aber bleibt in bezug auf seine Person bis zum Schluß ahnungslos. [S. 252]

Die lange durchgehaltene, also spannungsreiche Uneindeutigkeit des Geschehens, die relative Unparteilichkeit des Autors seinen Figuren gegenüber, die Toleranz für Erscheinungen des Bösen, die sogar Attraktion haben und Sympathie ernten dürfen, – das sind gute Voraussetzungen für eine dramatisch wirksame Darstellung komplexer, reflektierter und problematisierter Lebensverhältnisse, wie man sie in allen Dramen Bernardts vor sich hat. Es handelt sich hier nämlich nicht um religiöse Lehrdramen, schon gar nicht um konfessionelle Solidarisierungsdramen, sondern um Seelendramen, und sie sind im eigentlichen Sinne Ignatianisch.

Die erste Regel, die Ignatius innerhalb der *Exercitia spiritualia* zum Zwecke einer „besseren Unterscheidung der Geister“ statuiert, lautet wie folgt:

Prima est, quod proprium est Dei et angeli cuiusque boni, veram infundere spiritualem laetitiam animae, quam movent, sublata tristitia et perturbatione omni, quam ingessit daemon; cum hic e contrario sophisticis argumentis quibusdam, veri spetiem prae se ferentibus, laetitiam illam in anima repertam oppugnare soleat.⁵⁸

„Erstens gilt: es ist kennzeichnend für Gott und jeden guten Engel, daß sie der Seele, um die es ihnen geht, die wahre geistliche Freude eingießen, nachdem sie jegliche Traurigkeit und Verwirrung, welche der Teufel in sie hineingetragen hatte, beseitigt haben – während dieser andererseits mit spitzfindigen Argumenten, die den Anschein von Wahrheit erwecken, diese in der Seele vorgefundene Freude zu bekämpfen pflegt.“

⁵⁸ Sancti Ignatii de Loyola *Exercitia spiritualia* (Monumenta Ignatiana, tomus I). Opus inchoavit IOSEPHUS CALVERAS S.I., absolvit CANDIDUS DE DALMASES S.I.. Romae 1969, S. 288 (Versio vulgata): „Regulae aliae utiles ad pleniorum spirituum discretionem [...]“

Bernardts Helden stehen im Einklang mit dieser individualistisch-mystischen Sicht des Menschenlebens und seiner transzendenten Belange. Sie repräsentieren oder affirmieren nicht eine gesicherte und allgemein gültige Wahrheit, sei sie biblisch-theologisch oder kirchlich-institutionell, sie haben vielmehr ein eigenes Leben, ja eine Art eigenes Schicksal, und ihr Scheitern wie auch ihr Gerettetwerden scheint ihre eigene Sache. Mindestens drei der vier Dramen Bernardts (mit Ausnahme des *Thomas Becket*) sind aufwendige, an Emotionen und Argumenten (und Worten!) aufwendige, pathetische innere Genesungsprozesse, die jeweils nur knapp, unter Hoffen und Bangen des Publikums, und nach vielen dramatisch ergiebigen Umwegen gelingen. Eingriffe und Lenkungen der Transzendenz, die unbezweifelbar verkörpert ist in allegorischen Figuren wie *Conscientia* oder *Angelus Custos*, bleiben gleichwohl so diskret, daß sie fast als Entschlüsse des Helden selbst wirken. So werden transzendente Aktionen (etwa die Mahnreden) als reflektierende Monologe empfunden, und die drei gedachten Ebenen, innerhalb deren sich das vom Guten und Bösen bedrängte Menschenleben entscheidet, befinden sich letztlich in dem éinen Bewußtsein des Helden. Die Konversionen, denen die Zuschauer beiwohnen dürfen, sind in diesen Dramen innerseelische Vorgänge, um nicht zu sagen: innerseelische humane Leistungen. Es sind Wiederherstellungen der rechten Verhältnisse; das bedeutet, [S. 253] Paulinisch gesprochen: Überwindung des Bösen durch das Gute⁵⁹, bzw. allgemein moralisch gesprochen: Befolgung der Ermahnungen von *Conscientia*, Ausrichtung des Lebens an den Tugenden, Überwindung der Laster. Es paßt zu Bernardts sparsamem Einsatz der Transzendenz, daß Himmel und Hölle nur dort, wo es nach der Fabel unvermeidlich war (im *Theophilus* beim magischen Handel mit dem Teufel, im *Tundalus* in der Jenseitsschau), auf der Bühne ihre eigene Spielebene bekommen, im übrigen aber fest in die irdische Handlung inkorporiert sind: der Schutzengel als Regieassistent des Himmels kommuniziert, freilich oft indirekt, mit dem jeweiligen Helden, vor allem aber ist der Teufel von Anfang an auf der Erdenbühne präsent oder zumindest verfügbar (im Fall des *Turbilo* sogar als unentlarvter Mitspieler unter den übrigen ahnungslosen Personen). Das sichert dem Geschehen seine tiefe weltimmanente Komplexität und, von seiten des beunruhigten Zuschauers, erhöhte Aufmerksamkeit.

Zwar geht es in Bernardts Dramen immer um das Heil (*salus*), aber keiner der geretteten Helden muß als Heiliger enden – lediglich der Sonderfall *Theophilus*, das „Marienschätzchen“, kommt nach der Zusage Marias in den Himmel. *Tundalus* wird bei Bernardt nicht Mönch, wie es die Legende eigentlich anbietet, *Jovianus* kommt, abweichend von der Vorlage, ohne Beichte und Christenlehre beim Eremiten zurecht. Das Martyrium des *Thomas Becket* wird ausgesprochen sachlich, ohne den sonst üblichen Triumphalismus vorgeführt. Es findet sich auch an keiner Stelle, und das ist bemerkenswert, antireformatorische Polemik, es gibt keine dogmatische Indoktrinierung, es gibt keine Aufforderung, sich der Kirche und ihren Institutionen anzuvertrauen, sich der Gnadenmittel der Kirche zu bedienen (etwa des

⁵⁹ Vgl. Rm 12, 21: *Noli vinci a malo, sed vince in bono malum.*

Bußsakraments): die Bekehrten, die ‚Kurierten‘, kehren lediglich zu einem aus gelenkter Einsicht korrigierten Leben zurück. Konstant bleibt allerdings in allen vier Dramen die Warnung vor dem ewigen Verderben als Strafe für das schuldhaft verfehlte Leben; dieses Verderben wird in den zeitgenössisch etablierten Vorstellungen von der Hölle und ihren sadistischen Qualen in einer kaum erträglichen Maßlosigkeit theatralisch beschworen.

Daß der sonst oftmals grob affirmative Überzeugungsauftrag des religiösen Theaters bei Bernardt relativiert erscheint, ist auch einer ganz besonderen Befähigung des Verfassers, einer Konstituente seiner Persönlichkeitsstruktur, zu verdanken: seinem Humor, der sich in den verschiedensten Formen, vom geistreichen Sprachwitz bis zur subversiven Ironie und zur Parodie selbst sakraler Texte, entfaltet.⁶⁰ Die elegante Inkorporierung des Teufels in die Handlung eröffnet dem Autor zudem vielfältige Möglichkeiten motorischer Komik, wozu insbesondere die auf alle vier Stücke verteilten Zauberkunststücke aus dem *Faustbuch* gehören. Es ist unverkennbar, daß hier, im vitalen und pointierten [S. 254] Ausdruck von innerer und äußerer Aktion, Bernardts große Stärke liegt. Die Komik, die er, fast obsessiv, nach Möglichkeit schon unmittelbar in der Sprache selbst mit ihren witzigen Effekten ansteuert, wirkt inmitten der schroffen Handlungen humanisierend: sie mäßigt das Pathos seiner schwer umkämpften Helden und ihrer extremen Schicksale auf wohltuende Weise.

⁶⁰ Vgl. FIDEL RÄDLE: Zu Form und Funktion der Komik in den Dramen Georg Bernards SJ (1595–1660), als Vortrag gehalten auf dem 13. Internationalen Kongress für Neulateinische Studien in Budapest 2006, im Druck. {6}

Ergänzungen:

{1} Diese 4. Tragödie ist ediert: Georg Bernardt SJ, Dramen, IV.: „Thomas Becket“ 1626. Sanctus Thomas Archiepiscopus Cantuariensis Martyr, lateinisch und deutsch herausgegeben, übersetzt und kommentiert von FIDEL RÄDLE (GLB 8), Amsterdam & Utrecht 2008.

Durch die Wiederentdeckung eines Konstanzer Drucks (Straub 1626) ist ein weiteres Werk Bernardts hinzugekommen. Es handelt sich um ein komisches Singspiel, das, am Tag vor der Aufführung des „Thomas Becket“, im Gymnasium der Konstanzer Jesuiten gegeben wurde und als Glückwunsch (*Celeusma*) und Huldigung für den neugewählten Konstanzer Bischof Sixtus Werner von Prassberg gedacht war. Sein Titel lautet: *Celeusma Felix Faustum a Rbeno, Istro, Lacu Acroniano, Diis patriis, cantatum. Dum Reverendissimus Illustrissimus Princeps Sixtus Wernerus Episcopalis ornatur insignibus*. Dazu Vorläufiges bei FIDEL RÄDLE, „Bernardt, Georg“ (wie nächste Ergänzung {2}), Sp. 580f.

{2} Zu Bernardts Biographie und Werk vgl. jetzt: FIDEL RÄDLE, „Bernardt, Georg“, in: Frühe Neuzeit in Deutschland 1620–1720. Literaturwissenschaftliches Vefasserlexikon, Band 1 (2019), Sp. 571–582.

{3} Am Vortag der Bischofsweihe, demnach am zweiten Tag der Feierlichkeiten, kam das oben, in {1}, erwähnte Singspiel (*Celeusma*) zur Aufführung.

{4} Hinzu kommt das hier, {1} und {3}, erwähnte wiedergefundene Singspiel *Celeusma*.

{5} Jetzt maßgeblich der oben, {2}, verzeichnete Lexikonartikel von FIDEL RÄDLE. Die Angabe im vorliegenden Beitrag, Bernardt sei Sohn eines „Haarschneiders“ gewesen, entstammt einem unvorsichtigerweise übernommenen Mißverständnis der älteren Literatur. Tatsächlich war der Vater Hundeschlächter/Abdecker, lateinisch *canicida*.

{6} Jetzt in erweiterter Form gedruckt: FIDEL RÄDLE, Zu Form und Funktion der Komik in den Dramen Georg Bernardts SJ (1595–1660), in: JAN BLOEMENDAL and PHILIP FORD (Edd.), *Neo-Latin Drama. Forms, Functions, Receptions* (Noctes Neolatinae, Band 9), Hildesheim 2008, S. 103–131.