**Zeitschrift:** Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde
**Herausgeber:** Bernisches historisches Museum
**Band:** 44 (1982)

**Artikel:** Schul- und Jugendtheater der Stadt Bern im Barock
**Autor:** Stadler, Edmund
**Kapitel:** 2. Berner Trilogie vom christlichen Ritter
**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-246211

**Nutzungsbedingungen**
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 14.12.2025

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

## *1. Einleitung*

1596 hatte der Zürcher Maler und Ratsherr Christoph Murer im Prolog seines Römerdramas «Scipio Africanus» sich dagegen wehren müssen, dass solche Übungen für die Jugend, die früher zu Nutzen der Frömmigkeit und der Tugend veranstaltet worden seien, heute für fremd gehalten und als leichtfertiges und mutwilliges Unternehmen getadelt werden. 1624 veröffentlichte der Zürcher Pfarrer Johann Jakob Breitinger, seit 1613 Antistes der Zürcher Kirche, seine «Bedenken gegen Komödien und Spiele zu Diensten und Gefallen einer jungen Burgerschaft der uralten Stadt Zürich». Damit war in Zürich für fünf Generationen der Bannstrahl auf das Theater gerichtet, der, abgesehen von wenigen ausländischen Puppenspielern und einem das Missfallen des Antistes Ludwig Nüscheler erregenden Auftreten des deutschen Hanswursts Johann Ferdinand Beck und seiner Truppe im Jahre 1730, erst 1758 durch das Gastspiel der berühmten Schauspielertruppe von Conrad Ernst Ackermann gebrochen wurde, während einheimische Kräfte sich nicht vor 1754 wieder an eine Aufführung wagten[1]. In Bern hingegen wurden im Barock nicht nur immer wieder Gastspiele ausländischer Wandertruppen bewilligt[2], sondern erlebte das einheimische Jugend- und Schultheater eine neue Blüte. Wohl war auf Grund der Erfahrungen mit dem Text des Bürener Weihnachtsspiels von Pfarrer Johannes Wirz, der dem an und für sich theaterfreudigen Zensor Johannes Haller, Münsterpfarrer und selber Autor einer nationalen Moralität (1584)[3], als ärgerlich und gotteslästerlich erschien, 1592 die bernische Spielzensur verschärft, das Theaterspiel aber keineswegs verboten worden[4]. Nach wie vor wurden einheimische Aufführungen von der weltlichen und geistlichen Obrigkeit bei nur wenigen Gegenstimmen gefördert. Wenn 1696 der Schulrat vorübergehend verordnete, an der Solennität an Stelle der bisher üblichen Schauspiele und Theatervorstellungen Dialoge zum Lobe Gottes und der weltlichen und geistlichen Obrigkeit von Knaben sprechen zu lassen, so waren dafür ausschliesslich politische Gründe und nicht moralische und religiöse Bedenken massgebend. Unter den Autoren des bernischen Jugend- und Schultheaters finden sich Geistliche, die auch als Spielleiter wirkten und gelegentlich sogar als Darsteller einsprangen, unter den Spielern meist Studenten der Theologie. Ja, der Chor des Berner Münsters wurde zeitweilig als Schaubühne für die Solennitätsspiele zur Verfügung gestellt.

## *2. Berner Trilogie vom christlichen Ritter*

Aus dem frühen Barock stammt das Manuskript einer dreiteiligen Moralität mit dem von anderer Hand eingefügten Haupttitel *«Drü Geistliche Spyl oder Comedien. Das Erst, Peccator Conversus: das ist, Von Wahrer und heilsammer bekherung eines rüwenden Sünders. Das Andre, Miles Christianus: das ist, Vonn dem Kampf und geistlichen Strytt eines bekehrten Christen, mitt denn innerlichen Versuchungen des Sathans. Das Dritte, Martyr Christianus: das ist, Von dem Strytt wider die üsserliche Verfolgungen deß Theufels und der Welt. Uß Gottes Wortt, und gottseliger lüthen Erfarung gestellt.»*[5] Emil Weller, auf Joseph Mone fussend, nahm wegen der

Argumente vor jedem Akt die Entstehungszeit zwischen 1550 und 1570 an. Basilius Hidber vermutete, dass die Trilogie nach dem Regensburger Religionsgespräch von 1601 entstand. Jakob Baechtold hielt fest, dass es sich beim ersten und zweiten Teil um eine Bearbeitung des Lehrstückes von dem Lüneburger Pastor Friedrich Dedekind (1524–1598), «Der christliche Ritter» (1576, [2]1590), handelt, beim dritten Teil um eine fast wörtliche Übernahme von Dedekinds «Papista conversus» (1596)[6]. Ergänzen wir, dass im dritten Teil der Berner Trilogie auch Szenen aus dem «Christlichen Ritter» einbezogen werden wie die Begegnung mit dem Pharisäer, der hier zu einem Jesuiten wird, und dem Franziskaner, dass das Zwischenspiel vom reichen Mann und armen Bauern aus dem «Weltspiegel» von Valentin Bolz (1550)[7] den zweiten und dritten Akt des dritten Teiles einnimmt und dass im Gegensatz zu Dedekinds von Luther und Melanchthon bekehrten Simon der christliche Ritter selber die Rolle des Konvertierten übernimmt, womit der innere Zusammenhang der drei Spiele gewahrt bleibt[8]. Während der Braunschweiger Bearbeiter des «Christlichen Ritters», (1604), Rektor Johannes Bechmann, seinen Lehrer Dedekind als Autor lobend erwähnt und dessen Vorwort zur Ausgabe von 1590 abdruckt[9], nennt der Autor der Berner Trilogie weder den Namen Dedekind noch seinen eigenen. Er ist allerdings, verglichen mit Bechmann, viel freier in seiner Bearbeitung und bezieht auch das zweite Lehrstück Dedekinds ein. Auch ist er weniger didaktisch und katechisierend als Dedekind und sein braunschweigischer Schüler, ändert zum Teil die Szenenfolge und fügt ganz neue Teile ein, um das Ganze wirksamer zu gestalten. Bei Dedekind und Bechmann erfährt der Ritter nach dem Monologe des Paulus von seinem Knechte, dass die Leute alle seine vielen Laster kennen, und raten ihm hernach der Pharisäer Simon und der Mönch Franz des langen und breiten, was er für sein Heil zu tun habe. Der Autor der Berner Trilogie hingegen motiviert mit einem Traumspiel, in welchem der Tod den Sünder bedrängt und Allegorien der Welt, menschlicher Eigenschaften, der Tugend und der Laster ihm nicht helfen können, den Drang des aus seinem Alptraum erwachenden Sünders zu Bekehrung und christlichem Lebenswandel.

Im Gegensatz zu Bechmanns Zwischenspielen mit plattdeutsch sprechenden Bauern bringt der Autor der Berner Trilogie das Zwischenspiel vom reichen Zinsherrn und armen Bauern in engere Verbindung mit dem Hauptspiel. Schon im ersten Teil der Trilogie kündigt Beelzebub, der die Bekehrung des Sünders befürchtet, an, er wolle trotzdem bedacht bleiben, wie er die Menschen in sein Netz bringe, berichtet, er habe noch gestern einen Bürger auf der Gasse gesehen, der, hochmütig und prachtliebend, sich vor den Leuten als Ehrenmann ausgebe, und verspricht, dafür zu sorgen, dass dieser sich nicht durch heilsame Lehren von ihm zu Christus hinwende. Dieser «Ehrenmann» ist niemand anderer als der reiche Zinsherr des Zwischenspiels, der zuletzt von den Teufeln in die Hölle gebracht wird. Dass der Autor der Berner Trilogie ganze Partien aus bestehenden Spielen entnahm, ist in der damaligen Zeit keine Besonderheit. Bechmanns plattdeutsche Bauernszenen stammen aus der «Comoedia von Dionysii Syracusani und Damons und Pytheae Brüderschafft» von Franciscus Omichius (1578), der sie zum Teil aus Bades «Clawes Buwr» (1523) entnahm[10].

Dedekinds «Christlicher Ritter» selber geht auf die «Comoedia von dem geistlichen Kampf christlicher Ritterschaft» zurück, welche der Altenberger Superintendent

Alexius Bresnicer 1553 verfasste, fussend auf der Aufforderung des Apostels Paulus im Epheserbrief: «Ziehet die Rüstung Gottes (den Gürtel der Wahrheit, den Panzer der Gerechtigkeit, den Schild des Glaubens usw.) an, um bestehen zu können gegen die Listen des Teufels.»[11]

Die Spielhandlung der «Comoedia I. Peccator conversus. Die Erst Comedj, Vonn wahrer Bekeerung Eines Rüwenden Sünders, uß heyliger Gschrifft» beginnt nach dem zweiteiligen Prolog mit einem Traumspiel. Der Tod bedroht den in seinem Bette schlafenden Sünder. Dieser fleht um Aufschub bis zur Begleichung seiner Rechnung und ruft zuerst seine Jugend zu Hilfe. Sie vergleicht sich mit einer welkenden Blume, die umfalle, wenn sie Gott anblase, die ganz unsicher sei alle Stunden und sich von Tag zu Tag zum Grunde neige, und beschuldigt den Sünder, sie durch seine Laster geschwächt zu haben, so dass sie ihm nicht beistehen könne. Dann erscheinen, die eine auf die andere hinweisend, Schönheit, Gesundheit, Stärke, Kunst, Wollust, Welt, Adel, Ehre und Reichtum, die dem Sünder in ebenso eindrücklichen Worten ihre Ohnmacht vor dem Tode bekunden, hierauf die sieben Hauptlaster Hoffart, Geiz, Unkeuschheit, Völlerei, Zorn, Neid und Abgötterei, welch letztere die katholische Lehre und das Papsttum als lasterhaft bezeichnet. Nach diesem Defilee bedroht der Tod wieder den Sünder. Dieser erwacht vor lauter Schrecken, überdenkt sein sündiges Leben und nimmt sich ernstlich vor, sich zu bessern. Der Apostel Paulus verheisst ihm Trost. Moses hingegen nennt ihn Heuchler, da nur das vergangene Leben zähle, und sagt ihm voraus, das Gesetz werde ihn in die Hölle bringen. Der Sünder hält einen Monolog der Klage und Verzweiflung. Conscientz (sein Gewissen) bringt ihm seine ganze Schlechtigkeit ins Bewusstsein. Paulus verheisst ihm Erlösung und verspricht, ihm gute Gesellschaft zu senden. Der Sünder gelobt Conscientz seine Umkehr. Sein Bruder Josias und sein Schwager Cornelius beglückwünschen ihn zu seiner Bekehrung und sagen ihm ihren Beistand zu. Das tun auch die von Paulus gesandten Glaube, Hoffnung und Caritas. Beelzebub jammert wegen des ihm entgangenen Bratens, will sich aber bei Gelegenheit aufs neue an den Sünder heranmachen, fleissig seine Stricke spannen, all seine Tücke einsetzen und seine Gesellen zu Hilfe holen.

Die Spielhandlung der «Comoedia II. Miles Christianus. Die Annder Comedy. Vonn dem Kampff oder Ritterschafft eines bekerten Sünders» zeigt den Kampf böser und guter Mächte um die Seele des inzwischen zum Ritter geschlagenen Sünders auf seinem Höhepunkt. Beelzebub bedauert den Verlust des ihm bisher so treu dienenden Sünders, befiehlt seinem Diener Behemoth, Luzifer und Leviathan aus der Hölle zur Beratung zu holen, wie man den Ritter «bschyßen» könne, und kündigt an, sie tapfer anzuheizen, damit sie dem Ritter Tag und Nacht nachstellen. In der Teufelsversammlung wird der Beschluss gefasst, Wollust, Vermessenheit, Verzweiflung und Ungeduld auf den Ritter loszulassen, um ihn von seinem Glauben abspenstig zu machen. Paulus prophezeit dem von Hoffnung und Glaube begleiteten Ritter Trübsal und Ungemach auf dem Wege zum Himmel und den Kampf mit Teufel und höllischem Heere und verspricht, ihm Mässigkeit, Beständigkeit, Geduld, Grossmütigkeit und ihre Schwestern zu Hilfe zu senden. Der Ritter bekundet seinen Kampfwillen und betet zu Jesus. Als erster Feind tritt Unglaube auf, fragt den Ritter, warum er einen Harnisch angezogen habe, trotzdem Frieden in der ganzen Welt herrsche, und entfacht so dessen Zweifel an der Erlö-

sung. Nachdem Conscientz den Ritter wieder aufgerichtet hat, fordert dieser Unglaube auf, sich mit seinen Gesellen in die Hölle zu packen. Er erwehrt sich auch, gestärkt von Mässigkeit, der Wollust. Dann weist er den Saufbruder Helluo ab, der ihn mit Lurco zum Mitzechen zwingen will. Glaube beglückwünscht ihn. Hierauf bedrohen Wollust, Ungeduld und Verzweiflung den Ritter, aber gestärkt von Conscientz, Glaube und Hoffnung besiegt er sie. Endlich treten Beelzebub und Luzifer schwer bewaffnet auf. Der Ritter erschrickt zuerst zu Tode und fleht Gott um Hilfe an. Grossmütigkeit, sowie Bruder und Schwager richten ihn auf. Aber sein Mut sinkt wieder, als Beelzebub die andern Teufel zu Hilfe ruft, so dass er den Kampf aufgegeben, hätten ihn nicht Glaube und Grossmütigkeit unterstützt. Beelzebub ruft seine Gesellen zur Flucht in die Hölle auf. Der Ritter preist Gott und dankt ihm für seinen Sieg.

Die Spielhandlung der «Comoedia III. Miles Christianus. Die Annder Comedj. Vonn dem christenlichen Ritter, wie der sälbig vonn üsserlichen fyenden fürnemlich anngefochten wirtt», eröffnet an Stelle von Beelzebub Satan, der hier der oberste der Teufel ist. Er beklagt sich, den Ritter, der ihn und sein Gesinde tödlich verletzt habe, in Gottes Gnadenschoss zu sehen, will aber die Hoffnung nicht aufgeben und pocht in einem vermessenen Vergleich mit Gott, in vierundzwanzig Versen, auf seine Macht. Dann ruft er Sicherheit und Vermessenheit zum Kampfe gegen den Ritter auf. Doch diese versuchen umsonst, dem vom Glauben gestärkten Ritter beizukommen. Den zweiten und dritten Akt füllt das Zwischenspiel vom reichen Zinsherrn Vastrapp (Rappeneifrig) und vom armen Bauern Hans Sälltenrych (Seltenreich). Dessen Frau Gret Binetsch (Spinat) bittet Vastrapp um Stundung der Zinsen, da der Hagel die Reben, Äcker und Matten zerstört habe. Aber der geizige Zinsherr lässt sich nicht einmal durch die Not ihrer Kinder erweichen. Hans tröstet Gret mit seinem Gottvertrauen. Vastrapp berichtet er von der Verwüstung der Ernte, die ihm in Haus und Hof nur seine nach Brot schreienden Kinder gelassen habe, und fleht um Stundung der Zinsen. Aber unbarmherzig droht ihm der reiche Zinsherr mit Gefängnis und Wegnahme des Viehs und jagt ihn davon. Hierauf befiehlt er seinem Reitknecht, den Weibel zu holen, und fordert diesen auf, den säumigen Bauern gefangenzunehmen. Hans ist verzweifelt, seine Kinder fühlen sich als Bettler. Aber den Weibel rührt nicht einmal das zutrauliche jüngste Kind. Der reiche Nachbar Ulli Rächenzan (Rechenzahn) wundert sich über den Aufzug und leistet, als er von der Not des armen Bauern hört, Bürgschaft. Hans dankt Gott. Ulli weist auf das Gleichnis vom reichen Mann und armen Lazarus hin und meint, so werde es auch seinem Nachbarn ergehen. Als die Knechte Vastrapp seine Habsucht vorwerfen, droht dieser, die Bauern noch mehr leiden zu machen, und erklärt, der Donnerstrahl möge ihn eher treffen, als dass er ihnen etwas nachlasse. Er wird beim Wort genommen. Luzifer freut sich, dass seine Zeit auf Erden vorbei ist. Behemot vergleicht den Zinsherrn mit dem reichen Mann der Parabel. Leviathan begrüsst ihn als ihren Gesellen Mammon. Vastrapps Knechte geloben ein besseres Leben. Im vierten Akt treten zuerst wieder die Sauf- und Fressbrüder Helluo und Lurco auf und unterhalten sich beim Trinken eingehend über ihr Wohlergehen. Als Helluo den Sparer einen Narren nennt und erklärt, er möchte lieber vom Teufel geholt werden als zu sparen, holen die Teufel gleich beide Kumpane. Der Apostel Paulus predigt gegen die in die Hölle führenden Laster Geiz und Trunksucht, warnt vor der kurzen

und ungewissen Zeit bis zum Tode und fordert zu einem christlich bussfertigen Leben auf, damit Gott uns nach dem Tode das ewige Leben schenke. Ein Engel bestätigt des Apostels Lehre. Der Mönch Franz berichtet dem Jesuiten Simon, der Ritter habe den Orden Zwinglis angenommen und sei Ketzer geworden, Sankt Paulus habe sich um ihn gekümmert, Glaube, Liebe und Hoffnung seien mit ihm verbündet. Simon will den Abtrünnigen durch die Kunst der Rede besiegen. Franz warnt vor einer Disputation, da Reformierte seit der Übertragung der Bibel durch Zwingli und Luther darin bewandert seien. Da schlägt Simon, den Gedanken von Franz erratend, vor, dem Ritter nach dem Leben zu trachten. Scheinheilig beglückwünschen sie diesen zu seiner Abkehr von den Sünden und fragen ihn, welchem Orden er sich zugewandt habe. Der Ritter gibt zur Antwort, er verlasse sich allein auf Jesus Christus. Ob er denn auch recht unterrichtet sei, fragt ihn Simon. Freilich, erwidert der Ritter, Sankt Paulus habe es ihm gesagt. Paulus sei ein heiliger Mann, erklärt Simon, aber er rede oft von so hohen Dingen, dass ein Laie sich leicht irren könne, Gottes Gnade verdiene man allein durch gute Werke. Was er denn tun solle, fragt der Ritter. Alle Tage zur Kirche gehen, die Messe mit Andacht hören, die Muttergottes um Hilfe anrufen und alle Heiligen im Himmel ehren und anbeten, empfiehlt Simon und stellt ihrer beider Hilfe in Aussicht, wenn der Ritter ihnen etwas von seinem wohlerworbenen Vermögen abgebe. Da fährt Conscientz dazwischen und wirft dem Jesuiten vor, was er angeführt habe, sei nur Dichtung der Menschen, die Schrift sage nichts dergleichen. Als Simon empört fragt, wer denn dieses Weib sei, nennt der Ritter sein Gewissen, beschuldigt beide Ordensleute, alles sei ihnen für Geld feil, und erklärt, unsere guten Werke seien viel zu schlecht, um damit die ewige Seligkeit zu erwerben. Franz schimpft den Ritter einen Ketzer, Simon droht, ihn beim Papst zu verklagen. Im fünften Akt klagt der Franziskaner den Ritter beim Bischof an. Dieser sendet einen Boten aus, um den Dekan und die Herren des geistlichen Kapitels zum Gericht zu laden. Vor seinem Hause bittet der Ritter Gott, ihn nicht zu verlassen, predigt ihm Paulus Zuversicht und sagt ihm Beständigkeit ihre Hilfe zu. Der Bischof spricht zu Dekan, Kanonikus, Franziskaner und Jesuit über den Gerichtsfall. Dann fragt er den herbeigeholten Angeklagten, ob er Lutheraner sei. Dieser antwortet, Luther habe ihn nicht getauft, allein Christus mit seinem Blute. Als zweites will der Bischof wissen, ob der Angeklagte an die Heiligkeit des Papstes glaube. Der Ritter entgegnet, Christus allein sei das Haupt, Gott allein solle man anrufen und nicht die Heiligen. Der Bischof fragt als letztes, ob er Zwinglis Lehre für richtig halte. Der Angeklagte bekennt, er habe nichts darin gefunden, was nicht in Gottes Wort stehe, die päpstliche Lehre hingegen sei voll Irrtümer. Das Gericht bezeichnet ihn als Ketzer und beschliesst seinen Tod. Vor dessen Haus beklagt der Diener Mathias seinen Herrn. Als die Nachbarn den Grund seiner Trauer erfahren, bitten sie mit den Kindern des Ritters Gott um Hilfe. Vor dem Kerker erscheint ein Engel, heisst Schloss und Türen sich öffnen und ruft den Ritter heraus. Der Wächter Syrus erschrickt furchtbar, sein Kollege Davus weiss vor lauter Bestürzung nicht mehr, wer er ist. Nach einem kurzen Gespräch mit dem Ritter kündigt der Engel seine Rückkehr in den Himmel an. Vor seinem Hause begrüssen nacheinander Diener und Kinder den von Todes Banden Befreiten.

Auf der Titelseite der Berner Trilogie wird zwar im Gegensatz zur Braunschweiger Bearbeitung des «Christlichen Ritters» keine Aufführung erwähnt. Unmissverständlich

geht jedoch aus dem Prolog des zweiten Teiles hervor, dass jedenfalls die beiden ersten Teile gespielt wurden:

«Ir wöllindt yetz inn disem fhal
Unns rächtt verstan / unnd dencken nitt
Das wir zů diser Osterzytt
Ein Narrenspil wellinndt anfhan
Deß will ich üch erinnertt han:
Darumb sönd Ir yetz ann ein ortt
Alls schärtzen setzen / unnd myn woortt
Vernemmen die ich brinngen wil /
Sind doch rüwig unnd schwygend still:
Ihr wüßend noch wol wie das wir
Vor dry Monaten ohn gefär,
Ein geystlich spil gehalltten hand
Vonn dem Beckerten Sünder genamptt.»

Der erste Teil wurde also um die Neujahrszeit aufgeführt, der zweite in der folgenden Osterzeit. Über den Spieltermin des dritten Teiles steht nichts im Prolog, er liesse sich jedoch ebenfalls nach ungefähr drei Monaten denken, was der Festzeit um den Johannistag entsprechen würde. Alle drei Teile sind mit ihren insgesamt 1798, 1908 und 2085 Versen verhältnismässig kurz und konnten in Abständen von drei Monaten leichter einstudiert werden als die an einem Nachmittag vorgestellte braunschweigische Bearbeitung mit ihren 4393 Versen oder gar die an zwei aufeinanderfolgenden Halbtagen gespielten Berner Bibeldramen von Hans von Rütte, wie zum Beispiel «Goliath» (1555) mit seinen 6812 Versen[12].

Andere Hinweise auf eine Aufführung geben unmittelbare Ansprachen ans Publikum. Im ersten Teil begrüsst der Herold die Zuschauer, bittet sie um Ruhe, kündigt ein christliches Spiel an zum Zwecke, Jungen und Alten zu Bekehrung und Beständigkeit im Glauben an die Seligkeit von Nutzen zu sein, fordert dann die Zuschauer auf, ihr Herz den wichtigsten heiligen Sachen aufzuschliessen, nicht zu lachen und zu spotten, weist sie darauf hin, dass sie hier nichts von seltsamen Schwänken oder sonst von anderem «affenspiel» hören oder sehen werden, nennt endlich den Titel des Stückes und gibt eine kurze Inhaltsangabe. Zu Beginn des zweiten Teiles nimmt er Bezug auf das vorherige Spiel und weist darauf hin, dass der Teufel wieder dem Sünder nachstellen, dieser aber zum Ritter geschlagen und sich mit dem Schwerte gegen den Teufel und seine Gesellen verteidigen werde. Am Anfang des dritten Teiles begrüsst er zuerst das Publikum, das nach seinen Worten aus Fremden und Einheimischen, tugendreichen Frauen und Töchtern, gross, klein, reich, arm und auch alt und jung zusammengesetzt ist, bittet um Stillschweigen und um Ausharren bis zum Ende und bekundet seine Dankbarkeit. Auf den ersten Herold folgt ein von ihm eingeführter Argumentator oder zweiter Herold, auch Knabe genannt, der dem Publikum vor jedem Akt dessen Inhalt bekanntgibt; im dritten Teil allerdings tritt er nur noch vor dem fünften Akt auf. Der erste Herold spricht das Publikum wieder am Schluss jeden Teiles an. Im Epilog des ersten Teiles dankt er den zuschauenden Herren für ihre Aufmerksamkeit, fasst den Inhalt

nochmals zusammen, erklärt die Moral, bittet um Nachsicht mit den Darstellern und verspricht, dass es das nächste Mal besser gemacht werde. Im Epilog des zweiten Teiles ermahnt er die ehrenfesten, weisen, gnädigen Herren, die Burger und Ehrengäste, die tugendhaften Frauen und guten Freunde, es dem Ritter gleichzutun, sich mit Gebeten zu rüsten, Gottes Hilfe zu erbitten und die ewige Seligkeit zu erwerben. Am Schluss der Trilogie bringt er dem Publikum die Moral der ganzen Geschichte nahe, die, kurz zusammengefasst, lautet: Wenn wir gehorsam sind und uns mit Geduld darein schikken, wird Gott uns in der Not trösten, uns vom Tode auferwecken und uns durch seinen Sohn Jesus Christus, den wahren Gott und Menschen, Gnade erweisen. Endlich lobt er dafür die heilige Dreifaltigkeit und schliesst mit Amen.

Dreimal spricht auch ein Narr die Zuschauer unmittelbar an. Lachend begrüsst er im zweiten Teil am Schluss des ersten Aktes das Publikum, beklagt sich, dass man ihn in einem geistlichen Spiele nicht dulden wolle und dass er sogar verachtet werde, und stellt fest, dass auch die Narren Menschen seien und hier etwas lehren können. Dann verspricht er bei seinem Kolben, keinen Hund ins Spiel zu werfen und sich fein züchtig zu verhalten. Schliesslich meint er, wenn kein Narr auftreten würde, wäre der Schauplatz halb leer geblieben; sollte er aus diesem Kreis ausgemustert werden, müssten viele mit ihm gehen, auch wenn sie nicht gezeichnet seien. Im dritten Teil erklärt er in der dritten Szene des ersten Aktes, ausgehend von dem Sprichwort, dass kein Spiel noch so klein sein könne, in dem nicht ein Narr vorkomme, er wolle in diesem geistlichen Spiel die Narrensperson vertreten, jedoch keinem ein «schlötterlin anhännken», sondern «schimpfsweise» die Wahrheit sagen, täte es sonst jemand, so würde er geschlagen, er wolle erzählen, wie sich die Narrenzunft so weit und breit erstrecke, damit ein jeder sich betroffen fühle und sich alsogleich bessere. Zuerst nennt er die Geldnarren, die nicht wüssten, für wen sie gespart hätten, wenn sie in die finstere Hölle führen, dann die Verschwender, ferner die Eltern, die ihre Kinder nicht recht erziehen und sie nicht bestrafen. Aber auch viele, die sich weise und klug dünken, ziehen am Narrenpflug. Narren seien auch die Unsteten und Leichtfertigen, ein Narr der, welcher der heiligen Schrift nicht glauben wolle und lebe, als ob es Tod und Hölle nicht gebe, ein Narr ebenso, wer vor dem Bauen nicht einen Kostenvoranschlag mache. Das seien die sieben Geschlechter der Narren, die übrigen wolle er aufsparen, er habe ja kaum recht angefangen. Ohne Zweifel musste sich ein Teil der Zuschauer von dieser Narrenpredigt ebenso angesprochen fühlen wie von der eigentlichen Spielhandlung. In der dritten Szene des vierten Aktes bittet der Narr die Zuschauer, ihn nicht auszulachen, denn auch ein Narr habe weisen Sinn, das Sprichwort sei allgemein, dass Narren, kleine Kinder und auch «volle Tropfen» mehrheitlich die Wahrheit sagen. Dann kündigt er ernsthaft an, er wolle den Zuschauern beweisen, dass die Gerechtigkeit fortgezogen, die Frömmigkeit übers Meer geflogen, die Gottesfurcht in den Himmel gestiegen, die Bosheit hienieden geblieben sei. Als er aber zwei Mönche herankommen sieht, resigniert er: wenn er die Wahrheit vorbringen wolle, hindern ihn andere Narren.

Verfremdungen, wie solche aus dem Spiele fallende unmittelbare Kontaktnahmen mit dem Publikum seit Bertolt Brecht genannt werden, kommen auch in der eigentlichen Spielhandlung vor. So sagt der Fress- und Saufbruder Helluo im vierten Akt des dritten Teils:

«Ey wenn hatt doch ein end das Spil
Dasselb schier gar zlanng wären wil:
Mitt der wyß wirtt es gar vergäßen
Das wir nitt könnend z'aben frässen:
Vom suffen hören ich nütt sagen,
Das will ich yetz dem Myel clagen,
Wär thůtt mit bscheyd inn disem kreyß?»

Nachdem die Teufel die beiden Kumpane in die Hölle geschleppt haben, tritt der «Cantzler» auf, ermahnt die anwesenden Christen, weder dem Geiz noch der Völlerei und Hurerei zu frönen, und kündigt dann Sankt Paulus an. Nach der Predigt des Apostel Paulus und ihrer Bestätigung durch einen Engel fordert dieser die Zuschauer auf, jener von ganzem Herzen zu glauben und von Geiz und Trunkenheit Abstand zu nehmen, und ruft die Obrigkeit zu Gemeinnutz und getreuem Schutze des Volkes auf. In der ersten Szene des Zwischenspiels vom reichen Zinsherrn und armen Bauern stellt sich der Geiz als «Gyttüffel» dem Publikum vor. Bevor am Schluss der Trilogie der Engel Schloss und Türen des Kerkers aufgehen heisst, klärt er die Zuschauer über die Aufgabe von Schutzengeln auf.

Auf eine Aufführung deuten nicht zuletzt die in anderer Handschrift den originalen beigefügten szenischen Anweisungen. Beide, sowie Textstellen, geben Hinweise auf die verwendete Bühnenform. Wenn der Herold im ersten Teil vom «plan» spricht, auf den dort in seinem Bette liegenden Sünder zeigt und den auf den «plan» tretenden Knaben (Argumentator) ankündigt, so ist damit zweifelsohne ein erhöhtes Spielpodium gemeint, ebenso wenn im dritten Teil der Geizteufel auf den «dörtt» sitzenden alten Mann, Vastrapp, zeigt. Auch geht aus beiden Stellen hervor, dass die betreffenden Darsteller sich bei offener Bühne vorher hinlegen beziehungsweise hinsetzen mussten. Wiederholt ist von Häusern die Rede. Die Verwandten kommen zum Haus des Sünders, er geht mit ihnen hinein. Conscientz tritt ins Haus, um den Ritter herauszuholen. Nachher gehen alle in sein Haus. Unglaube klopft ans Haus des Ritters. Caritas kommt heraus und zeigt, als Unglaube und Wollust nicht auf der Bank vor dem Hause warten wollen, auf eine «hütten», in die der Ritter mit Paulus gegangen sei. Vastrapp verlässt mit seinen Dienern sein Haus. Die Kinder des armen Bauern ziehen sich nach dessen Gefangennahme in ihr Haus zurück. Der Bischof geht vor die Tür, um nachzusehen, wo die Gerichtsherren bleiben. Die Nachbarn klopfen, nachdem man den Ritter zum Gericht geholt hat, dessen Kinder heraus. Der Ritter klopft nach seiner Rückkehr aus dem Kerker an sein Haus, worauf nacheinander sein Diener Mathias und seine Kinder herauskommen. Dann gehen alle ins Haus. Auf das Aussehen dieser Häuser deutet eine szenische Anweisung nach dem Gespräch von Weibel, Ulli und Hans: «Do gand sy inn ir getzell, und tritt der gyttig harfür mit synen dieneren.» Es handelte sich offenbar um einzelne Zellen mit Vorhängen im Hintergrund, die wie bei der deswegen auch Badezellenbühne genannten, in der Renaissance entstandenen und für das Schultheater noch im Barock gelegentlich nachzuweisenden Terenzbühne Häuser bedeuten[13]. Dabei kann das Aussen auch zu einem Innen werden wie hier durch das Bett des Sünders, den Sessel des Zinsherrn und die Bänke des Gerichts, die sicher nicht in den beengten Kammern,

sondern vor ihnen aufgestellt wurden. Die wiederholte Erwähnung der Hölle, aus der Teufel hervor- und in die sie wieder zurücklaufen, lässt auf das übliche Höllenmaul schliessen, zumal Beelzebub von Behemoth sagt:

«Der Lur louffet in der Hellen schlund
Zů brüffen mir uß dem abgrund
Myn gesellschafftt die mir ghorsam ist.»

Das Sichöffnen und Schliessen von Schloss und Türen des Gefängnisses weist auf ein übliches Kerkergitter hin. Der Bischof spricht wenigstens von einem Garten, in den er mit dem Franziskaner gehen wolle. Der Einsatz eines «Donnerstrahls», der den Vastrapp «verschüßt», sowie die Worte des Engels, dass er «hoch vom Himmel» herkomme und dahin wieder zurück «far», könnte auf die Errichtung eines Himmelsgerüstes hindeuten.

Dieses Nebeneinander von stilisierten, von der Wirklichkeit weitgehend abstrahierenden Bühnenorten (Badezellen als Häuser) und die Realität mit Dekorationsstücken illudierenden (Hölle, Kerker), sowie der Wechsel von aussen nach innen mittels Versatzstücken (Bett, Sessel, Bänke) entsprechen genau der frühbarocken kubischen Simultanbühne der Jesuiten, wie sie im katholischen Volkstheater noch über das barocke Zeitalter hinaus beibehalten wurde[14].

Szenische Anweisungen und Spieltext geben uns auch über Kostüme und Requisiten sowie den Einsatz besonderer Mittel der Mimik, der Bewegung und der Akustik Auskunft. Von den zahlreichen Auf- und Abgängen haben wir bereits bei den Häusern gehört. Auch der Tod klopft vor dem Eintritt an, reisst dann dem schlafenden Sünder die Bettdecke weg, «küßt imm die backe», spannt seinen Bogen und zielt mit dem Pfeil auf ihn. Der Reichtum wirft dem Todgeweihten ein altes, zerrissenes Laken für das Grab zu. Die sieben Hauptlaster laufen mit Ungestüm vor sein Bett. Der Tod spannt abermals den Bogen und zielt auf den Sünder, der jetzt, von grosser Angst ergriffen, sich hin und her wälzt, darob erwacht und vom Bette aufsteht. Sein Gewissen erscheint ihm als traurige Frau Conscientz und klopft ihm, als er es nicht erkennt, mit einem Hämmerlein auf die Brust. Der Sünder will sich umbringen, Paulus hält ihn vom Selbstmord zurück und gibt ihm ein Erbauungsbuch. Conscientz charakterisiert die sich nahenden Glaube, Hoffnung und Caritas als einen «fyn fröudigen Helld» und «zwey Jungfröuwlin fyn», was auf ihre Kostümierung schliessen lässt. Beelzebub gebärdet sich wie wild und läuft davon. Behemoth läuft in die Hölle, Luzifer und Leviathan kommen geschwind zu ihrem Herrn. Schnell Gehen, Laufen charakterisiert ja auch in anderen Spielen die Teufel. Auf der Teufelsversammlung kommt Beelzebub zum Schluss, die «wyber» Wollust, Vermessenheit, Verzweiflung und Ungeduld auf den Ritter loszulassen sowie den «knecht» Unglaube, einmal auch feiner Held genannt; wenn das nichts nütze, meint er, sollen die Teufel dem Ritter zur Linken und zur Rechten zusetzen und feurige Pfeile auf ihn abschiessen. Der Narr lacht und bekräftigt sein Versprechen mit dem Kolben (der Narrenpritsche). Der Ritter freut sich, Paulus wiederzufinden. Bei dessen in Aussicht gestellten Hilfskräften ist von Schwestern die Rede. Zuerst erscheint Treue und geht dann die anderen holen. Der Ritter ist mit Helm, Har-

nisch, Schild und Gürtel zum Kampfe ausgerüstet. Er fällt zum Gebete auf seine Knie. Hierauf kommt es zu einem immer mehr sich steigernden Kampfspiel. Zuerst dringt Unglaube auf den Ritter ein, der mit dem Schwerte um sich haut und ihn zur Flucht in die Hölle zwingt. Dann versucht Wollust, den Ritter zu Fall zu bringen, aber mit Hilfe von Mässigkeit verjagt er sie. Jetzt sieht Helluo den «gar versoffen knächt» Lurco herankommen und versucht mit seinem Kumpan, den Ritter mit Gewalt zum Zechen mitzuschleppen, aber dieser zieht sein Schwert und «blitzt» gegen ihn. Mit Hilfe von Conscientz, Glaube und Hoffnung erwehrt er sich hierauf der ihn bedrängenden Wollust, Ungeduld und Verzweiflung. Da kommen Beelzebub und Luzifer, nach den Worten Luzifers bewaffnet mit Stangen, Spiessen, Bogen und Pfeil. Der Ritter schlägt ihre feurigen Pfeile mit seinem Schilde ab. Als Beelzebub die anderen Teufel zu Hilfe ruft, teilt er mit seinem Schwerte Wunden aus. Behemoth schreit «grusam», Beelzebub «schützlich [schrecklich]: Mordio, Mordio». Am Schluss laufen alle Teufel «mit großem Mordtgeschrey inn die Hellen». Vastrapp hört sitzend die Bitte von Gret Binetsch an und schickt sie weg, ihren Mann zu holen. Hans sinniert auf dem Wege über den Leuteschinder. Vor Vastrapp fällt er auf seine Knie. Dieser heisst ihn aufstehen und jagt ihn davon; dann lässt er den Weibel holen. Das jüngste Söhnchen von Hans «fallt» dem Weibel «ann d'hosen» und verspricht ihm sein Spielrösschen. Nach dem Wegführen ihres Vaters weinen die Kinder. Ulli besiegelt seine Bürgschaft für Hans mit Handschlag. Vastrapp fordert seine «lieben Gsellen», den Reit- und den Hausknecht, zum Spazieren auf. Nach dem Tode des «Gytthund kömmend die tüfel uß der Hell», betrachten ihn und schleifen ihn «mitt grossem gschrey» in die Hölle. Helluo hebt seinen «Myel» (Humpen, Pokal) zu den Zuschauern. Dann prosten er und Lurco sich immer wieder zu. Die Teufel laufen «ungestüm» aus der Hölle und holen sie. Der Mönch Franz hält seinen Monolog beim Verdauungsspaziergang und trifft dabei auf den Jesuiten Simon. Beide werden vom Narren seltsam ungeheure Tiere und Vögel genannt, womit er auf ihre flatternden Ordensgewänder anspielt. Sie sind mit Stricken gegürtet, welche ihnen der Narr an die Hälse wünscht. Von zweiter Hand ist dieser krasse Wunsch, sie hängen zu sehen, abgeschwächt in: «Für gürtel sy en helsig tragen». Während ihres Dialogs stossen sie auf den des Weges kommenden Ritter. Der Bischof sendet einen Boten aus, um die Herren zum Gericht aufzubieten. Als sie angekommen sind, ersucht er sie, sich auf die Bänke zu setzen, und lässt durch einen Trabanten den Ritter holen. Der Wächter Syrus kann vor Zittern nicht mehr stehen, als der Ritter durch die offenen Türen des Kerkers kommt. Der Ritter kehrt unbehelligt heim.

Endlich wird auch Bühnenmusik eingesetzt, und zwar zur Überbrückung verflossener Zeit, so im ersten Teil von der zweiten zur dritten Szene des dritten und des fünften Aktes und im dritten Teil von der vierten zur fünften Szene des fünften Aktes. Aber auch zum Abschluss der eigentlichen Spielhandlung vor dem Epilog des dritten Teiles ist Musik vorgesehen.

Der Name des Autors der Berner Trilogie liess sich bis heute nicht ermitteln. Nach unserer Ansicht kommen dafür Berner mehr oder weniger in Frage. Sicher ist der Text dem deutschschweizerischen Sprachraum zuzuschreiben, wie zahlreiche Sonderausdrücke erweisen. Dazu kommen aber auch typisch bernische Redewendungen wie zum Beispiel «niemand kein schlötterlin [herabhängender Rotz] anhännken» (mit üblem

Namen bedenken) oder Ausdrücke wie ebenfalls des Narren «dolen» (dulden), «fräfen» (dreist, frech), «hällsig» (Halsriemen), der Abgötterei «stämpeny» (unwahres Gerede, dummes Geschwätz), des Beelzebubs «lur» (Schlaukopf, Schelm, Spitzbube), des Helluo «mihel» (Humpen, Pokal), des Geizes «gyttüfel» (Geizteufel), sowie, um nur noch ein weiteres Beispiel zu nennen, das für Bern typische Schluss-r bei besitzanzeigenden Adjektiven auch im Nominativ und Akkusativ wie bei Vastrapp:

«Was gannd mich dynr kinnder an:
Ich mûs waarnemmen myner sachen.»

Auch befand sich das Manuskript schon im frühen 17. Jahrhundert in Bern. Nach einer Eintragung auf der Rückseite des ersten Folio war es noch 1707 im Besitze des bernischen Malers Wilhelm Stettler (1643–1708), eines Enkels des Chronisten Michael Stettler (1580–1641). Am 4. April 1707 nämlich schenkte er es mit über 350 anderen Manuskripten und Büchern der öffentlichen Bibliothek in Bern, wobei leider im Donatorenbuch nur vermerkt wurde «Drey geistliche Comedien, ein Manuscriptum in groß». Die Berner Trilogie gehörte also nicht zur sogenannten Bongarsischen Bibliothek, wie Franz Joseph Mone und auf ihm fussend Emil Weller und andere schreiben, kam also nicht mit der berühmten Bibliothek des Elsässers Jakob Bongars, die Jakob Graviseth, Herr zu Liebegg im Aargau, 1632 der Stadt Bern schenkte, in bernischen Besitz[15]. Im übrigen entnahm schon Johann Kaspar Myricaeus, seit 1619 Provisor der Oberen Schule in Bern, für seinen 1630 veröffentlichten «Berchtoldus Redivivus» Textstellen aus der Berner Trilogie. Diese Zusammenhänge lassen den Verdacht, dass Michael Stettler der Autor war, nicht ganz von der Hand weisen, beschäftigte er sich doch 1599 bis 1609 mit der Poesie[16], ohne allerdings ein grosser Dichter zu werden, trat 1605 mit einem Hochzeitsspiel hervor und verfasste zwei dialogisierte Chroniken. Die Bearbeitung und Ergänzung vorhandener Spieltexte wäre ihm jedenfalls zuzutrauen. Die Handschrift der Berner Trilogie ist zwar eine andere als jene der dialogisierten Chroniken, aber es könnte sich ja um eine Abschrift handeln. Eine gewisse Übereinstimmung der Schriftzüge weisen die in der Trilogie nachträglich eingetragenen szenischen Anweisungen mit den wenigen, wie solche aussehenden Stellen in den dialogisierten Chroniken auf. Ein anderer Berner oder doch seit dem späten 16. Jahrhundert in Bern Niedergelassener, der in Frage käme, ist Andreas Schreiber, der übrigens in dem 1609 von ihm in Bern aufgeführten «Triumphus Christi», einer mit seinen Privatschülern erarbeiteten Übertragung aus dem Lateinischen, seinen Namen als Übersetzer und Bearbeiter nur indirekt im Vorwort der Druckausgabe erwähnt. Da er in diesem Vorwort das Theater in den Mittelpunkt seiner Erziehung stellt, wäre es durchaus denkbar, dass er nach dem Auferstehungsspiel, seiner ersten Vorstellung in deutscher Sprache, eine Bearbeitung der Lehrstücke Dedekinds geschaffen und die Aufführung der drei Teile in einem Zwischenraum von je drei Monaten ermöglicht hätte.