

Ruprecht Wimmer

Mission und Theater

Ein Forschungsprojekt zum Jesuitentheater

Der Begriff „Medienpädagogik“ ist heute in aller Munde. Das ist kein Wunder angesichts der modernen Dimensionen von Wissensvermittlung, von Bildung ganz allgemein. Eine Schule, die an den Möglichkeiten der verschiedenen Tonträger, der Bildübermittlungstechniken und des elektronischen Datenaustauschs vorbeiging, hätte rasch eine Kluft zwischen sich selbst und die Lebensrealität gelegt und wäre damit eben als Erziehungs- und Bildungsinstitution hinfällig.

Freilich haben wir, wenn wir den Blick auf die Erziehungs- und Bildungsinstrumente in ihren jeweiligen geschichtlichen Zusammenhängen und Veränderungen richten, das Recht, den Terminus „Medienpädagogik“ deutlich weiter zu fassen, als dies die heutige Wortbedeutung „Medium“, „Medien“ nahelegt, die ja eigentlich immer die „neuen Medien“ meint. Man kann sogar den Verdacht äußern, daß dieser Terminus ein bißchen tautologisch ist. Denn Pädagogik war zu keiner Zeit ohne die medialen Möglichkeiten der jeweiligen Zeit denkbar – wohin wäre die Erziehung geraten, wenn sie in der Frühen Neuzeit das damals neue Medium Buchdruck und Buch außer acht gelassen hätte?

Bildung in der Frühen Neuzeit

In der Frühen Neuzeit – also in eben der Epoche, in der die Grundlagen für die Schule von heute im engeren Sinn gelegt wurden – formierte sich Bildung neu: Der Humanismus brachte mit den antiken Sprachen und Literaturen neue kulturelle Anstöße, ja im Grund ein neues Weltbild. Es mutet überraschend modern an, daß die Humanistenschulen mit den antiken Neuerwerbungen oder zumindest Neubelebungen auch ein spezielles Medium neu belebten. Man entdeckte mit der Antike das antike Theater wieder und setzte es auch als pädagogisches Instrument, man kann sagen, als pädagogisches „Medium“ ein. Zunächst spielte man die lateinischen Komödien eines Terenz, seltener auch eines Plautus; dann schrieb man strukturelle und inhaltliche Imitationen dieser Stücke, bezogen auf Ereignisse und Personen der eigenen Zeit. Das damals fast ausnahmslos lateinische Schultheater wurde rasch ein unverzichtbarer Bestandteil der Humanistenschule – Jahrhunderte bevor das pädagogische Instrument eines „theatre in education“ das Licht der Welt erblickte.

Die Jesuiten erkannten bald nach der ersten Bestätigung ihrer Gemeinschaft durch Papst Paul III. (1540), daß die Schule eines der wichtigsten Instrumente für eine innere Reform der Kirche war. Sie nahmen sich dieser Schule und auch ihres Theaters an. So ist das, was wir heute pauschal als „Jesuitentheater“ bezeichnen, bereits ein Erbe, eine Übernahme des etwa 50 Jahre älteren humanistischen Schultheaters, freilich nicht ohne daß dieses Erbe – von der Mitte des 16. Jahrhunderts an – in charakteristischer und kreativer Weise verändert worden wäre.

Attraktives Theater

Die pädagogischen Vorteile der Humanistenvorgänger, darunter auch des hochentwickelten lutherischen Schultheaters, nutzte die Gesellschaft Jesu entschlossen. Man konnte die Schüler über Bühne, Rolle und Maske zum gesprochenen Latein motivieren, und Latein mußte damals jeder können, der „zählen“ wollte. Dann brachte die jährliche Spielpraxis Sicherheit im öffentlichen Auftreten mit sich. Und schließlich, das war vielleicht das Allerwichtigste, vermittelten die schon bald im Geist des Ordens konzipierten Dramen ein Weltbild, ordneten die heterogenen Welt Dinge in ein Weltganzes in bestimmter Weise ein. Dieses Ineinander von praktischen und geistigen Strategien überschreitet die engeren Schulgrenzen: Das Ordens theater war bald keine schulinterne Stilübung mehr, sondern richtete sich an ein breiteres Publikum. All das verhalf der römischen Kirche – natürlich neben anderen Initiativen – nicht nur zur Konsolidierung, sondern vermarktete darüber hinaus durch seine Inhalte die Vorzüge und Leistungen dieser Kirche. Das neue Medium Theater erzog also nicht nur die Jesuitenschüler, sondern auch die Öffentlichkeit.

Um Erfolg zu haben, mußte die jesuitische Schulbühne vor allem eines sein: attraktiv. In dieser Beziehung ließ die Gesellschaft keine der Möglichkeiten aus, die sich boten, um die eigenen Schüler zu begeistern und ein breiteres Publikum ins Theater zu locken. Was wir schon früh bemerken, ist eine wahre Explosion der Themen. Weit gefehlt, wenn man auf der Jesuitenbühne ausschließlich religiöse Themen vermuten würde. Natürlich kamen viele Geschichten des Alten Testaments auf die Bühne, auch Heiligenviten, Martyrien usw.

Doch rasch wurde auch die Profangeschichte geplündert: Es gab Spiele über Karl den Großen, über den böhmischen König Boleslas den Kühnen, über Cleopatra, Don Carlos, Don Juan, Theophilus/Faust, Wallenstein. Freilich wurden die Spiele samt und sonders theologisch pointiert, doch sorgten die Jesuitenregisseure durch prächtige Ausstattung und aufwendige Bühnengestaltung für Attraktivität. Wirft man einen Blick auf jesuitische Krippen der Barockzeit, dann bekommt man eine Vorstellung von der bildorientierten Extravertiertheit des Ordens und seiner Darstellungsfreude. Leider fehlen uns detaillierte bildliche Darstellungen von Theateraufführungen fast ganz, doch kennen wir ihre Pracht aus vielen zeitgenössischen Beschreibungen.

Spiritualität in thematischer Vielfalt

In einem Bereich vor allem fielen spirituelle Botschaft und die Attraktivität des Vorgeführten zusammen: in all den Stücken, die Personen und Ereignisse aus der Heidenmission oder ganz allgemein aus den Missionsländern auf die Bühne brachten. Der Orden hatte sich missionarisch vielerorts engagiert; für das Theater zählten vor allem der ferne Osten (Japan, China, Indien) und Südamerika (d. h. hier die freilich lang vor der Ordensgründung und Ordensmission liegenden historischen Ereignisse der Conquista). Zeitlich liegen die Anfänge der Missionierung nicht weit auseinander, doch bildet sich das in der Chronologie der Theaterthemen nicht ab: Japanstücke sind am ältesten, sie begegnen bereits um 1600, während die beiden anderen Bereiche nicht vor der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wirksam werden. Früher oder später – durch diese Themen konnte sich die Jesuitenbühne ganz legitim der Dimension des Exotischen öffnen.

Diese Grundsituation war seit langem bekannt, doch richtete sich der Blick der Forschung üblicherweise entweder auf historische bzw. kirchenhistorische Ereignisse der jeweiligen Missionsländer – hier waren vor allem spezialisierte Historiker, Kirchenhistoriker, Missionswissenschaftler gefragt, die vom Jesuitentheater so gut wie nichts wußten –, oder man betrachtete Jesuitendramen mit Missionsthematik philologisch bzw. literaturwissenschaftlich; hier engagierten sich dann die Kenner der Gattung Jesuitendrama: Neolatinisten, Germanisten, Romanisten – je nach den Spiellandschaften, in denen die jeweiligen Dramen zur Aufführung kamen. Sie hatten ihrerseits kaum eine Ahnung von der historischen Dimension der dramatisierten Ereignisse und Personen.

Ein Projekt wird geboren

Es ist nun deutlich mehr als zehn Jahre her, daß sich in Eichstätt ein Chinese und ein Deutscher trafen, beide Literaturhistoriker, der eine ein bekannter Fachmann für chinesisch-deutsche Literatur- und Kulturbeziehungen, der andere auf das Jesuitendrama, vor allem das im deutschen Sprachgebiet gespielte, spezialisiert. Adrian Hsia, mein Kollege aus Montreal, und ich selbst kamen in einem zufälligen Gespräch auf den Gedanken, daß man bislang getrennte wissenschaftliche Ansätze miteinander in Verbindung bringen könnte und sollte, und zwar, wie das nahelag, im japanisch-chinesischen Bereich. Es müßte doch interessant sein, so unsere Überlegung, fernöstliche Sujets von Jesuitendramen zu ihrem Ausgangspunkt zurückzuverfolgen, die Wege nachzuzeichnen, welche die jeweiligen Stoffe genommen hatten und die Veränderungen zu kennzeichnen, denen sie auf ihrem Weg unterworfen wurden.

Das Projekt war faszinierend, seine Verwirklichung aber außerordentlich schwierig. Es war nicht auf eine oder zwei Personen angelegt, waren es doch schon drei

Arbeitsbereiche, die es umfassen mußte, und keiner konnte von einer einzelnen Person betreut werden.

Der erste Bereich: die Erfassung und Erforschung der historischen „Originaldimension“ fernöstlicher Ereignisse und Personen. Dabei konnte es sich natürlich nicht um Rekonstruktionen handeln, um ein „Wie es wirklich gewesen“; vielmehr mußten original-fernöstliche Perspektiven erforscht werden, aus denen heraus die betreffenden Gegenstände „vor Ort“ gesehen und bewertet worden waren. Mit einem Wort: Es bedurfte der Auseinandersetzung mit chinesischer und japanischer Historiographie im engeren wie im weiteren Sinn. Dazu aber brauchte man einschlägige Historiker, Sinologen wie Japanologen, unter denen auch Muttersprachler sein sollten.

Der zweite Arbeitsbereich: die Erforschung der Vermittlungs-, der „Wanderwege“ der einzelnen Stoffe. Die Jesuiten lieferten ja nicht nur ihre verpflichtenden jährlichen Missionsberichte an die Ordensleitung und gaben darin detaillierte Informationen über das Missionsgeschehen wie über die jeweilige politische Situation in den Missionsländern. Sie stellten darüber hinaus die Erfahrungen und Leistungen des Ordens in Druckschriften auch für ein breites Publikum dar. Missionsgeschichten, Martyrologien, Erbauungsliteratur mit entsprechender exotischer Thematik und anderes fanden rasch Eingang in die Jesuitenbibliotheken des alten Kontinents. Hier nun waren Missionswissenschaftler gefragt, die natürlich den permanenten Kontakt mit den Bearbeitern des ersten Bereichs halten mußten.

Der dritte Bereich: die Analyse der Umformungen dieser Stoffe auf der Jesuitenbühne. Es ist zu bedenken, daß das europäische Jesuitentheater bereits ein gutes halbes Jahrhundert hinter sich hatte, als die ersten fernöstlichen Stoffe auftauchten. Das bedeutete, daß nicht nur ein schon recht reichhaltiges Repertoire vorhanden war (die einzelnen Kollegien und Gymnasien tauschten ihre Stücke, vor allem über deren Programme, häufig aus), sondern daß es auch Dramenmuster in großem Umfang gab, in die die verschiedensten Themen eingepaßt werden konnten. Sie verbanden sich nicht selten mit festen Typen von theatermäßig vermittelten „Botschaften“; es genügen hier die Stichworte „Märtyrerdrama“, „Fürstenspiegel“, „Besserungskomödie“. Außerdem waren gewisse Regeln zu respektieren: etwa der sparsame Einsatz von Frauenrollen, (oft der völlige Verzicht darauf), dann die Tendenz zu Gruppenauftritten (es sollten ja möglichst viele Schüler spielen dürfen).

Damit ergab sich ein Ineinander von historischer Reproduktion, ordensspezifischer Botschaft und technischen Zwängen. Bearbeiter dieses Bereichs sollten Jesuitentheaterspezialisten sein, und zwar am besten mehrere, da niemand die Theaterproduktion des Ordens insgesamt genau kennt. Um nicht einer zu engen Sichtweise zu erliegen, sollte, wenn möglich, auch die Chance genutzt werden, fernöstliche Impulse auf das Theater anderer Orden wie auf die weitere Literatur der betreffenden Jahrhunderte wenigstens ausschnittsweise ins Auge zu fassen.

Interdisziplinär und international

Daß nach langer und schwieriger Suche insgesamt zwölf Kolleginnen und Kollegen für das Unternehmen verpflichtet werden konnten, war ein erster, zeitweise nicht für möglich gehaltener Erfolg. Gewonnen werden konnten für den ersten Bereich, die Erforschung fernöstlicher „Originaldimensionen“: Barbara Guber-Dorsch (München) und Wu Boja (Peking) für China, Arcadio Schwade (vormals Tokio/Bochum) für Japan.

Missionswissenschaftlichen Fragen und Problemen der Vermittlung widmen sich Claudia von Collani (Würzburg), die unter anderem die chinesischen Kaiserlisten der jesuitischen Historiographie präsentiert, und John W. Witek (Washington), der sich mit der Latinisierung der chinesischen Kaisernamen im jesuitischen Schrifttum beschäftigt.

Die „Ankunft“ der Stoffe in den europäischen, meist in Deutschland gespielten Jesuitenstücken untersuchen für China Anna Bujatti (Rom) und Adrian Hsia (Montreal/Hongkong), für China und Japan Ruprecht Wimmer (Eichstätt-Ingolstadt), für Japan Thomas Immoos (vormals Tokio/Osaka) und Masahiro Takenaka (Tokio).

Die Grenzen des engeren Themas überschreiten mit Gewinn Rita Widmaier (Hannover) und Charles Burnett (London); Widmaier befaßt sich mit dem Einfluß der Jesuitenliteratur auf Leibniz, Burnett stellt ein Benediktinerdrama vor, das einen auch bei den Jesuiten beliebten Stoff behandelt: den Freisinger „Titus“.

Leider ist Thomas Immoos 2001 verstorben; er hat das Erscheinen des Bandes nicht mehr erlebt. Ebenso Margarete Dietrich (Wien), die bei der Gewinnung einschlägig qualifizierter Mitarbeiter unverzichtbare Hilfe geleistet hatte und uns die ganze Zeit über mit ihrem Rat und ihrer Erfahrung zur Seite stand. Zwölf Projektteilnehmer aus sechs Nationen: Das Vorhaben war nicht nur radikal interdisziplinär, sondern auch radikal international.

Organisation – Finanzen – Produkt

Wie sollte man das Projekt organisieren, wie es finanzieren? Wir trafen uns zu insgesamt vier Tagungen in St. Augustin und in Eichstätt. Es ging zuerst um die Diskussion der Projektkonzeption, ganz konkret auch um das wechselseitige „Bekanntmachen“ der verschiedenen Arbeitsfelder, dann um die Integration der speziellen Arbeitsschwerpunkte der einzelnen Kolleginnen und Kollegen ins große Ganze. Es sei nicht verschwiegen, daß es personelle Schwankungen und Veränderungen gab. Andererseits gewann das vorerst ja rein abstrakte Konzept Farbe und Kontur durch die Möglichkeit, über seine Grenzen in einigen Fällen hinauszugehen, es zu „kontextualisieren“.

Auch was die Finanzierung anlangt, hatten wir großes Glück. Die Stiftung Volkswagen – der Sinologe Michael Lackner (heute Erlangen) war damals Sachbearbeiter ihres Chinaprogramms – erklärte sich zu längerfristiger Förderung bereit, was bei der Internationalität des Unternehmens lebenswichtig war. Wenn wir uns nicht hätten treffen können, wäre aus dem Ganzen nichts geworden. Dankbar hervorzuheben ist auch die Geduld unseres Drittmittelgebers. Als ich nach weit mehr als einem Jahrzehnt den Antrag auf Druckkostenbeihilfe des endlich fertig gewordenen Bandes stellte, wurde sie mir anstandslos und rasch bewilligt. Weitere großzügige Förderung erfuhren wir von der Missionsprokur der Jesuiten in Nürnberg, vom Bayerischen Wissenschaftsministerium, vom Eichstätter Referat für Weltkirche und von der Eichstätter Universitätsgesellschaft.

Das vorläufige Endergebnis ist ein Band der Reihe „Jesuitica“, mit einem jungen chinesisch-tartarischen Kaiser als Umschlagbild (Mission und Theater. Japan und China auf den Bühnen der Gesellschaft Jesu, hg. von Adrian Hsia u. Ruprecht Wimmer. Jesuitica Bd. 7. Regensburg 2005, Schnell u. Steiner). Das Titelbild stammt aus der „China illustrata“ des Jesuiten Athanasius Kircher von 1667. Auch wenn der junge Monarch auf dieser Abbildung dasteht wie ein Schauspieler: Es handelt sich (leider) nicht um eine Theaterszene.

Bildliche Darstellungen von jesuitischen Theaterszenen sind äußerst selten und oft nicht authentisch; wir haben aber deshalb nicht auf Bilder verzichtet: Szenen japanischer Martyrien, Bildnisse von Dramenhelden, etwa des Takayama Ukon, und Kartenmaterial illustrieren den Band in des Wortes doppelter Bedeutung. Die Bilder stammen zu einem großen Teil aus Quellenwerken, die die jesuitischen Dramatiker benutzten, aus dem erwähnten Illustrationswerk Kirchers, aus „De christianis apud Japonios triumphis“ des Nicolaus Trigautius (1623) und aus der Kirchengeschichte von Cornelius Hazart (dt. Ausgabe 1727).

Freilich kann der Band sein Thema nicht erschöpfend behandeln, er ist lediglich ein erster Schritt; was er vorstellt, ist ein Beispiel für Kulturvermittlung. Die Jesuitenspiele helfen, im 17. und 18. Jahrhundert ein Bild vom Fernen Osten zu formen, wobei sich (oft durchaus detailliert-authentische) Informationen mit der Vermarktung eigener Leistungen des Ordens, aber auch mit pädagogischen Strategien verbinden. Nicht zu unterschätzen sind formale Theatergegebenheiten, die neue Wirklichkeiten schaffen.

Exotische Stoffe auf deutschen Bühnen

Abschließend sollen drei Beispiele für Authentizität bzw. Freiheit der Stoffgestaltung auf deutschen Jesuitenbühnen angeführt werden:

Erstens: Ein Augsburger Spiel über den chinesischen Kaiser Chaocungus (1724) gibt im Programm exakte „völkerkundliche“ Hinweise, die zum besseren Verständ-

nis der Handlung dienen sollen: der Drache sei das Symbol der Kaiser; die Chinesen seien extrem astrologiegläubig; sie hielten eine Sonnenfinsternis für ein schlechtes Omen die kaiserliche Familie betreffend; sie schickten einem zum Tod Verurteilten einen Dolch in einer goldenen Kapsel. Hier haben wir blanke Information vor uns; das Stück lebt offenbar von authentischen Motiven.

Zweitens: Der chinesische Fürst Surniama (Sunu) wird mit seinen Söhnen vom kaiserlichen Hof verbannt, weil die meisten dieser Söhne dem Christentum zuneigen. Er selbst scheut vor der Taufe zurück und stirbt im Stand der Sünde. Die Spiele stellen das verschieden dar: Den einen geht es um den Aspekt des Martyriums; deshalb kommen die Martyrien der Söhne nach dem Tod des Vaters groß auf die Bühne. Den andern geht es um die Kritik der mangelnden Standfestigkeit des Höflings. Sunus Verzicht auf die Taufe erscheint als taktisches Schielen nach Wiederbegnadigung, er führt zu seinem unseligen Ende. In dieser Variante interessiert das Schicksal der Söhne nicht mehr; sie verschwinden mit dem Ende des Spiels. Dieses Beispiel zeigt die „Manövrierefreiheit“ der Jesuitendramatiker; ein und derselbe Stoff war für verschiedene Botschaften gut.

Das *dritte Beispiel*, kein Spiel speziell betreffend: Bereits in vielen Stücken, die der Japan-China-Phase vorausgegangen waren, gibt es zur Illustration des Gegensatzes Christentum-Heidentum Gruppenauftritte der sogenannten „Götzenpaffen“ und der „Juventus Christiana“ (christlichen Jugend). Gemäß der alten Ansicht, daß das Komische der Bereich der Sünde sei, werden die Götzenpaffen meist komisch dargestellt, doch ist diese Komik kaum je völkerkundlich präzise, sondern grenzenlos übertragbar.

Ob japanische oder mexikanische Götzenpaffen – ein Unterschied ist kaum erkennbar, manchmal aber eine gemeinsame Quelle. Das kann ebenso der alte römische Komödienautor Plautus wie die zeitgenössische *Commedia dell'arte* sein. Hier findet sich also das Einpassen vorgeblich authentischer Substanz in vorhandene Formen, also Pseudoauthentizität.

Der vorliegende Band bedeutet einen wichtigen Schritt: Das Buch zieht erste Linien, erschließt Materialien, versucht sich in Typologien. Die meisten der zur Sprache kommenden Stücke sind noch unediert, warten auf detaillierte Kommentierung, auf weitere Kontextualisierung. So heißt es im Vorwort: „Wir hoffen, daß sich, vor allem auch in den nachrückenden Generationen, Interessierte und Engagierte finden, die sich, allem platten akademischen Effizienzdenken zum Trotz, faszinierenden Fragestellungen wie der vorliegenden zuwenden.“