



MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Japonische Ritter, Tyrannen und Märtyrer“ – die
Missionstätigkeit in Japan und japanische
Narrative im oberdeutschen Jesuitendrama
des 17. und 18. Jahrhunderts

verfasst von / submitted by

Vanessa Schweiger, BEd

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Education (MEd)

Wien, 2021 / Vienna 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 199 509 511

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Lehramt Sek (AB)
Unterrichtsfach Französisch
Unterrichtsfach Geschichte, Sozialkunde
und Politische Bildung

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. Thomas J.J. Wallnig, Privatdoz. MAS

“All the world’s a stage, and all the men and women merely players; they have their exits and their entrances, and one man* in his** time plays many parts...”

(William Shakespeare)

*or woman

**or her

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
1.1	Forschungsfeld, Forschungsinteresse und Forschungsfrage	1
1.2	Quellenbestand, Quellenauswahl und methodisches Vorgehen	6
2	Zur jesuitischen Japanmission	10
2.1	Der Auftakt der Mission	12
2.1.1	Schwierigkeit I: Die Situation in Japan, die die Jesuiten vorfinden	13
2.1.2	Schwierigkeit II: Japanische Worte für christliche Ideen	15
2.2	Der weitere Verlauf des „christlichen Jahrhunderts“ 1549 – 1639	18
2.2.1	Erfolgreiche Mission trotz des Aufeinanderprallens zweier „Welten“	18
2.2.2	Die Zäsur in der Mission	22
2.2.3	Das Ende der Missionierung und der Beginn der Isolation Japans	25
2.3	Ist die Japanmission nun als jesuitischer „Misserfolg“ zu deuten?	28
3	Quellen kultureller Begegnung und Wahrnehmung	31
3.1	Zur wechselseitigen Beeinflussung	33
3.2	Das Jesuitendrama	37
3.2.1	Zwischen Lehrstück und Spektakel	37
3.2.2	Das Theater als „Massenmedium seiner Zeit“	45
4	<i>In medias res</i> – Was und wie haben Jesuiten über Japaner*innen geschrieben?	48
4.1	Addendum zu den Periochen	48
4.2	Konkrete Stücke aus dem Stoffkreis <i>Japandrama</i>	51
4.3	Zwischen „gut“	52
4.3.1	<i>JVSTVS UCONDONVS Achilles Japoniae In tuenda Christi Fide fortis & felix</i>	53
4.3.2	<i>AUGUSTINUS TZUCAMIDONUS Japoniae Princeps cum Filio Martyr</i>	63
4.3.3	<i>MULIER FORTIS, Cujus pretium de ultimis finibus. Sive GRATIA REGNI TANGO REGINA, Exantlatis pro CHRISTO aerumnis clara</i>	73
4.4	... und „böse“	86
4.4.1	<i>NOBUNANGA JAPONIAE IMPERATOR OB RELIGIONEM CONTEMPTAM REGNO ET VITA EXUTUS</i>	86
4.4.2	<i>COMICO-TRAGOEDIA Von QVABACONDO</i>	92
4.4.3	<i>FELIX INFELICITAS CONSTANTINI DE BUNGO</i>	99

4.5	Zusammenfassende Beobachtungen zur jesuitischen Rhetorik und Dramaturgie...	108
5	Ergebnisse und Ausblick.....	119
6	Bibliographie.....	128
7	Abstract	135

1 Einleitung

1.1 Forschungsfeld, Forschungsinteresse und Forschungsfrage

Angeblich sollte *Prinz Tamino*, der Protagonist in Wolfgang Amadeus Mozarts Oper *Die Zauberflöte* aus dem ausgehenden 18. Jahrhundert, nach dem originalen Libretto eigentlich in einem japanischen Jagdkleid auftreten. Auch der österreichische Komponist Michael Haydn wandte sich zu dieser Zeit thematisch dem japanischen Raum in einem Singspiel¹ zu, was die Annahme bekräftigt, dass die japanische Kultur im Zuge der Barockzeit bereits fundamental Einzug in die europäische gehalten hat – insbesondere in den Bereich der Dramatik.² Den Grund dafür findet man allerdings in der Zeit, in der die ersten Berührungen zwischen Europa und Japan stattfanden, nämlich um 1542, als Portugiesen, und einige Jahre später portugiesische Jesuiten, den Inselstaat bereisten.

Die Expansion, welche in der Frühen Neuzeit von einigen europäischen Ländern ausging, ist essenziell mit der christlichen Mission, die ebenso den gesamten Globus umspannte, verbunden. Diese beiden Prozesse sind von einem gewissen Aufeinanderprallen von Kulturen, Sprachen und Religionen gezeichnet, die die wechselseitige Wahrnehmung stark beeinflussten. Die *conquista espiritual*, die von den Päpsten dieser Epoche gewünscht und durch die Etablierung von Patronaten im Wesentlichen von den spanischen und portugiesischen Königen geleitet wurde, veranlasste christliche Orden dazu, Missionare in die Welt zu schicken, die den christlichen Glauben verbreiten sollten.³ Die *Gesellschaft Jesu* bzw. *Societas Jesu* – jene von Ignatius von Loyola gegründete Organisation, die 1540 als offizieller Orden anerkannt wurde – etablierte sich als einer der stärksten Akteure in der Globalmission, denn ihr Wirken reichte von Südamerika bis hin nach Asien. Die konkrete Missionstätigkeit in Japan, die im Zentrum dieser Abschlussarbeit steht, beginnt etwa ab dem Jahr 1549⁴ und endet um 1650 mit

¹ Es ist bis heute eine ungeklärte Frage, wodurch Wolfgang Amadeus Mozart inspiriert wurde, Prinz Tamino mit einem japanischen Jagdgewand auszustatten. Thomas Immoos war der erste Historiker, der die mögliche Verbindung zum Singspiel von Michael Haydn – zumal Zeitgenosse und Freund von Mozart – über den japanischen Fürsten Takayama Ukon erkannte und die Hypothese aufstellte, dass dieser durch jenes Singspiel die Idee zu Tamino hatte. Wobei es genauso gut sein könnte, dass Mozart durch seinen Vater, der Absolvent des Jesuitenkollegs in Augsburg gewesen war und oftmals in den dort aufgeführten Theaterstücken mitgewirkt hatte, beeinflusst wurde, vgl. Haruka *Oba*, Das katholische Japan auf der Bühne. Der Beitrag des Theaters zur europäischen Vorstellung von Japan bis zur „Zauberflöte“ von Mozart. In: 3. Deutschjapanisch-koreanisches Stipendiatenseminar, 2.-3. Oktober 2009: Veröffentlichungen des Japanisch-Deutschen Zentrums Berlin 60, S. 153f.

² Vgl. Thomas *Immoos*, Japanische Helden des europäischen Barocktheaters. In: *Maske und Kothurn*, Band 27, 1981, Heft 1, S. 48.

³ Vgl. Johannes *Meier*, Einleitung. In: Meier, Johannes (Hrsg.): „... usque ad ultimum terrae“: Die Jesuiten und die transkontinentale Ausbreitung des Christentums 1540-1773 (Göttingen 2000), S. 5.

⁴ Vgl. Andrew C. *Ross*, A Vision Betrayed. The Jesuits in Japan and China 1542-1742 (Edinburgh 1994), S. xii-xiv.

Verbotssedikten und blutigen Christenverfolgungen. Die Ankunft jesuitischer Missionare unter der Leitung von Franz Xaver läuteten das sogenannte „christliche Jahrhundert“⁵ in der Geschichte Japans ein.⁶

Zum Jesuitenorden ist allgemein zu sagen, dass er als ein Produkt des katholischen Renaissance-Humanismus anzusehen ist, der ein Aufleben der Gottesfurcht und der völligen Hingabe zum Glauben hin mit sich brachte. Ignatius schuf für seine Anhänger eine Sammlung geistlicher Übungen, die sogenannten *Ignatianischen Exerzitien*, die als Anleitung für eine Gebetspraxis mit Meditationen diente. Beispielsweise sollten die Jesuiten, obwohl selbst in Armut lebend, gemäß diesem Ideal Tugenden wie Barmherzigkeit und Nächstenliebe verkörpern.⁷ Ebenso lassen sich darin allerdings auch spirituelle Übungen finden, die andeuten, dass Ignatius bereits eine gewisse Ausweitung seiner Prinzipien auf die internationale Ebene angedacht hatte. Die Exerzitien Nr. 93 und 106 besagen nämlich, dass es das geistliche Ziel sei, den „Erdkreis“ ganzheitlich zu erfassen und „die Welt der Ungläubigen zu erobern“.⁸ Diese Einstellung schlug sich in die *Constitutiones* des Ordens nieder, in denen unter anderem ausdrücklich festgeschrieben wird, dass sich jedes jesuitische Ordensmitglied zur Mission verpflichten solle.⁹ Der bereits aus internationalen Persönlichkeiten bestehende Orden und dessen Mission war durch eine straffe Organisation, eine grundlegende spirituelle Demut und einen hohen Ausbildungsgrad ihrer Missionare maßgeblich geprägt. Die *Gesellschaft Jesu* bildete sozusagen einen zentralen *global player* der christlichen Missionsgeschichte. Jedoch war die Missionserfahrung der Jesuiten keine einseitige Beziehung, denn diese profitierten durchaus von dem Austausch mit den außereuropäischen Kontinenten. Wie bereits mit dem Beispiel von *Tamino* gezeigt wurde, setzte ein wechselseitiges Interesse, als auch ein Prozess des Lernens voneinander ein, der sich auf die Bereiche der Wissenschaften und der Künste nachhaltig auswirkte. Da die Jesuiten die Erziehung der Jugend als ein zentrales Element in ihrer Missionsarbeit verstanden, errichteten sie ein Schulnetzwerk bzw. in gewisser Weise dadurch ein Kommunikationssystem, weil in diesem Rahmen Sprachkenntnisse, sowie

⁵ Jener Begriff stammt aus der Feder des Historikers Charles R. Boxer, dessen Werk (*The Christian Century in Japan 1549-1650*) aus 1951 als federführend bezüglich der jesuitischen Asienmission bezeichnet werden kann und ebenso in diese Abschlussarbeit Eingang findet. Dadurch, dass sich jedoch so gut wie jede*r Historiker*in zu diesem Thema auf ihn bezieht und ich versucht habe, aktuelle Wissensstände in meinen Diskurs einzubringen, habe ich mir erlaubt ihn (nicht nur, aber vor allem) „durch die Arbeiten“ von Historiker*innen einfließen zu lassen, deren Publikationen um die letzte Jahrtausendwende erschienen sind.

⁶ Vgl. Harald Fuess, *Deutsche Jesuiten in Japan*. In: *Japanstudien*, Vol. 17(1), S. 83.

⁷ Vgl. Ross, *A Vision Betrayed*, S. xii-xiv.

⁸ Vgl. Meier, *Einleitung*, S. 5.

⁹ Vgl. Fernando Amado Aymoré, *Mission und Glaubenskampf auf der Bühne: Instrumentalisierung des Visuellen im Katechismus der Jesuiten. Beispiele aus Brasilien, Japan und Deutschland zwischen 1580-1640*. In: Meier, Johannes (Hrsg.): „...usque ad ultimum terrae“. *Die Jesuiten und die transkontinentale Ausbreitung des Christentums 1540-1773* (Göttingen 2000), S. 72.

pädagogische Prinzipien und theologische Leitideen vermittelt wurden. Europa wurde in Form von Briefen, Berichten und enzyklopädischen Darstellungen der lokalen Flora und Fauna darüber informiert, wie es in den „neuen“ bzw. „fremden Welten“ aussah. Über diese Medien entstand ein anfängliches, europäisches Bild „aus der Ferne“ über die zu missionierenden Menschen, ihre Lebensumstände und ihr Lebensumfeld.¹⁰ Der Orden der Jesuiten zeichnete sich bis zu seiner Auflösung 1773 insbesondere durch seine rege globale Missionstätigkeit und die Entwicklung eines weltumspannenden Schulnetzwerkes aus, in dem das katholische Dogma gelehrt wurde. Die Jesuiten formten den Erziehungssektor der Neuzeit maßgeblich, denn sie unterrichteten um die Mitte des 17. Jahrhunderts an den von ihnen gegründeten Seminaren, Kollegien und an Universitäten im gesamten europäischen katholischen Raum.¹¹ Das Jesuitendrama war ein fester Bestandteil der Erziehungsstruktur des Ordens, gemäß der sie die Zöglinge in den Bildungsinstitutionen sowie die Öffentlichkeit im Sinne der Rekatholisierung durch ihre Aufführungen unterrichteten. In fast jedem Jesuitenkolleg entstanden Theaterstücke, und bis zum Ende des 16. Jahrhunderts waren – um nur vom Heiligen Römischen Reich zu sprechen – bereits längs des Rheins, des Mains, der Donau, sowie in Böhmen, Tirol und der Steiermark etwa 30 Kollegien gegründet worden. In der Regel besuchte eine Vielzahl an Schüler¹² jene jesuitischen Institutionen, beispielsweise wurden im Kolleg St. Michael in München zu dieser Zeit etwa 900 Zöglinge unterrichtet.¹³

Die Dramen sind aus heutiger Sicht als Lehrstücke zu verstehen, die die Zuseher*innen in ihren Bann ziehen sollten - und zwar mittels aufwendiger Bühnenbilder, Musik und Effekten, die der technische Fortschritt ermöglichte. Gesprochen wurde Latein, da sich die Schüler auf der Bühne in der klassischen Sprache und der Rhetorik üben sollten – ein Umstand, der für manche lateinunkundigen Zuschauer*innen prinzipiell verunmöglichte, dem Gesprochenen folgen zu können. Um den Inhalt für das gemeine Volk erfahrbar zu machen, erstellte man sogenannte Periochen als Programmhefte bzw. knappe Inhaltsangaben zu den jeweiligen Stücken.¹⁴ Wohlgermerkt versiegte mit der Auflösung des Ordens durch das päpstliche Breve *Dominus ac redemptor noster* im Jahre 1773 ebenso sukzessive die jesuitische Ordensdramenproduktion.¹⁵

¹⁰ Vgl. Meier, Einleitung, S. 5f.

¹¹ Vgl. Edith Simon, Ketzer, Bauern, Jesuiten. Reformation und Gegenreformation (Reinbek bei Hamburg 1973), S. 114.

¹² Hier wird bewusst nicht gegendert, denn der Zugang zu den Kollegien der *Gesellschaft Jesu* war nur männlichen Zöglingen erlaubt. Bezüglich der Handhabung des Genderns in dieser Arbeit siehe Seite 9.

¹³ Peter Leutenstorfer, *Theatrum Sacrum. Das Beispiel Jesuitentheater*. In: Küster, Ulf (Hrsg.): *Theatrum mundi: die Welt als Bühne*; [der Katalog erscheint aus Anlass der gleichnamigen Ausstellung im Haus der Kunst, München, vom 24. Mai – 21. September 2003]. (Wolfratshausen 2003), S. 14.

¹⁴ Vgl. Oba, *Das katholische Japan auf der Bühne*, S. 150f.

¹⁵ Vgl. Leutenstorfer, *Theatrum Sacrum*, S. 14.

Nun kann die historische Forschung heute auf einen Fundus von über hundert erhaltenen Dramentexten und von tausenden Periochen aus der (früh-)neuzeitlichen Produktion der Jesuiten zurückgreifen¹⁶, und ich habe mich im Rahmen meiner Masterarbeit dafür entschieden, mit konkreten Periochen zu Theaterstücken, die die jesuitische Missionstätigkeit in Japan auf die Bühnen des deutschsprachigen Raumes brachten, zu arbeiten. Ein Vorteil von Periochen ist, dass diese konzis das eigentliche Theaterstück inhaltlich auf Latein und der jeweiligen Landessprache zusammenfassen und die Aufführungsdaten dokumentarisch festhalten.¹⁷ Aus diesem Grund ist es für mein Analysevorhaben nicht zwingend notwendig, die Dramen in ihrer Gesamtlänge heranzuziehen. Es gilt demnach anhand einiger Periochentexte zu untersuchen, welche japanischen Stoffe, Motive und Figuren im Verlauf des „christlichen Jahrhunderts“ der Japanmission auf den Bühnen der Jesuiten gezeigt wurden und dahingehend Überlegungen anzustellen, welche gängigen Narrative sich über Japan auf der Seite des germanophonen Publikums daraus entwickeln haben könnten. Beispielhaft soll durch die Analyse der Inhalte der von mir mit Bedacht ausgewählten Stücke herausgearbeitet werden, ob und wie sich die Charakterisierung der Figuren, sowie ihre Darstellung, konkret in abgedruckten (bzw. auf den Bühnen damals verlautbarten) Worten gestaltet haben. Gleichzeitig soll durch die Betrachtung der japanischen Figuren auf der jesuitischen Bühne eine Parallele zu der sich verändernden Rolle der Jesuiten im politischen Weltgeschehen gezogen werden.

Persönlich bestrebe ich mit dieser Masterarbeit von einer gänzlich eurozentristischen Perspektive auf die Mission Japans abzukommen und zu versuchen, die Wechselseitigkeit dieses Prozesses hervorzuheben. Da ich mit jesuitischem Quellenmaterial arbeite, kann ich selbstverständlich keinen völligen Perspektivenwechsel zur Sicht der zu Missionierenden leisten, jedoch möchte ich den Versuch wagen, ein globalgeschichtliches Ereignis nicht als „Geschichte von Europäern für Europäer*innen“ darzustellen. Meiner Meinung nach handelt es sich hierbei um eine „Geschichte des Übersetzens“ – einerseits im Sinne des tatsächlich geographischen Übersetzens zu einem bisher fremden Inselstaat, und andererseits geht es um den wörtlichen Akt des Übersetzens von spirituellen, ideologischen und kulturellen Ideen, die den aus Europa kommenden Missionaren begegneten und *vice versa* den Japaner*innen. Es soll

¹⁶ Hierzu ist anzumerken, dass die Dramentexte selbst grundsätzlich erst nach besonders geglückten und erfolgreichen Aufführungen außerhalb des Schulkontextes abgedruckt wurden. Für eine einmalige Aufführung wurden die Dramen selten in Druck gegeben, üblicherweise wurden sie nach der Inszenierung vernichtet, weil sie ihren Zweck erfüllt hatten. Handschriften wurden bislang sehr wenige überhaupt gefunden. Bei den Periochen ist dagegen davon auszugehen, dass diese dem Publikum in hoher Auflagenzahl zur Verfügung gestanden haben, vgl. hierzu *Leutenstorfer*, *Theatrum Sacrum*, S. 14.

¹⁷ Vgl. Rupert *Wimmer*, Japan und China auf den Jesuitenbühnen des deutschen Sprachgebietes. In: Hsia, Adrian; Wimmer, Rupert (Hrsg.): *Mission und Theater. Japan und China auf den Bühnen der Gesellschaft Jesu* (Regensburg 2005), S. 19.

um erste Kontakte, Distanz, Annäherung, den Wissensaustausch und das „Wachsen“ aneinander gehen, wobei dieser Transfer selbstverständlich in den jeweils eigenen Erfahrungshorizont eingebettet wurde. Dies ist ebenso ein Thema, welches grundlegend für diese Arbeit sein soll, denn der jesuitische Orden – um wieder auf die zu kritisierende eurozentristische Perspektive zurückzukommen – ging sehr überlegt und taktisch mit diesem „neuen Wissen“ um.

Die zentrale Forschungsfrage, die dieser Masterarbeit zugrunde liegt, lautet deswegen folgendermaßen:

Wie gestalteten sich die Narrative aus und über Japan, die auf den oberdeutschen Bühnen der Jesuiten vom frühen 17. bis ins späte 18. Jahrhundert gezeigt wurden, und welche Erkenntnisse lassen sich aus jenen Inhalten über die westliche Darstellung des missionierten Japans sowie über die weltpolitische Rolle der Jesuiten zu dieser Zeit erschließen?

Der Begriff des Narrativs bedarf in diesem Zusammenhang definitorischer Konkretisierung, jedoch ist dieser allgemein in den Geisteswissenschaften nicht immer eindeutig in Verwendung und durchaus umstritten. 1979 prägte der französische Philosoph Jean-François Lyotard in seinem Werk *La condition postmoderne* den Begriff der *méta récits*, zu Deutsch der „Meistererzählungen“. Lyotard vertrat die Meinung, der Beforschung von Geschichte hafte per se schon etwas stark Narratives bzw. etwas Erzählendes an, da sich gewisse (national bedingte) Erzählungen stärker als andere durchsetzen und diese dann den kollektiven Geschichtsdiskurs dominieren würden.¹⁸

Lévesque (2015) formulierte unter anderem zwei mögliche Zweckmäßigkeiten von historischen Narrativen insofern aus:

Historical narratives represent the linguistic and structural form with which it becomes possible for people to organize the “course of time” in a coherent way, thus giving everyday life a temporal frame and matrix of historical orientation. Historical narratives serve to establish the identity of their authors and their audience. Whether the historical narrative is from the family, the school or the community, it comprises a continuous temporal experience, from the past to the present, making it possible for people to situate themselves – individually and collectively – in reference to others in the course of time.¹⁹

Diesem Zugang folgend wird in dieser Arbeit ein Narrativ als eine sinn- und geschichtsstiftende Erzählung, in der gewisse Werte und Emotionen mitschwingen, verstanden. Zudem zeichnet

¹⁸ Vgl. Idixa, Un "métarécit" est un discours de légitimation des règles du jeu et des institutions qui régissent le lien social (abgerufen unter <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0805292338.html> am 08.12.2020).

¹⁹ Stéphane Lévesque, Why Historical Narrative Matters? 02. April 2015 (abgerufen unter <https://public-history-weekly.degruyter.com/3-2015-11/why-historical-narrative-matters/> am 08.12.2020).

sich ein Narrativ durch einen gewissen Konstruktcharakter und einer gezielten (von Machttragenden ausgehenden) Etablierung aus, die es mit Legitimität versehen.

1.2 Quellenbestand, Quellenauswahl und methodisches Vorgehen

In meiner Arbeit soll nach der generellen Einleitung ein theoretischer Teil folgen, der die Ordensstruktur der Jesuiten per se, den historischen Kontext der jesuitischen Japanmission sowie die Textgattung des Jesuitendramas in einem ausreichenden Ausmaß behandelt. Es wird herausgearbeitet, welchen bedeutenden Stellenwert das Jesuitentheater für den Erfolg des Ordens und der globalen Missionstätigkeit eingenommen hat. Gemäß der Fragestellung geht die Arbeit dann in einen praktisch-analytischen Teil über, in dem sechs ausgewählte Jesuitenstücke anhand der dazugehörigen Periochen auf der inhaltlichen Ebene beleuchtet werden.²⁰ Die Protagonist*innen jener Stücke, die in einem Zeitraum zwischen 1631 und 1724 aufgeführt wurden, basieren allesamt auf realen japanischen Persönlichkeiten des „christlichen Jahrhunderts“. Dafür findet das Verfahren der historischen Quelleninterpretation²¹ Anwendung, da es sowohl um die Thematisierung des Inhalts, die Kontextualisierung und die Interpretation bzw. den Erkenntniswert der schriftlichen Quellen in Zusammenhang mit meiner Fragestellung geht. Ein Spezifikum meines Vorhabens ist unter anderem, dass japanische Figuren in den Theaterstücken analysiert werden, um eben bewerten zu können, wie sich die Auswahl der Narrative bzw. die Darstellung dieser zeigt. Ein besonderer Fokus liegt auf der Charakterisierung der Figuren, da veranschaulicht werden soll, wie sich das Auftreten japanischer Figuren auf den jesuitischen Bühnen konkret dargestellt hat. Im letzten Kapitel meiner Arbeit, soll die Forschungsfrage schlussendlich in eigenen Worten beantwortet, reflektiert und ein Ausblick über meine gewonnenen Erkenntnisse hinaus gegeben werden.

Zum Quellenbestand ist anzugeben, dass die Arbeiten von Historiker*innen wie Szarota, Valentin, und Dietrich federführend für die Wissensaufarbeitung um die deutsch- und lateinsprachigen Periochen, sowie für die Erstellung von Periochensammlungen²² waren. Maßgeblich beteiligt an der grundsätzlichen Thematisierung und Beforschung von japanischen

²⁰ Mir ist bewusst, dass die Analyse von sechs Periochentexten keine generellen repräsentativen Erkenntnisse über die Darstellung im Jesuitentheater zulassen werden. Allerdings denke ich, dass durch eine detaillierte, qualitative Annäherung an die jesuitische Rhetorik durchaus Erkenntnisse gewonnen werden können.

²¹ Vgl. Anleitung zur Quellenkritik und der Quelleninterpretation (abgerufen unter http://www.uni-kassel.de/fb05/uploads/media/Anleitung_zur_Quellenkritik_und_Quelleninterpretation_05.pdf am 08.12.2020).

²² Haskell, die sich generell mit dem Wortlaut und der Wortwahl der jesuitischen Textproduktionen beschäftigt, hebt besonders den gesammelten und geordneten Quellenbestand der jesuitischen Dramen und Lyrik des deutschsprachigen Raumes positiv hervor und bezeichnet diesen Umstand bezüglich der Beforschung der *Gesellschaft Jesu* als „Vorteil“ dieses Raumes im internationalen Vergleich, vgl. Yasmin Haskell, *The Vineyard of Verse. The State of Scholarship on Latin Poetry of the Old Society of Jesus*. In: *Journal of Jesuit Studies* 1 (Leiden 2014), S. 26-46.

Figuren und Motiven im Jesuitentheater waren bzw. sind in besonderer Weise die Historiker Immoos und Watanabe.

Man könnte sich nun fragen (so wie ich, am Anfang meiner Recherche), welchen Stellenwert das Heranziehen von dramatischen (neulateinischen) Texten überhaupt für die Geschichtsforschung einnehmen kann. Gemäß dem griechischen Philosophen Aristoteles zeichnet sich ein Drama durch sechs Elemente aus, nämlich durch die Handlung (*mythos*), sowie agierenden Charakteren (*ethe*), einer gewissen Absicht (*diánoia*), durch die Sprache (*lexis*), die Szenerie (*opsis*) und die Musik (*melopoiía*). Während sich die ersten drei Termini auf das beziehen, was auf der Bühne konkret dargestellt wird, betreffen die letzteren die Art und Weise, wie dies passiert.²³ Aus dieser Betrachtung ergibt sich ein gewisser Dreiklang bestehend aus der Handlung, szenischer Darbietung durch Schauspieler*innen auf einer Bühne vor anwesendem Publikum und der angewandten Figurenrede, der diese literarische Gattung bis heute kennzeichnet.²⁴ Dramentexte sind üblicherweise Gegenstand der Literaturwissenschaft, wohingegen die Aufführungspraxis selbst Themenfeld der Theaterwissenschaft ist. Darüber hinaus können Dramen – genauso wie Texte jeder anderen literarischen Gattung – Zugänge für andere Forschungsfelder liefern²⁵, wie eben auch für die Geschichtswissenschaft. Meine Forschungsfrage skizzierte bereits, dass es in dieser Masterarbeit um den ersten Kulturkontakt zwischen dem europäischen und dem japanischen Raum in der Frühen Neuzeit sowie um die zeitgenössische politische Rolle des Jesuitenordens gehen soll. Konkret soll über die Analyse der sprachlichen Darstellung in ausgewählten Periochen nun untersucht werden, was und wie Autoren über japanische Figuren geschrieben haben. In Ergänzung soll ebenso angedacht werden, wie die Rezipient*innen von Theaterstücken, in denen japanische Figuren vorgekommen sind, möglicherweise über Japaner*innen gedacht haben könnten.

Um mich der Darstellung von japanischen Figuren in den Periochentexten nun wissenschaftlich anzunähern, habe ich mich für eine Form der textanalytischen Praxis entschieden, nämlich für die auktoriale Figurenanalyse. Dadurch, dass eine Perioche als Paratext²⁶ zu kategorisieren ist, kommt darin keine der handelnden Figuren selbst zu Wort und demnach kann und muss ich für

²³ Vgl. Bernhard *Asmuth*, Einführung in die Dramenanalyse (Stuttgart 2016), S 3f.

²⁴ Vgl. Ebenda, S. 13f.

²⁵ Vgl. Franziska *Schöblier*, Einführung in die Dramenanalyse, S. 1.

²⁶ Zu Paratexten von Dramen zählt all das, was ergänzend zum Theaterstück selbst schriftlich erhalten ist bzw. jene Textteile, in denen die Figuren nicht selbst sprechen. Dazu gehört der Titel, als auch gegebenenfalls eine Widmung, das Vorwort, sowie Beihefte, die den Inhalt zusammenfassen oder ein Personenverzeichnis darlegen (wie es Periochen eben tun), und selbst Bühnenanweisungen, vgl. *Asmuth*, Einführung in die Dramenanalyse, S. 51.

die Analyse ausschließlich auf der Ebene des Periochenautors bleiben und mit dem arbeiten, was er explizit niedergeschrieben oder möglicherweise impliziert hat.²⁷ Dadurch, dass diese Autoren selbst alle ausnahmslos Jesuiten waren, erhoffe ich mir dennoch eine ergiebige Analyse ihrer Darstellungen und dass meine Beobachtungen Aufschluss darüber geben mögen, wie das Jesuitendrama sein Publikum (bild)sprachlich auf moralischer Ebene beeinflussen konnte, denn:

Die Personen und ihr Tun, aber auch manche Dinge werden im Laufe eines Dramas positiv oder negativ bewertet, gewöhnlich durch Adjektive oder deren Substantivierungen. Die Bewertungen der Personen und ihres Verhaltens steuern Sympathieempfinden und Identifikationsbereitschaft der Zuschauer. Sie geben der Handlung jenes affektive Profil, das eine Anteilnahme überhaupt erst ermöglicht. Weitreichender als die Bewertung einzelner Personen und Sachen sind typisierende Beurteilungen ganzer Personengruppen (z.B. Frauen, Adlige) oder Lebensbereiche (z.B. Hof, Landleben). Aus den wertenden Attributen (z.B. „eine kluge Frau“) werden dann grammatische Hauptsachen (z.B. „mit weiblicher Klugheit“). Solche Bemerkungen enthalten oft Vorurteile, liefern also Hinweise auf die Ideologie des Autors oder seiner Zeit.²⁸

Mittels des Verfahrens der auktorialen Figurenanalyse denke ich, dass sich Äußerungen jesuitischer Periochenautoren über Japaner*innen sammeln und gewissermaßen ordnen lassen, um beispielhaft den dramaturgischen und politischen Stil des Jesuitenordens nachzuzeichnen.

Die Bearbeitung von jesuitischen Dramatexten bzw. den dazugehörigen Paratexten, die hauptsächlich in lateinischer Sprache bzw. gegebenenfalls mit deutschen Übersetzungen²⁹ versehen entstanden sind, ist aus einer fachwissenschaftlichen Perspektive heraus im Bereich der Neulatinistik zu verorten. Neulatein meint jene Form des Lateins, die ab dem 14. und bis ins 18. Jahrhundert in Europa und teilweise im außereuropäischen Raum in der literarischen und akademischen Produktion verwendet wurde. Sie grenzt sich durch gewisse Charakteristika, wie einer eigenen Syntax und Stilistik, vom mittelalterlichen Latein ab³⁰ und wurde zunehmend von Scholastikern und Humanisten verwendet.³¹ Um die tiefgründige Verwurzelung zwischen dem Neulateinischen und den (früh)neuzeitlich gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Entwicklungen in Europa zu verdeutlichen, hielt der Historiker Walter Ong bereits 1958 fest, dass das Niederschreiben einer Geschichte moderner lateinischer Literatur bedeuten würde,

²⁷ Vgl. *Schößler*, Einführung in die Dramenanalyse, S. 78.

²⁸ *Asmuth*, Einführung in die Dramenanalyse, S. 168.

²⁹ Obwohl das jesuitische Schultheater des deutschsprachigen Raumes sehr gut erfasst wurde, spricht die grundsätzliche Latinität der Dramen dafür, dass sie als gesamteuropäisches Phänomen betrachtet werden können, vgl. *Wimmer*, Japan und China auf den Jesuitenbühnen des deutschen Sprachgebietes, S. 17.

³⁰ Vgl. Akahiko *Watanabe*, mirum videri non debet, si Iapones Romano nonnumquam vestitu induantur – Romanization of the Japanese in Jesuit Neo-Latin. In: *Bulletin of Portuguese-Japanese Studies* II, 4, 2018, S. 103.

³¹ Vgl. Ann *Moss*, Other Latins and Other Cultures. In: Haskell, Yasmin; Ruys, Juanita Feros (Hrsg.): *Latinity and Alterity in the Early Modern Period* (Arizona 2010), S. 20.

eine Geschichte darüber zu schreiben, wie „*the Western mind*“ entstanden ist.³² Da ich in diesem Vorhaben unter anderem andeuten möchte, wie zeitgenössisch in Europa über Japan und die dort lebenden Menschen gedacht wurde, meine ich, dass es unumgänglich ist, mit neulateinischen Texten zu arbeiten und diese auf der formalen und inhaltlichen Ebene zu reflektieren. Genauso brauche ich jedoch auch das Deutsche in den Periochentexten, um diese Quellenart ganzheitlich im Sinne ihrer Rezipient*innen bearbeiten zu können. Vielleicht kann der Zugang durch dieses sprachliche Zusammenspiel einen Weg dafür ebnen, etwas zu „fassen“, was eigentlich so gut wie unmöglich ist, nachzuempfinden, nämlich welche Bilder in den Köpfen der Menschen existiert haben (könnten):

Schon für die Lebenden ist es letztlich unmöglich, ihre inneren Welten von außen festzuschreiben. Noch stärker gilt das für diejenigen, die nicht mehr mit uns in Kontakt treten können; auf deren Gedanken will ich keinen Anspruch erheben. Ich beschränke mich daher darauf, aus dem noch Beobachtbaren Implikationen für das nicht zu Beobachtende herauszupräparieren. Die Toten sind tot; ihre Schädel sind leer.³³

Bezüglich der Formalia, unter denen diese wissenschaftliche Arbeit entsteht, möchte ich an dieser Stelle erklären, wie ich mit dem Gendern von Personengruppen umgehe. Es liegt mir ausdrücklich fern, Menschen – egal ob in historischen oder gegenwärtigen Kontexten – durch meine Sprache zu diskriminieren. Jedoch ist es im Zeitgeist der Frühen Neuzeit, die sozusagen die zeitliche „Bühne“ meines Themas darstellt, nun mal so gewesen, dass Frauen und Mädchen aus gewissen sozialen Gruppierungen ausgeschlossen wurden, und dass man dem Zusammenhang bzw. der Trennung von *sex* und *gender* kein Gewicht verliehen hat. Um historisch korrekt zu arbeiten, gendere ich bei der Nennung von Personengruppen nur dann, wenn es den Konditionen der ausgewählten Epoche auch entsprach.

³² Vgl. Walter Ong, *Ramus: Method, and the Decay of Dialogue* (Chicago 2004), S. 10.

³³ Tobias Winnerling, *Vernunft und Imperium. Die Societas Jesu in Indien und Japan, 1542-1574* (Göttingen 2014), S. 23.

2 Zur jesuitischen Japanmission

Gemäß dem Vertrag von Tordesillas 1494 teilten sich die beiden iberischen Kronen die überseeischen Ordensprovinzen durch ihr vom Papst Alexander VI. jeweils auferlegtes Patronat untereinander auf und gliederten diese gewissermaßen in ihre Assistenzen ein. Die asiatischen Provinzen wurden bis auf den philippinischen Archipel dem portugiesischem *padroado* unterstellt. Das bedeutet, dass die portugiesische Mission die indische Provinz, welche in Goa und Malabar aufgeteilt wurde, die chinesische Provinz, als auch die Ordensprovinz Japan, zu der ebenso Macao und Indochina gezählt haben, betraf.³⁴ Innerhalb dieses Patronatsgebietes musste der portugiesische Staat die Mission planen, umsetzen und Handlungsbeziehungen aufbauen.³⁵ Portugal förderte unter der Herrschaft des Königs João III. vehement die gerade offiziell gegründete *Gesellschaft Jesu* Mitte des 16. Jahrhunderts. Aus diesem Grunde waren es Missionare aus den Reihen der Jesuiten, die für die Mission nach Asien und Brasilien auserkoren wurden.³⁶ Dem jesuitischen Verwaltungsapparat entsprechend, teilten sie die missionierten Gebiete in Europa sowie in Übersee ebenso in Provinzen ein. Bei der Auflösung des Ordens im Jahre 1773 existierte ein global administriertes Netzwerk aus 32 Provinzen.³⁷

Bevor nun ein Überblick über die historischen Ereignisse der Missionierung Japans gegeben werden soll, ist es für das Verständnis dieser Zeit von Bedeutung hervorzuheben, was die Missions- bzw. Kolonialreisen von Europa ausgehend in den Osten von jenen in den Westen unterschieden hat. Die Missionstätigkeit in Asien wurde von Alessandro Valignano, einem italienischen Jesuiten und dem späteren Visitor für die Missionsarbeit in Fernost, grundlegend vorab reformiert, da er nicht wollte, dass die „spanische Herangehensweise“ der Mission, wie es die Konquistadoren zu tun pflegten, auf asiatische Länder angewendet wurde. Durch seine Aufenthalte in Fernost glaubte er zu wissen, dass jene „Konquistadoren-Mentalität“ weder in Japan noch in China eine erfolgreiche Mission ermöglichen würde, und dass in deren Kulturen bereits Elemente spürbar waren, die den Nährboden für die Entwicklung und die Etablierung des christlichen Glaubens bilden können. Im großen Kontrast zu westlichen Kolonisations- und Missionierungsprozessen verfolgte Valignano das Ziel, eine grundlegend japanische bzw. chinesische Kirche zu errichten, die von den Menschen vor Ort aus freien Stücken gewünscht und erhalten wurde – ohne, dass die spanische oder portugiesische Krone in Asien präsent sein

³⁴ Vgl. *Meier*, Einleitung, S. 6f.

³⁵ Vgl. *Claudia von Collani*, Jesuitisches Schrifttum als Quellenfundus der China-Japan-Dramen. In: Hsia, Adrian; Wimmer, Rupert (Hrsg.): *Mission und Theater. Japan und China auf den Bühnen der Gesellschaft Jesu* (Regensburg 2005), S. 259.

³⁶ Vgl. *Markus Friedrich*, *Die Jesuiten. Aufstieg, Niedergang, Neubeginn* (München 2018), S. 30.

³⁷ Vgl. *Ebenda*, S. 104.

müssten bzw. ohne vehement Druck auf die dort ansässige Bevölkerung ausüben zu müssen.³⁸ Diese Missionsstrategie wird heute als Akkommodationsmethode bezeichnet³⁹, wobei es sich bei genauerer Betrachtung eher um eine „äußere“ Akkommodation gehandelt hat. Die Missionare lebten zwar gemäß den Gepflogenheiten des Landes, jedoch kann nicht von einer tiefgehenden Auseinandersetzung oder gar einer Inkulturation die Rede sein, da die westliche Theologie im Zentrum der Missionsarbeit stand.⁴⁰

Zudem bedeutete der Ansatz der Akkommodation ausdrücklich nicht, dass sich nicht genauso kolonialistische Elemente in der Missionstätigkeit in Japan finden lassen. Obwohl der Inselstaat nicht kolonial eingenommen wurde, verdrängten die Jesuiten zunehmend *native aspects of Japanese life*, wie beispielsweise die alltägliche und spirituell-hegemoniale Rolle des Buddhismus.⁴¹ Ebenso zeigt der deutsche Historiker Winnerling auf, dass psychische Gewalt im missionarischen Kontext per se fundamental vertreten ist, da

die für sehr viele [...] Bekehrungsverfahren angewandte Strategie der Kombination von Zuckerbrot und Peitsche – den Gläubigen winkt ewige Seligkeit, den Ungläubigen ewige Verdammnis – [...] ja letztlich nichts anderes als die Drohung mit dem Schlimmsten unter gleichzeitiger Verheißung des Besten in [sic!] Rahmen der bestehenden Möglichkeiten ist.⁴²

Valignano positionierte sich als Jesuit mit jener Vision der Akkommodation bezüglich der künftigen Missionstätigkeit im Sinne seines Ordens, der teilweise schwerwiegende Differenzen mit der spanischen Kirche sowie mit der spanischen Krone hatte. Diese beiden Institutionen waren nämlich im neulich vereinten Spanien nach der *Reconquista* fundamental miteinander verbunden und ihr Einfluss konnte sich zur damaligen Zeit gar mit jener des Papstes vergleichsweise messen. Selbst als die *Gesellschaft Jesu* 1540 als Orden anerkannt wurde, blieb sie für die spanischen Autoritäten durch ihre Moralvorstellungen und Praktiken eher konservativ, durch das besondere Verhältnis zum Papst suspekt und tendenziell für das Vorantreiben der eigenen Interessen gefährlich. Diese Ausgangslage in Europa wirkte sich auf die Missionstätigkeit in Übersee aus und spiegelt fundamentale Probleme der katholischen Kirche wider, die ihre Souveränität auf lokaler Ebene betrafen. Katholische Monarchen

³⁸ Vgl. Ross, *A Vision Betrayed*, S. xi-xiii.

³⁹ Vgl. Arnulf Camps, *Das Christentum aus chinesischem und japanischem Blickwinkel während der „Jesuitischen Epoche“ der Missionsgeschichte Asiens (1549-1773)*. In: Meier, Johannes (Hrsg.): „...usque ad ultimum terrae“. Die Jesuiten und die transkontinentale Ausbreitung des Christentums 1540-1773 (Göttingen 2000), S. 124.

⁴⁰ Vgl. Ebenda, S. 128.

⁴¹ Vgl. Winnerling, *Vernunft und Imperium*, S. 15, 45.

⁴² Ebenda, S. 47.

versuchten beispielsweise in Portugal, Spanien oder Frankreich, die Kirchen in ihren Herrschaftsgebieten zu kontrollieren.⁴³

An dieser Stelle soll auch angemerkt werden, dass nicht jedes Ordensmitglied der *Gesellschaft Jesu* „automatisch“ das Recht innehatte, an der Globalmission teilzunehmen. Um dies zu tun, musste durch jahrelange Ausbildung der Rang eines Professjesuiten innerhalb der Ordensstruktur erreicht werden, der am Ende des klassischen Ausbildungsweges stand. Diesem Ablauf entsprechend konnten sich jene Jesuiten, die ein zweijähriges Noviziat absolviert und die drei Ordensgelübde abgelegt hatten, entscheiden, ob sie Ordensbrüder oder *Scholarsastici* werden wollten. Wenn letzteres gewählt wurde, folgte ein dreijähriges Studium der Philosophie, eine Periode des Unterrichtens und ein weiteres Studium, diesmal der Theologie gewidmet. Erst dann bestand die Möglichkeit, das vierte Gelübde abzulegen, welches den Kandidaten zum Professjesuiten machte. Diese Gruppe bildete im Ordensverband die geistliche Elite, jedoch schlossen – wie sich später zeigen sollte – viel zu wenige Mitglieder diese mehrjährige Ausbildung ab, um die Globalmission ohne die Unterstützung von in Asien in die *Gesellschaft Jesu* beigetretenen Missionare zu bewältigen.⁴⁴

2.1 Der Auftakt der Mission

Betrachtet man die historischen Ereignisse der jesuitischen Japanmission, kommt man nicht umhin, ebenso die Geschichte von Franz Xaver (bzw. Francisco de Javier/Xavier⁴⁵) zu erzählen, denn mit ihm begann die Missionstätigkeit vor Ort. Nachdem Papst Paul III. und João III., der König von Portugal, es erlaubt hatten, trat Franz Xaver am 15. März 1540 von Lissabon ausgehend die Reise in den Osten an. Xavers Reise ist ein Paradebeispiel dafür, was es hieß, im 16. Jahrhundert weit zu reisen: Verzögerungen, ungeplante Zwischenhalte, mangelnde Versorgung sowie langwierige Postwege, die es verunmöglichten, regelmäßig mit den Vertrauten zuhause zu kommunizieren, prägten den Reisealltag. Schlussendlich dauerte es dreizehn Monate, bis Xaver die indische Provinz Goa erreichte, und er sollte erstmals 1549 Fuß auf japanisches Territorium setzen. Zu Xavers Missionspraxis ist zu sagen, dass er bereits während seiner Aufenthalte in Indien und Indonesien viele Menschen für das Christentum gewinnen konnte – wobei seine Missionsleistung bereits zu Lebzeiten eher „übertrieben“ als realistisch dargestellt wurde. Es schlossen sich zwar unbestritten viele Menschen durch sein Wirken dem christlichen Glauben an, jedoch sicherlich nicht jene zehntausende, wie es in den

⁴³ Vgl. Ross, *A Vision Betrayed*, S. xii-xvii.

⁴⁴ Vgl. *Winnerling*, *Vernunft und Imperium*, S. 74, 135.

⁴⁵ Vgl. Folker *Reichert*, *Bateren und Samurai. Der Austausch von Wissen durch die Japanmission der Jesuiten*. In: *Zeitschrift für Historische Forschung*, Vol. 45(3), 2018, S. 431.

Legenden um ihn heißt. Nichtsdestotrotz handelt es sich bei ihm um eine Schlüsselfigur in der Missionsgeschichte Asiens, die den Auftakt der Mission nachhaltig prägte und den Weg für künftige Missionare durchaus ebnete.⁴⁶

Während seiner Zeit in Malaysia und Indonesien hörte Xaver von den Ländern China und Japan⁴⁷ und wie aus Briefen im Dezember 1547 an den portugiesischen König und an die *Gesellschaft Jesu* hervorgeht, hatte er zu dieser Zeit erstmals Kontakt mit einem Japaner, nämlich mit einem abtrünnigen Samurai namens Yajirō, der spirituellen Beistand suchte. Xaver berichtete dem König, dass er voller Begeisterung von dem war, was ihm Yajirō über Japan erzählt hatte, und dass er die Meinung vertrat, dass die Mission in Indien wenig erfolgsversprechend sei. Er konstatierte, dass die Zahl an indischen Christ*innen nicht ausreiche, um das Christentum hier langfristig zu halten, und schlug deswegen hoffnungsvoll die Option vor, die Mission in Japan zu beginnen.⁴⁸ Am 15. April 1549 begab sich Franz Xaver mit drei japanischen Christen – darunter auch Yajirō – und zwei weiteren Jesuiten auf den Weg nach Japan, wo er fünf Monate später ankam. Aus der heutigen Sicht ist es schwierig zu beurteilen, wie sich die Kommunikation zwischen Xaver und Yajirō gestaltet hat bzw. ob schwerwiegende Kommunikationsschwierigkeiten aufgrund der Sprachbarriere vorlagen. Xaver schrieb jedoch kurz nach seiner Ankunft in Kagoshima in einem Brief, dass er mit einer Realität konfrontiert war, die er sich auf der Grundlage der Erzählungen des Samurais gänzlich anders vorgestellt hatte. Japan, mitten im kriegerischen Sengoku-Zeitalter, war zu diesem Zeitpunkt nämlich keineswegs ein geeintes Reich, und das Verständnis von Religion variierte grundlegend von dem, was Xaver erwartete bzw. selbst kannte.⁴⁹

2.1.1 Schwierigkeit I: Die Situation in Japan, die die Jesuiten vorfinden

Entgegen Xavers Vorstellung konnte er nicht „einfach“ zum amtierenden Kaiser (auf Japanisch Tennō) reisen und diesen darum bitten, im Land Mission betreiben zu dürfen. Denn obwohl dieser immer noch in der damaligen Hauptstadt Kyōto residierte, hatte er de facto keine politische, militärische oder administrative Macht mehr inne. Nach den Ōnin-Kriegen 1467/77 konnte die Landeseinheit nicht länger gehalten werden, woraufhin Daimyō, lokale Herrscher im nun feudalen Japan⁵⁰, und militärisch motivierte buddhistische Geistliche stark an Einfluss und Autonomie gewannen. Erst nach 1600 wurde im Zuge der Einigung Japans eine zentrale

⁴⁶ Vgl. Ross, *A Vision Betrayed*, S. 13-15.

⁴⁷ Vgl. Ebenda, S. 19.

⁴⁸ Vgl. Ebenda, S. 21.

⁴⁹ Vgl. Ebenda, S. 24.

⁵⁰ Daimyō werden in der Literatur oft mit europäischen Fürsten verglichen, da sie auf der Lokalebene großen politischen und ökonomischen Einfluss hatten, vgl. Ross, *A Vision Betrayed*, S. 25.

Militärregierung, ein sogenanntes Shōgunat⁵¹ (ab dem 19. Jahrhundert als *bakufu* bezeichnet⁵²), eingerichtet.

Xaver kam demnach in ein Japan, welches zutiefst von innerpolitischen Konflikten geprägt und in 66 Provinzen zerfallen⁵³ war, und er begriff, dass es für den Erfolg der Mission von Nöten war, die einflussreichen Daimyō für sich zu gewinnen. Dies stellte sich allerdings als schwierig dar, da diese Fürsten deutlich andere Ziele verfolgten als die Jesuiten. Daimyō Shimazu Takahisa, der die Provinz Satsuma kontrollierte, erlaubte Xaver und seinen Jesuiten beispielsweise zunächst die Mission. Es konvertierten daraufhin die ersten Japaner*innen zum Christentum, jedoch stellte sich heraus, dass Takahisa dies nur zugelassen hatte, weil er wollte, dass die portugiesischen Schiffe, die den örtlichen Handel förderten, in seinen Häfen blieben. Als Xaver ankündigte, zum Kaiser nach Kyōto zu reisen, verwies Takahisa sie 1550 allesamt aus seiner Provinz. In der Stadt Hirado führten die Jesuiten ihre Mission fort und der ansässige Daimyō erlaubte, dass sich Franz Xaver nach Kyōto zum Kaiser begab. Dort angekommen, wurde ihm jedoch unmissverständlich klar, dass seine Macht nurmehr formal bestand. Seine Enttäuschung wurde wohl noch größer, als er, durch sein bettlerähnliches Auftreten bedingt, nicht mit den Zen-Mönchen in ihren Klöstern sprechen durfte. Xaver realisierte zu diesem Zeitpunkt erst wohl, dass die apostolische Armut, welche für die Jesuiten ein grundlegendes Prinzip war, in Japan ein Hindernis für ihr Vorhaben darstellte und dass sie so von den Menschen vor Ort nicht angehört werden würden. Aus diesem Grund veränderte Xaver das Auftreten der Jesuiten: er wandte seine Angehörigen und sich in feinste japanische Kleider und gab ihnen westliche Wertgegenstände als Geschenke für die Daimyō mit, um diese davon zu überzeugen, ihnen Achtung und Einfluss zu schenken. Diese neue diplomatische Taktik sollte schon bald Früchte tragen, da beispielsweise der Daimyō von Yamaguchi, Ouchi Yoshitaka, ihnen prompt die Erlaubnis gab, in seinen Ländereien zu predigen. Zusätzlich ermöglichte er den Jesuiten, einen alten buddhistischen Tempel als Hauptquartier zu nutzen.⁵⁴ Da sie immer mehr der örtlichen Daimyō zu ihren Förderern bzw. zu überzeugten Christen zählen konnten, expandierten die Missionare von Hirado ausgehend. Obwohl politische Spannungen zwischen Japan und China vorlagen, galt der japanischen Ansicht nach China als das kulturelle Zentrum der Welt, und Xaver, wohl beflügelt durch seine erfolgreiche Mission, war zunehmend der

⁵¹ An der Spitze eines Shōgunats steht ein Anführer aus dem Kriegeradel der Samurai, der Shōgun genannt wird, vgl. Ebenda, S. 25.

⁵² Vgl. Birgit Tremml-Werner, Audienzen und Korrespondenz. Japan und das spanische überseeische Imperium in der Frühen Neuzeit. In: Tremml-Werner, Birgit; Crailsheim, Eberhard (Hrsg.): Audienzen und Allianzen. Interkulturelle Diplomatie in Asien und Europa vom 8. bis zum 18. Jahrhundert (Wien 2015), S. 72.

⁵³ Vgl. Charles Ralph Boxer, The Christian Century in Japan 1549-1650 (Berkeley 1951), S. 41.

⁵⁴ Vgl. Ross, A Vision Betrayed, S. 25-27.

Meinung, dass China ebenso wie Japan zu missionieren war. Allerdings verstarb Franz Xaver am 5. Dezember 1552, noch bevor er die Mission in China antreten konnte.⁵⁵

Nicht nur die politische Situation Japans war günstig für die Ankunft der Missionare, sondern auch das spirituelle Klima, welches durch die polytheistischen Ideologien des Shintoismus und des Buddhismus andere Glaubensrichtungen prinzipiell willkommen hieß.⁵⁶ Weiters war es unter Japaner*innen bereits in der Frühen Neuzeit möglich und üblich, beiden spirituellen Strömungen anzugehören – ein Umstand, der es begünstigte, eine zwar aus dem Westen kommende, aber weitere Religion in der Gesellschaft zuzulassen.⁵⁷

2.1.2 Schwierigkeit II: Japanische Worte für christliche Ideen

Bis heute rankt sich vehement ein Irrglaube um die Person Franz Xavers, da oft davon ausgegangen wird, dass er für die Mission in Fernost die Lokalsprachen gut beherrscht haben muss. Obwohl er der baskischen Sprache, des Lateinischen, des Kastilischen sowie des Portugiesischen mächtig war, war er für seine Predigt in Übersee auf Übersetzer*innen angewiesen, die teilweise das Wort für ihn übernahmen oder für ihn vorab Predigten übersetzten und aufschrieben, die dann von ihm vorgelesen wurden. Es war Xavers ausdrücklicher Wille, in den Landessprachen zu missionieren, denn er bestrebte, die Menschen direkt zu erreichen. Um die Massen zu begeistern und dazu zu animieren, mitzusprechen oder mitzusingen, trug er bekannte Gebete wie das *Pater Noster* oder das *Ave Maria* in Form von Reimen zu bekannten Melodien vor.⁵⁸ Der Stellenwert von Musik war von großer Bedeutung für den Auftakt der Konversionen, da die Japaner*innen, welche für die Missionare sprachbedingt noch nicht direkt zu erreichen waren, auf diese Weise christliches Liedgut, als auch indirekt ihre Inhalte, rezipieren konnten.⁵⁹ Wie Valignano verfolgte Xaver demnach die Missionsstrategie der Akkommodation, da er in der Anfangsphase versuchte, die japanische Kultur grundlegend zu verstehen, um weiterzudenken, welche weiteren Schritte folgen müssen, damit sich das Christentum erfolgreich etablieren könnte.⁶⁰

Als die Mission in der Provinz Yamaguchi 1551 erlaubt worden war, trat ein wichtiger Faktor des Erfolges der Missionsarbeit zutage, nämlich die Konversion von ansässigen buddhistischen Mönchen. Dies war deswegen von so großer Relevanz für das Vorankommen der Mission, da

⁵⁵ Vgl. Ebenda, S. 29-31.

⁵⁶ Vgl. Takao Abé, *The Jesuit mission to New France. A New Interpretation in the Light of the Earlier Jesuit Experience in Japan*. *Studies in the History of Christian Traditions*, Volume 151 (Leiden 2011), S. 169.

⁵⁷ Vgl. *Winnerling*, *Vernunft und Imperium*, S. 178.

⁵⁸ Vgl. *Ross*, *A Vision Betrayed*, S. 15f.

⁵⁹ Vgl. *Winnerling*, *Vernunft und Imperium*, S. 135.

⁶⁰ Vgl. Abé, *The Jesuit mission to New France*, S. 83.

die ehemaligen Mönche einerseits den Jesuiten Grundsätze der japanischen Kultur sowie des Buddhismus näherbringen konnten, wohingegen sie andererseits in der Lage waren, mit anderen Japaner*innen in ihrer gemeinsamen Sprache zu kommunizieren. Diese Mönche beherrschten in der Regel zumindest anfangs weder Latein noch Portugiesisch und deswegen entstand hier aus der Missionierung der Jesuiten heraus etwas, was als eigener, „grund-japanischer“ Zugang zum Christentum verstanden werden kann. Ihr Tun und Werk spiegelt die tatsächliche Popularität des christlichen Glaubens in Japan wider, da dies teilweise ungesteuert bzw. unabhängig von den europäischen Jesuiten vor Ort geschah. Allerdings ist es aus heutiger Perspektive schwierig, den damals populären Glauben in Form von Quellen zu rekonstruieren, weil sich erhaltene Schriftstücke eher auf die Kreise der gebildeten Elite oder den herrschenden Autoritäten beschränken. Nichtsdestotrotz entsteht langsam durch die Übersetzung bzw. die Predigt in Japanisch das, was Valignano und Xaver grundsätzlich verfolgten: die Herausbildung einer japanischen Kirche, ohne, dass sich die „neuen“ Christ*innen – wie im Falle der Amerikas – den Missionaren unterwerfen mussten. Das Übersetzen sollte aber über den gesamten Missionierungsprozess hinweg eine Herausforderung für die Jesuiten darstellen, da es schlichtweg schwierig war, christliche Ideen bzw. das christliche Dogma in japanische Worte bzw. Denkmuster zu übertragen. Xavers Vertrauter und abtrünniger Samurai Yajirō wurde als erster Japaner damit beauftragt, die Predigten ins Japanische zu übertragen – was folgenschwere Konsequenzen nach sich zog. Als Samurai, der hauptsächlich in Goa gelebt hatte, wusste er über die buddhistische Theologie ebenso wenig wie ein durchschnittlicher Ritter in Kastilien zu dieser Zeit über die christliche Theologie und Philosophie. Ohne jemals in der buddhistischen Philosophie belehrt worden zu sein, konnte Yajirō die christlichen Wörter bzw. Ideen gar nicht richtig übersetzen: Für *Gott* zog er den Begriff *Dainichi* heran, und als Xaver⁶¹, nachdem dieser selbst ansatzweise Japanisch für die Predigt beherrschte⁶², begriff, dass er in vielen Predigten ein Wort für sein dreifaltiges Gottesverständnis verwendet hatte, welches als Bezeichnung des kosmischen Buddha des tantristischen Buddhismus galt, war er entsetzt. Aus diesem Grund entschieden sich die Jesuiten dafür, Schlüsselwörter für das Verständnis des Christentums aus dem Lateinischen in das Japanische zu übertragen, wie beispielsweise *Deusu* für *Gott*.⁶³ Diese Ansätze des lexikalischen Transfers sowie der Christianisierung der japanischen Sprache standen allerdings im großen Kontrast zur Akkommodation, die eigentlich von den jesuitischen Ordensmitgliedern verfolgt wurde⁶⁴, da man schlichtweg aufhörte, in der

⁶¹ Vgl. Ross, *A Vision Betrayed*, S. 27f.

⁶² Vgl. Winnerling, *Vernunft und Imperium*, S. 85.

⁶³ Vgl. Ross, *A Vision Betrayed*, S. 28.

⁶⁴ Vgl. Winnerling, *Vernunft und Imperium*, S. 85.

japanischen Sprache bzw. jener Weltanschauung nach Konzepten zu suchen, die gegebenenfalls passend gewesen wären.⁶⁵ Es kristallisierte sich jedoch heraus, dass man mit der spirituellen Elite des Landes, den buddhistischen Mönchen, in einen Dialog treten musste, um weitere Irrtümer bezüglich Termini und Konzepten zu vermeiden.⁶⁶

Der Akt des Übersetzens von Glaubenstexten, wie er mit der wachsenden Sprachkompetenz der Ordensmitglieder und der Unterstützung von *Natives* im Verlauf der Mission einsetzte, oder eher die konkrete Suche nach japanischen Worten, machte das Christentum ansatzweise „japanisch“. Dennoch ließen leichte Veränderungen bzw. Nuancen, die vom ursprünglichen Inhalt abwichen, etwas Neues bzw. Eigenes entstehen. Es ist eine heikle Frage, was mit philosophischen oder theologischen Ideen passiert, wenn sie in eine andere Sprache bzw. in einen anderen Kulturkreis übersetzt werden – besonders in Anbetracht der Gegebenheiten der Frühen Neuzeit. Jesuiten wie Xaver oder Valignano wandten sich jedoch klar vom bisherigen Missionsgedanken ab, bei dem die forcierte Konversion mit Gewalt und Kolonisation zusammenhing, und folgten, wie es scheint, einer in Europa geltende Jesuitenregel, dass „ein Jesuit die Sprache jener Menschen sprechen können soll, von denen er umgeben ist“.⁶⁷ Zu den tatsächlichen Sprachkompetenzen der Missionare kann festgehalten werden, dass die Entstehung von ersten Wörterbüchern oder Grammatiken, wie sie ab 1549 durch ihr Wirken einsetzte, die Sprachaneignung zwar erleichterte, jedoch wohl nur einzelne Ordensmitglieder wirklich kompetent die japanische Sprache beherrscht haben. Von der bloßen Präsenz in Fernost ausgehend kann mit Sicherheit nicht angenommen werden, dass die Jesuiten allesamt in den indigenen Sprachen bewandert waren. Aus diesem Grund war es unter anderem für die Stabilisierung der Mission am Anfang von so großer Bedeutung, dass Menschen der Lokalbevölkerung konvertierten, die zur breiten Bevölkerung sprechen und die Missionare in ihrer Landessprache unterweisen konnten. Erst um 1560 wurde eine Struktur geschaffen, gemäß der die neu angereisten Missionare aus Europa bereits vor ihrer Ankunft in der Missionsdestination in den Kollegien der zuständigen Ordensprovinz Goa ein intensives Sprachstudium absolvierten. Wenn sie dann in Japan angekommen waren, war es Usus, dass man sich weiterhin stark mit der japanischen Sprache befasste und beispielsweise Predigten in dieser Sprache hörte oder versuchte, Heiligenviten niederzuschreiben, bevor selbst im Feld Mission betrieben werden konnte.⁶⁸

⁶⁵ Vgl. Ebenda, S. 176.

⁶⁶ Vgl. Ebenda, S. 316.

⁶⁷ Vgl. Ross, *A Vision Betrayed*, S. 20.

⁶⁸ Vgl. *Winnerling*, *Vernunft und Imperium*, S. 87f.

2.2 Der weitere Verlauf des „christlichen Jahrhunderts“ 1549 – 1639

2.2.1 Erfolgreiche Mission trotz des Aufeinanderprallens zweier „Welten“

Nach dem Tod Xavers 1552 setzte die *Gesellschaft Jesu* die Missionierung Japans fort, und durch das bereits gewonnene Vertrauen vieler ansässiger Daimyō traten Massenkonzersionen ein, auf die an manchen Orten die Zerstörung von buddhistischen Tempeln oder Statuen folgten. Nach wie vor gab es Daimyō, die die Jesuiten nur förderten bzw. erduldeten, um Profit durch den Handel zu erhalten oder von Wissen aus Europa, wie beispielsweise von Kenntnissen westlicher Medizin, zu profitieren. Die Jesuiten waren unter anderem interessant, weil sie durch ihre Verbindung zum portugiesischen Handel Handfeuerwaffen nach Japan brachten. Der Besitz dieser konnte in den Wirren und Machtkämpfen der Sengoku-Zeit darüber entscheiden, welche Daimyō die regionale Hegemonialstellung für sich behaupten konnten und wer unterging.⁶⁹

Bis 1570 breitete sich das Christentum erfolgreich bis in den Landkreis Gokinai rund um die Hauptstadt Kyōto aus, und die Zahl an Missionaren aus Europa, als auch jene der rekrutierten japanischen Jesuiten stieg an. Bei den letzteren existierten neben den Missionaren bzw. Priestern zwei assistierende Gruppen, nämlich einerseits die Dōjuku, in etwa geistliche Lehrlinge, die wiederum Missionare werden wollten und neben ihren Studien die Aufgaben hatten, den Neuankömmlingen aus Europa Japanisch beizubringen, sowie Bücher und Pamphlete in der Landessprache zu verfassen. Andererseits existieren die Kanbō, Führungspersonen der lokalen christlichen Gemeinschaften, deren Präsenz bedeutend war, da nicht in jeder Gemeinde ein Priester, Ordensbruder oder Dōjuku vertreten war.⁷⁰ Insbesondere die Dōjuku bildeten durch ihre Sprachkompetenz eine essenzielle Schnittstelle zwischen dem japanischen Volk und den aus Europa gekommenen Missionaren, die die Missionstätigkeit vor Ort wesentlich stabilisierte. Für indigene Konvertiten war es der höchstmögliche Rang innerhalb des jesuitischen Ordensgeflechts, Dōjuku zu sein.⁷¹

Ein weiterer wichtiger Faktor für das Voranschreiten der Mission war die Errichtung von Schulnetzwerken in Japan, in denen Ordensmitgliedern Japanisch beigebracht und japanischen Kindern und Jugendlichen das christliche Dogma vermittelt wurde. Letztere erlernten in jenen Institutionen die japanische sowie die lateinische Sprache, um einen Grundstein dafür zu legen, für die westliche Theologie empfänglich zu sein.⁷² Dadurch stellte die *Gesellschaft Jesu* eine

⁶⁹ Vgl. Reichert, Batern und Samurai, S. 433.

⁷⁰ Vgl. Ross, A Vision Betrayed, S. 47-50.

⁷¹ Vgl. Winnerling, Vernunft und Imperium, S. 248f.

⁷² Vgl. Boxer, The Christian Century in Japan, S. 87.

Institution bereit, die als Konkurrenz zu den buddhistischen Tempeln den Kindern von Konvertierten die Möglichkeit gab, lesen und schreiben zu lernen. Dieses Angebot bewegte viele Japaner*innen dazu, zum Christentum überzutreten. Der jesuitische Unterricht beeinflusste die Schüler nachhaltig in ihrer Einstellung gegenüber der westlichen Religion, die sie als etwas Positives kennengelernt hatten. Aus diesen Institutionen kristallisierten sich ebenso Priesterseminare heraus, in denen japanische Christen zu Priestern im Sinne der lokalen Mission ausgebildet und in Latein⁷³ unterwiesen wurden. Die Jesuiten versuchten auf diese Weise das geltende buddhistische Schulsystem für Kinder und Jugendliche, als auch für jene, die Ordensgeistliche werden wollten, längerfristig auszuhebeln.⁷⁴ Weiters stellten die jesuitischen Ordensmitglieder westliche medizinische Versorgung in von ihnen gegründeten Spitälern bereit, was viele Japaner*innen glauben ließ, dass das Christentum eine heilende Wirkung hatte. Im Sinne des Ideals der *Caritas*, der christlichen Nächstenliebe, verbanden die Jesuiten Religion und Medizin miteinander, um ihren Glaubensanhänger*innen in erster Linie seelisches, aber auch körperliches Heil zu bescheren. Jene Verknüpfung zwischen spiritueller und medizinisch-körperlicher Fürsorge war den Japaner*innen der Frühen Neuzeit durch die buddhistischen Mönche zwar bekannt, jedoch war diese mit Kosten verbunden und somit hauptsächlich wohlhabenderen Menschen zugänglich.⁷⁵ Der Umstand, dass medizinische bzw. pastorale Versorgung durch die Jesuiten nicht nur für den elitären Kreis der Gesellschaft zur Verfügung stand, trug dazu bei, dass der lokale Zuspruch weiter anstieg. Außerdem ließen sich manche christlich geprägten Elemente gut in die bestehende spirituelle Kultur Japans einbetten, wie beispielsweise das Weihwasser. Dadurch, dass dem Wasser im Shintoismus bereits eine heilende Kraft nachgesagt wurde, akzeptierten die japanischen Christ*innen ebenso das Prinzip des Weih- als Heilwasser.⁷⁶

Ein sehr präsent und konstantes Problem stellte die Finanzierung der Mission dar, denn die Errichtung neuer Kirchen, Schulen oder die Bereitstellung von Geschenken für wohlhabende Daimyō, die potenzielle Sponsor*innen waren, waren kostspielige Investitionen, die jedoch die Mission deutlich antreiben konnten. Obwohl sich der Papst sowie die portugiesische Krone prinzipiell beteiligten, kam nur sehr unregelmäßig Geld von Europa in Asien an.⁷⁷ Außerdem

⁷³ Hier ist anzumerken, dass japanische Priesteranwärter in jesuitischen Seminaren niemals in Portugiesisch unterrichtet wurden, sondern ausschließlich in Latein. Im Sinne der Akkommodation sollte weiterhin in der Landessprache und im Sinne des christlich-dogmatischen Ideals Latein gesprochen, gelernt und zum Volk gepredigt werden, vgl. *Abé*, *The Jesuit mission to New France*, S. 98.

⁷⁴ Vgl. Ebenda, S. 91-95.

⁷⁵ Vgl. Katja *Triplett*, *Religion, Medicine and the Notion of Charity in Early Jesuit Missionary Pursuits in Buddhist Japan*. In: *Journal of Religion in Japan*, Vol.8 (Leiden 2019), S. 47-50.

⁷⁶ Vgl. *Abé*, *The Jesuit mission to New France*, S. 172f.

⁷⁷ Vgl. *Ross*, *A Vision Betrayed*, S. 54.

waren zu wenige Jesuiten direkt vor Ort anwesend, um die Massen an neukonvertierten Christ*innen, die teilweise in kleinen Gruppierungen über das ganze Land verstreut lebten, in alleiniger Verantwortung gläubig zu erhalten. Bis 1563 sollen beispielsweise nie mehr als neun jesuitische Ordensmitglieder aus Europa in Japan präsent gewesen sein.⁷⁸ Francisco Cabral, der 1570 die Japanmission übernahm, erkannte nach seiner Ankunft, dass grundlegende Reformen für die Etablierung der jesuitischen Disziplin und Spiritualität sowie für den Erhalt der Mission notwendig seien. Unter seiner Leitung nahm die Zahl der Christ*innen weiter zu, jedoch war es anfangs der eigentliche Verdienst der Dōjuku und der Irmão, junger Scholastiker im Verband der *Gesellschaft Jesu*⁷⁹, die den Missionaren bei den Predigten auf Japanisch halfen, dass dies überhaupt eintrat.⁸⁰

Zu dieser Zeit setzten ebenso bedeutende innergesellschaftliche Prozesse in Japan ein, da Oda Nobunaga, ein mächtiger Daimyō und Feldherr, immer stärkeren Einfluss für sich gewinnen konnte. Mit ihm begann sowohl das Ende der Sengoku-Zeit, als auch der Prozess der Wiedervereinigung der Nation, denn durch viele militärische und diplomatische Siege gelang es ihm bis 1580 zunehmend, zahlreiche Provinzen unter sich zu vereinen. Selbst ein bitterer Gegner der Buddhisten, weil ihre Mönchsarmeen unter anderem daran schuld gewesen waren, dass Japan überhaupt in Herrschaftsgebiete der Daimyō zerfallen war, stellte Nobunaga einen wichtigen Verbündeten für die Jesuiten dar. Er ging mit größter Brutalität gegen buddhistische Mönche vor und eine Vielzahl von Japaner*innen innerhalb seiner Entourage konvertierte zum Christentum. Dem Einfluss Nobunagas war es teilweise geschuldet, dass das Christentum auf Honshū, der nördlichen der beiden Hauptinseln Japans, zahlreiche Anhänger*innen aus der elitären Gesellschaft, wie aus den Reihen der Daimyō oder den Samurai, empfing und dass viele Kirchen, wenn auch gemäß der japanischen Ästhetik, erbaut wurden. Auf Kyūshū, der anderen Hauptinsel, war es dagegen eher die Missionsarbeit Cabrals, die einige Daimyō vom Christentum überzeugte und diese animierten wiederum ihr Volk, sich diesem Glauben anzuschließen. Gegen Ende der 1580er Jahre waren allein in Kyūshū etwa 130.000 Menschen zum Christentum konvertiert und Cabral bemühte sich, mehr Ordensmitglieder vor Ort zu versammeln, um gegen die Gefahr des Glaubensabfalls gerüstet zu sein.⁸¹ Da die Daimyō auf lokalpolitischer Ebene relativ schnell entthront werden konnten und sich mit einer neuen

⁷⁸ Vgl. *Boxer*, *The Christian Century in Japan*, S. 78.

⁷⁹ Vgl. *Ross*, *A Vision Betrayed*, S. 51.

⁸⁰ Vgl. *Winnerling*, *Vernunft und Imperium*, S. 250.

⁸¹ Vgl. *Ross*, *A Vision Betrayed*, S. 51-53.

Herrscherfigur die Glaubenszugehörigkeit der Untertanen rasant ändern konnte, waren die Konversionen, die von Daimyō ausgingen, oft von nur kurzer Dauer.⁸²

Unter der Leitung von Cabral kristallisierte sich ein weiteres Hindernis für die Missionsarbeit in Japan heraus, welches teilweise an der Haltung des Missionsleiters selbst lag. Er machte nämlich keinerlei Hehl daraus, dass er japanische Mitglieder für minderwertiger als die europäischen hielt, und so schlug es sich vielerorts in den Ordensalltag nieder, dass japanische Irmãos beispielsweise schlechter behandelt wurden als solche, die aus Europa stammten. Valignano, in seiner Position als Visitator der Japanmission, wurde bei seinen Reisen von Ort zu Ort immer stärker bewusst, wie deprimiert und tief getroffen viele japanische Irmão und Dōjuku aufgrund des superioren Verhaltens der europäischen Missionsgenossen waren.⁸³ Obwohl die indigenen Konvertiten von Rom ausgehend gesehen vollwertige Mitglieder in der *Gesellschaft Jesu* waren, zeigte sich hier eine koloniale Struktur im Ordensgeflecht, die veranschaulicht, dass die Jesuiten die Errichtung geistlicher Hegemonie in Fernost verfolgten, welche die Europäer*innen wohl rechtmäßig an der Spitze glaubte.⁸⁴

Zusätzlich begriffen die Missionare wohl lange Zeit nicht, dass in Japan eine andere gesellschaftliche Zusammensetzung bzw. eine soziale Hierarchie herrschte, die nicht mit den ihnen bekannten Gesellschaftsbildern in Europa gleichzusetzen war. Etikette, soziales Auftreten, oder Höflichkeit hatten für die japanische Bevölkerung eine andere Bedeutung als für die Menschen im Europa des 16. Jahrhunderts. Valignano fand beispielsweise heraus, dass den Japaner*innen davor graute, dass Europäer*innen Tiere zuerst auf ihrem eigenen Grundstück hielten und dann schlachten konnten. Auch der Stellenwert von Hygiene divergierte scheinbar zwischen dem japanischem und dem europäischen Verständnis. Weiters war es für Japaner*innen befremdlich und merkwürdig, wenn Europäer*innen Emotionen wie Wut oder Freude sehr stark nach außen trugen. Geschrei oder schallendes Gelächter passten nicht in die Etikette der japanischen Kultur und deswegen dachte vielleicht so manche*r Japaner*in, dass die Menschen aus Europa „ungebildete Rüpel“ sein mussten. Die Jesuiten adaptieren – langsam, aber doch – ihr Leben an die japanischen Sitten, indem sie unter anderem Hygienestandards einführten oder sich in emotionaler Zurückhaltung übten.⁸⁵ Obwohl die Jesuiten nach außen hin versuchten, sich den sozialen Gepflogenheiten in Japan anzupassen und den Buddhismus und den Shintoismus zu verstehen, blieben sie bezüglich der spirituellen

⁸² Vgl. *Winnerling*, Vernunft und Imperium, S. 182f.

⁸³ Vgl. *Ross*, A Vision Betrayed, S. 57f.

⁸⁴ Vgl. *Winnerling*, Vernunft und Imperium, S. 252.

⁸⁵ Vgl. *Ross*, A Vision Betrayed, S. 62-64.

Praxis des Landes wohl eher an der Oberfläche. Ihrem Zeitgeist entsprechend konnten sie sich in der Annäherung an diese Weltanschauung nicht von ihren monotheistisch geprägten Denkmustern lösen und suchten in den spirituellen asiatischen Strömungen, die nebeneinander existieren durften, vergeblich nach Äquivalenzen zu einem alleinigen Schöpfer, einem Erlöser oder der Unsterblichkeit der Seele.⁸⁶

Um die Unabhängigkeit der Japaner*innen und der entstehenden bzw. entstandenen japanischen Kirche zu wahren, wurde ein japanischer Bischof eingesetzt. Wechselseitigen Vorteilen und politischer Taktik geschuldet, erhielten die Jesuiten im Juni 1580 zuerst den Hafen von Nagasaki, und in späterer Folge die gesamte Stadt als Lehnsgut von Lehnsherr Omura Smitada.⁸⁷ Zu dieser Zeit verließ Valignano vorerst Japan, um in Rom und Lissabon ein Résumé seiner Eindrücke über die Asienmission zu geben. Die Jesuiten hatten inzwischen eine Schule, ein Noviziat, zwei Seminare, zehn Residenzen und 200 Kirchen errichtet. Zudem waren etwa 150.000 Japaner*innen zum Christentum übergetreten. Dies war beachtlich, jedoch fehlte es der Mission allgemein an finanziellen Mitteln und an japanischen Jesuitenrekruten, die eine Art *native clergy* in Japan etablieren sollten. Letzteres wurde jedoch, vor allem in den Augen Valignanos, als unumgänglich und essenziell dafür angesehen, dass sich die japanische Kirche längerfristig halten konnte.⁸⁸ Auf seiner Reise nach Europa begleiteten Valignano vier katholische Japaner, die gewissermaßen die Rolle von Botschaftern aus Japan einnehmen sollten, um den Autoritäten die Dringlichkeit der Förderung der japanischen Mission verständlich zu machen. Ihr Besuch löste eine Faszination aus, die auf Gegenseitigkeit beruhte⁸⁹, und setzte einen kulturellen und materiellen Austausch in Gang. Sie brachten mit ihrer Rückkunft 1591 beispielsweise den modernen Buchdruck durch eine Druckerpresse mit beweglichen Lettern nach Japan. Diese Errungenschaft beeinflusste maßgeblich die Publikation von spirituellen und theologischen Texten in japanischer Sprache, was insbesondere dazu beitrug, dass Frauen aus Daimyō- und Samurairfamilien zum christlichen Glauben bewegt wurden.⁹⁰

2.2.2 Die Zäsur in der Mission

Als Nobunaga im Juni 1582 gemäß Samurai-Tradition Suizid (auf Japanisch *Seppuku*) beging, trat Toyotomi Hideyoshi, ein ehemaliger General, seine Nachfolge an und dieser brachte das Vorhaben seines Vorgängers, Japan zu vereinen, erfolgreich zu Ende. Aufgrund des

⁸⁶ Vgl. *Abé*, The Jesuit mission to New France, S. 53.

⁸⁷ Vgl. *Ross*, A Vision Betrayed, S. 60.

⁸⁸ Vgl. Ebenda, S. 65.

⁸⁹ Vgl. Ebenda, S. 67.

⁹⁰ Vgl. Ebenda, S. 71.

Umstandes, dass er keinem Adelsgeschlecht angehörte, konnte er vom Kaiser nicht zum Shōgun ernannt werden, jedoch hatte er de facto die Macht und Kontrolle über die vereinten Gebiete und gab sich selbst den Titel *Kampaku* bzw. später *Taikō*. Hideyoshi nahm Stück für Stück Kyūshū ein, ging weiterhin gegen die buddhistischen Mönche vor und genauso wie unter Nobunaga fanden sich viele gläubige Christ*innen in seinen Reihen. Pater Coelho trat zu dieser Zeit die Nachfolge Cabrals als jesuitischer Leiter der Japanmission an. Obwohl Hideyoshi die Jesuiten zunächst gefördert hatte⁹¹ und er wiederum immens am Silber- und Seidenhandel mit den Portugiesen profitiert hatte⁹², entwickelte der Herrscher ein gewisses Misstrauen gegenüber dem christlichen Orden und seinem Vorhaben, Japaner*innen zu missionieren. Hideyoshi zweifelte zunehmend an der Freiwilligkeit der Konversionen und verstand nicht mehr, warum europäische Ordensmänner unbedingt wollten, dass buddhistische sowie shintōistische Tempelanlagen zerstört wurden. Coelho konnte ihn nicht beruhigen und es folgte ein öffentlicher Wutanfall Hideyoshis, in dem er den Jesuiten vorwarf, dass sie genauso wie die buddhistischen Mönche zuvor nur nach Macht strebten und seine Herrschaft einschränken wollten. Voll Rage befahl Hideyoshi, dass alle jesuitischen Ordensmitglieder – sowohl europäischer als auch japanischer Abstammung⁹³ – Japan verlassen mussten, und von nun an durften Daimyō ausschließlich mit seiner Zustimmung konvertieren. Es war weniger von Belang, wenn durchschnittliche Menschen zum Christentum konvertieren wollten, jedoch untersagte Hideyoshi den Daimyō ab diesem Zeitpunkt, ihre Untertanen wie bislang zur Konversion zu zwingen. In den Augen Hideyoshis sollte Japan, das „Land der Götter“, von der bösen und „fremden Doktrin“ aus Europa befreit werden und die Ordensbrüder, die nun als gottlos galten, versuchten hauptsächlich im Diskreten und Geheimen, teilweise aber auch öffentlich, weiterhin zu missionieren. De facto verließen nur wenige Jesuiten das Land und eine Vielzahl von all jenen Menschen in Japan, die bereits zum Christentum übergetreten waren und fromm lebten, blieben dem christlichen Glauben treu. Es soll sogar Soldaten in den Reihen von Hideyoshis Armeen gegeben haben, auf deren Rüstungen und Schildern weiterhin ein Kreuz prangerte. Es ist für Historiker*innen bis heute unklar nachzuzeichnen, warum Hideyoshi so plötzlich gegen den jesuitischen Orden vorgegangen ist – nicht nur, weil sein Vorgänger Nobunaga augenscheinlich von der Verbindung zu den Europäern profitiert hatte, sondern auch, weil Hideyoshi selbst nach seinem öffentlichen Wutausbruch gegen die Jesuiten bzw. den in Japan präsenten Christ*innen den Orden der Franziskaner kontaktierte, um sie als Missionare anzuwerben. Durch die Nähe zum Papst hatten sich die Jesuiten eigentlich ein

⁹¹ Vgl. *Boxer, The Christian Century in Japan*, S. 146f.

⁹² Vgl. *Tremml-Werner, Audienzen und Korrespondenz*, S. 73.

⁹³ Vgl. *Boxer, The Christian Century in Japan*, S. 147f.

Missionsmonopol in Japan gesichert, jedoch geriet dies unter Hideyoshi gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Gefahr. De facto erhielten franziskanische Mönche 1593 ein eigenes Handelsabkommen sowie die Erlaubnis zur Mission, und insbesondere die ehemals durch jesuitische Ordensmitglieder gegründeten und gesteuerten christlichen Gemeinschaften wandten sich diesen zu. Allerdings hielt sich die wohlwollende Haltung Hideyoshis den Franziskanern gegenüber nicht lange, da es im Oktober 1596 zu einem Vorfall mit dem spanischen Schiff *San Felipe* kam, der schwerwiegende Konsequenzen für das Missionsvorhaben aller christlichen Orden nach sich zog. Dieses Handelsschiff strandete *en route* von Manila nach Mexiko vor der japanischen Küste, und als die lokalen japanischen Autoritäten das Handelsgut beschlagnahmen wollten, eskalierte die Situation. Der spanische Kapitän nahm Kontakt mit Hideyoshi persönlich auf und versuchte diesen einzuschüchtern, indem er mit der Macht des spanischen Königs und der bisherigen Expansion seines Reiches prahlte. Schlussendlich veranlasste Hideyoshi daraufhin, dass alle Missionare, die gerade von den Philippinen angekommen waren, um ihre Missionsarbeit zu beginnen, in Nagasaki hingerichtet werden sollten. Insgesamt wurden am 5. Februar 1597 sechsundzwanzig Ordensbrüder gekreuzigt⁹⁴ und darunter befanden sich auch, dem Zufall ihres Aufenthaltsortes geschuldet⁹⁵, drei Jesuiten: Paul Miki, Iacobus Diego Kisai und Johannes Soan de Goto. Alle anderen gehörten dagegen dem franziskanischen Orden an. Diese Männer gingen als „die Märtyrer von Nagasaki“ in die Geschichte des Christentums ein, jedoch war ihre Kreuzigung bereits zum Zeitpunkt des Geschehens von einer gewaltigen Bedeutung für die ansässigen Christ*innen in Japan. Hunderte Gläubige sollen versucht haben, Stoffe in ihrem Blut zu tränken, Kleidungsfetzen von den Märtyrern oder Splitter der Kreuze zu erlangen, um diese als Reliquien zu ehren. Nachdem Hideyoshi de facto ein zweites Mal alle christlich gesinnten Europäer*innen des Landes verwiesen und die Zerstörung der Kirchen veranlasst hatte, herrschte gewissermaßen Chaos unter den in Japan verbliebenden Ordensbrüdern, da sie letztlich unschlüssig waren, ob sie nun wirklich den Inselstaat verlassen und die Mission abrechnen mussten. Jedoch verstarb Hideyoshi kurz darauf im Jahr 1598 und seine Nachfolge blieb weitgehend ungeklärt, da sein Sohn Hideyori, den er als Nachfolger wünschte, noch zu jung dafür war.⁹⁶

Bis heute kann Hideyoshis Verhalten den in Japan tätigen europäischen Missionaren gegenüber nicht vollständig erklärt werden und es scheint eine Vielzahl von Faktoren zu geben, die seine

⁹⁴ Vgl. Ross, *A Vision Betrayed*, S. 68-71.

⁹⁵ Vgl. Boxer, *The Christian Century in Japan*, S. 166.

⁹⁶ Vgl. Ross, *A Vision Betrayed*, S. 71-75.

„plötzliche“ Ablehnung bedingt haben. Zwei gängige Argumente sind jedoch, dass er einerseits eine christliche bzw. europäische Hegemonialstellung fürchtete, da er sah, welchen großen Zuspruch seine Landsleute dem Christentum gegenüber empfanden, und andererseits soll ihn die Sorge um seine Nachfolge um den Verstand gebracht haben. Öffentliche Wutausbrüche, brutales Vorgehen, sowie unvorhersehbare Entscheidungen sollen seine letzten Lebensjahre geprägt haben.⁹⁷

2.2.3 Das Ende der Missionierung und der Beginn der Isolation Japans

Da Hideyoshis Sohn die Nachfolge nicht antreten konnte, wurde eine Regierung aus fünf Ministern und Daimyō eingerichtet, die interimsmäßig über Japan herrschen sollte. An der Spitze dieser Übergangsregierung stand Tokugawa Ieyasu, ein alter Kamerad Hideyoshis aus der Zeit unter Nobunaga, und dieser intrigierte gegen Hideyoshi, indem er Hochzeiten zwischen seiner eigenen und mächtigen Familien arrangierte, da er nicht unterstützte, dass Hideyori – sobald er volljährig werden würde – die Herrschaft übernehmen würde. Ieyasu spaltete das Volk in Gruppierungen, die ihn förderten bzw. ablehnten, und im Oktober 1600 kam es zur Schlacht von Sekigahara, welche Ieyasu für sich entscheiden konnte und in Folge Shōgun wurde. Es ist markant für die Herrschaft von Ieyasu, das sogenannte Tokugawa-Shōgunat, dass er den Gedanken Hideyoshis weiterspann und versuchte, Japan eine Hegemonialstellung im westlichen Pazifikraum zu sichern. Zu den historisch wichtigsten Ereignissen während seiner Herrschaftsperiode zählten beispielsweise, dass das Machtzentrum von Kyōto nach Edo, dem heutigen Tōkyō, verlegt wurde oder dass der Überseehandel mit Spanien, Portugal sowie auch mit Dänemark durch die *East India Company* wieder erstarkte und florierte. Ieyasu erlaubte auch zunächst, dass der Orden der Franziskaner die Mission in Edo fortsetzen durfte und dass die Jesuiten in Miyako, Ōsaka und Nagasaki christliche Zentren errichten durften.⁹⁸

Obwohl die Missionstätigkeit der beiden Orden vor Ort durch das Martyrium von Nagasaki und die beginnenden lokalen Verfolgungen erschwert worden war, fand das Christentum in der japanischen Bevölkerung weiterhin prinzipiellen Zuspruch. 1607 befanden sich 140 Jesuiten in Japan – das ist die größte Zahl an präsenten Ordensbrüdern in der gesamten Missionierungszeitspanne. In den Jahren nach 1590 lässt sich ein Zuwachs an Konversionen festhalten, der für die erfolgreiche Etablierung einer grundlegend japanischen Kirche spricht. Denn im Gegensatz zu vorhergehenden Massenkonzersionen, die oftmals von Daimyō über ihr Volk hinweg entschieden haben, setzte hier eine Periode ein, in der überwiegend Menschen aus

⁹⁷ Vgl. Ebenda, S. 77f.

⁹⁸ Vgl. Ebenda, S. 79f.

allen gesellschaftlichen Schichten aus Überzeugung zum Christentum übertraten. Dies lässt die Überlegung zu, dass die anfängliche „*from the top down*“-Missionsstrategie über die Daimyō nach etwa vierzig Jahren lokaler Mission – und kurz vor dem Einsetzen der vehementen Christenverfolgungen – von etwas abgelöst wurde, was mit der Herauentwicklung eines genuin japanischen Christentums bezeichnet werden könnte. Als 1614 Edikte Wirksamkeit erlangten, die besagten, dass das Christentum nicht weiter praktiziert werden dürfe und dass christliche Priester Japan umgehend verlassen müssten, lebten etwa 500.000 Christ*innen im Land⁹⁹ und Nagasaki, welches sich mit Manila und Macao im Wettlauf um den Titel „Rom des fernen Ostens“ messen hätte können, war das christliche Zentrum des Landes geworden.¹⁰⁰

Die Wendung Ieyasus Einstellung der Kirche gegenüber hing naheliegenderweise damit zusammen, dass er als praktizierender Buddhist¹⁰¹ einerseits ebenso eine iberische Expansion grundlegend fürchtete. De facto wussten einige Jesuiten von ihren Vertrauten aus der Entourage Ieyasus ab 1610, dass es eine Frage der Zeit war, ab wann sich dieser gegen die Christ*innen im Land stellen würde. Andererseits beeinflusste ihn möglicherweise im Jahr 1614 auch der Angriff bzw. die Übernahme der Burg Ōsaka, in der sich Hideyori und seine Mutter aufhielten, denn Ieyasu könnte wohl bei dieser militärischen Konfrontation bewusst geworden sein, wie viele Samurai in seinen eigenen Reihen, als auch in jenen von Hideyori, christliche Symbole auf ihren Bannern und Rüstungen trugen. Auf dieses Edikt folgten einige sporadische Christenverfolgungen, die in erster Linie von wenigen Daimyō lokal veranlasst wurden, die jenes Edikt begrüßten. Daraufhin verließen jedoch nicht alle Priester und Ordensmänner – ob europäischer oder japanischer Abstammung – im Jahre 1614 Japan. Einige verweilten illegal in Japan und führten in Ost-Honshū und im Norden von Edo, jeweils Gebiete, die vorher nicht missioniert wurden, die Mission weiter.¹⁰²

Obwohl ab 1616 ein Kopfgeld auf Missionare, Dōjuku und Irmão ausgesetzt wurde¹⁰³, trat erst ab 1622, unter der Herrschaft von Ieyasus Nachfolgern Tokugawa Hidetada und in weiterer Folge Tokugawa Iemitsu, eine gewaltige Welle von Christenverfolgungen und Hinrichtungen ein. Diese Shōgun hatten es sich zum unmittelbaren Ziel gemacht, das Christentum in Japan restlos auszulöschen, um die wiedererlangte Landeseinheit nicht zu gefährden. Die Zentralregierung des *Tokugawa Bakufus* läutete somit das Ende des „christlichen Jahrhunderts“

⁹⁹ Vgl. Ross, *A Vision Betrayed*, S. 87f.

¹⁰⁰ Vgl. Boxer, *The Christian Century in Japan*, S. 186f.

¹⁰¹ Vgl. Ebenda, S. 183.

¹⁰² Vgl. Ross, *A Vision Betrayed*, S. 93-96.

¹⁰³ Vgl. Boxer, *The Christian Century in Japan*, S. 336.

ein.¹⁰⁴ 1622 fand eine weitere Massenhinrichtung von 55 gläubigen Christ*innen statt, die unter anderem versucht hatten, Priester zu verstecken. Bis zu diesem Zeitpunkt konnte die Mission bzw. der Zuwachs an Konversionen relativ stabil gehalten werden, denn das durch die öffentlichen Hinrichtungen entstehende Märtyrertum festigte den Glauben an die japanische Kirche in der christlichen Bevölkerung Japans. Um diese Standhaftigkeit zu unterbinden und den Stellenwert von Märtyrern bzw. Reliquien zu brechen, ließ Hidetada alle Leichen sofort zu Asche verbrennen und es schwer bestrafen, wenn man sich den Exekutionsorten auch nur näherte. Von nun an wurde den Daimyō unmissverständlich aufgetragen, in ihren Herrschaftsbereichen mit voller Brutalität gegen konvertierte Personen und Ordensmitglieder vorzugehen, diese öffentlich zu demütigen, zu foltern und schlussendlich zu exekutieren.¹⁰⁵ Das Christentum bestand ab diesem Zeitpunkt de facto nurmehr vereinzelt im Untergrund und die Mitglieder dieser inoffiziellen religiösen Minorität wurden als „verborgene Christen“¹⁰⁶, auf Japanisch *Kakure Kirishitan*, bezeichnet.¹⁰⁷ Es scheint so, als wären diese Shōgun von der Befürchtung angetrieben worden, vom Christentum bzw. der westlichen Welt „überrannt“ zu werden, und aus diesem Grund setzte sich der Glaube daran fest, dass es für die Autonomie Japans „zielführender“ wäre, von allen ausländischen Verbindungen isoliert und unabhängig zu sein. Um dies in die Praxis umzusetzen, wurde beispielsweise der Handel mit Übersee völlig eingestellt sowie das Reisen von Japaner*innen drastisch eingeschränkt. Im Jahr 1635 wurde beispielsweise ein Edikt veranlasst, gemäß dem japanischen Untertanen unter der Androhung der Todesstrafe das Ausreisen verboten wurde. Zwischen 1637 und 1638 war das Shōgunat mit dem sogenannten Shimabara-Aufstand konfrontiert, da etwa 37.000 Japaner*innen gegen die Anti-Christentum-Politik, sowie die Repressalien der Regierung rebellierten. Diese Revolte wurde blutig niedergeschlagen und endete damit, dass Shōgun Iemitsu das Vorgehen gegen das Christentum weiter verschärfte. Gleichzeitig gewann der Buddhismus wieder an Prestige und wurde – bewusst durch die Shōgun nach Ieyasu im Sinne der Ausmerzungen des Christentums – wieder zur Nationalreligion Japans. Um gewissermaßen zum religiösen bzw. spirituellen „Ursprung“ des Landes zurückzukehren, musste jede*r japanische Staatsbürger bei einer buddhistischen Gemeinschaft gemeldet sein. Die Mönche dort kontrollierten die ihnen zugeteilten Menschen regelmäßig auf ihre Glaubenspraxis und jegliche andere Religionspraktik

¹⁰⁴ Vgl. Neil S. Fujita, „Conic“ Christianity and „Donut“ Japan. In: *Missiology. An International Review*, 1994, 22, S. 45.

¹⁰⁵ Vgl. Ross, *A Vision Betrayed*, S. 97-100.

¹⁰⁶ Interessanterweise befanden sich die zentralen geheimen Christengemeinden allesamt in Gebieten, die zu heutigen Präfektur Nagasaki gehören, vgl. Arcadio Schwade, *Die Frühgeschichte des Christentums in Japan im Überblick*. In: Hsia, Adrian; Wimmer, Rupert (Hrsg.): *Mission und Theater. Japan und China auf den Bühnen der Gesellschaft Jesu* (Regensburg 2005), S. 350.

¹⁰⁷ Vgl. Boxer, *The Christian Century in Japan*, S. 355.

wurden gemeldet und umgehend bestraft. Ab 1639 war Iemitsus Wunsch nach der Isolierung des Inselstaates so gut wie erreicht: Japan zog sich aus dem Handel auf der Seidenstraße und auf dem Seeweg zurück, und es war jeglicher Kontakt zu anderen Ländern abgebrochen worden.¹⁰⁸

Die militärischen Herrschaften, die sukzessive von Nobunaga, Hideyoshi und Ieyasu geführt wurden, vereinten zwar den Inselstaat, jedoch führten sie diesen letztlich in eine langjährige Periode der Isolation. Im Japanischen existiert ein Spruch, welcher die Einigung Japans unter den drei sogenannten „Reichseinigern“ durch ihre unterschiedlichen Herrschaftsweisen illustriert. Auf Englisch lautet dieser Spruch etwa *Nobunaga piled the rice, Hideyoshi kneaded the dough and Tokugawa ate the [rice] cake*.¹⁰⁹

2.3 Ist die Japanmission nun als jesuitischer „Misserfolg“ zu deuten?

In Anbetracht der globalen Missionserfolge, die die Jesuiten in der Frühen Neuzeit erzielten, ist ihr Wirken im japanischen Archipel von begrenzter Dauer und zur damaligen Zeit aus ihrer Perspektive wohl als Misserfolg zu deuten, da das Christentum letztlich verboten wurde und die Missionare das Land verlassen mussten.¹¹⁰ Setzt man die Anzahl an Konversionen in Relation zur Gesamtzahl der Bevölkerung, so muss man konstatieren, dass das Christentum am Beginn des 17. Jahrhunderts lediglich eine spirituelle Randerscheinung in der Religionslandschaft Japans darstellte.¹¹¹

Jedoch ist insbesondere die letzte Phase an Konversionen, die vor den Shōgunaten ab 1622 stattfanden, in den Augen vieler Historiker*innen ein Indiz dafür, dass sich das Christentum durch die lokale Missionstätigkeit in Japan gewissermaßen akkulturiert bzw. assimiliert hatte.¹¹² Weiters erlauben historische Ereignisse wie der Shimabara-Aufstand 1637/38 die Annahme, dass viele konvertierte Japaner*innen ihren Glauben nicht kampflos aufgeben wollten, und dies spricht durchaus dafür, dass die Mission in keiner Weise als Misserfolg auf der Seite des jesuitischen Ordens (bzw. des Ordens der Franziskaner und vereinzelt auch der Augustiner und Dominikaner) gewertet werden darf. Obwohl die politischen Entscheidungen der Shōgun ab 1622 es verunmöglichten, dass sich das Christentum längerfristig in Japan halten konnte, ist die „Errungenschaft“ der christlich-gesinnten Orden vor Ort durchaus beachtlich, denn in weniger als hundert Jahren traten etwa eine halbe Million

¹⁰⁸ Vgl. Ross, *A Vision Betrayed*, S. 80-93.

¹⁰⁹ Thomas Immoos, Gratia Hosokawa, Heroine of an Opera in Vienna 1698. In: Hsia, Adrian; Wimmer, Rupert (Hrsg.): *Mission und Theater. Japan und China auf den Bühnen der Gesellschaft Jesu* (Regensburg 2005), S. 375.

¹¹⁰ Vgl. Abé, *The Jesuit mission to New France*, S. 165.

¹¹¹ Vgl. Reichert, *Bateren und Samurai*, S. 432.

¹¹² Vgl. Ross, *A Vision Betrayed*, S. 103.

Menschen zum Christentum über. Dies ist vor allem deswegen nennenswert, weil Japan zum Zeitpunkt des Missionsbeginnes bereits technisch fortgeschritten und schriftkundig war.¹¹³ Zudem ist das Ende der jesuitischen Missionstätigkeit in der Frühen Neuzeit nicht das Ende des Christentums in Japan per se. Die Existenz der „verborgenen Christ*innen“ deutet darauf hin, dass sich der katholische Glaube durchaus innerhalb der japanischen Bevölkerung ansatzweise verwurzelt hatte.¹¹⁴

Allerdings positionieren sich ebenso Historiker*innen, wie beispielsweise Christal Whelan¹¹⁵, gegensätzlich zu der Frage, wie „authentisch“ der Glaube der Anhänger*innen des Christentums in Japan tatsächlich gewesen ist und schlussfolgern, dass die Jesuiten etwas entstehen haben lassen, was nicht per se zum Christentum gezählt werden kann. Dies wird dahingehend argumentiert, da es sich hierbei um eine andere (und aus diesem Grund nicht legitime) Form des eurozentrischen Christentums handelt, da die Konvertierten die Katechese wohl nicht gänzlich erfasst haben (können). Insbesondere die Rituale und verwendeten Ikonographien von konvertierten Japaner*innen sollen dafür sprechen, dass dies nicht mit dem ursprünglichen Glauben gleichzusetzen sei und dass die Japaner*innen „lediglich“ christliche Elemente in ihr polytheistisches Weltbild eingegliedert hätten. Dabei ist an dieser Stelle anzumerken, dass es sich aus heutiger Sicht schwierig gestaltet und wohl interpretativ bleiben muss, die wahre Frömmigkeit und Glaubenspraxis der japanischen Christ*innen zu bewerten¹¹⁶ ohne eine gewisse Hybridität anzunehmen.¹¹⁷

Ein weiterer Aspekt, der als „Errungenschaft“ der jesuitischen Missionare gewertet werden kann, ist ihr Beitrag zur Erfassung bzw. Klassifizierung der Sprachen der Welt. Wie mehrmals in der Beschreibung des Verlaufes der Japanmission erwähnt wurde, war es ein grundlegendes Prinzip der Jesuiten, in den indigenen Sprachen der bereisten Gebiete zu missionieren. Bis 1773 eigneten sich die jesuitischen Missionare im Zuge ihrer Globalmission schätzungsweise 123 Sprachen aus Asien, Afrika und den beiden Amerikas an. Um gemäß ihrer Vorgehensweise erfolgreich auf lokaler Ebene missionieren zu können, mussten die Ordensbrüder jene Sprachen allerdings nicht nur erlernen, sondern erfassten diese auch grammatikalisch und lexikalisch. Obwohl prinzipiell keine philologischen Absichten auf der Seite der jesuitischen Missionare vorlagen, wurden für die generelle Sprachaneignung sowie für die Sprachvermittlung

¹¹³ Vgl. Ebenda, S. 115f.

¹¹⁴ Vgl. Antoni J. Üçerler, The Jesuit enterprise in sixteenth- and seventeenth-century Japan. In: Worcester, Thomas (Hrsg.): The Cambridge Companion to the Jesuits (Cambridge 2008), S. 164.

¹¹⁵ Zur Glaubenspraxis japanischer Christ*innen vgl. Christal Whelan, The Beginning of Heaven and Earth: The Sacred Book of Japan's Hidden Christians (Hawaii 1996).

¹¹⁶ Vgl. Abé, The Jesuit Mission to New France, S. 165f.

¹¹⁷ Vgl. Winnerling, Vernunft und Imperium, S. 31.

nachkommender Patres mindestens 164 Wörterbücher und etwa 165 Grammatiken angefertigt – eine Errungenschaft, die heute global gesehen als Pionierarbeit gilt. Allerdings muss an dieser Stelle auch angemerkt werden, dass die Jesuiten die indigenen Sprachen durch ihr europäisches Denkmuster geprägt erfassten und dadurch in gewisser Weise die Komplexität mancher Sprachen wohl nicht vollständig begriffen haben. Von ihnen bekannten Sprachen wie das Spanische oder das Portugiesische ausgehend, „zwangen“ sie nämlich jene Sprachen, die ihnen auf Mission begegneten, in die Kategorien und normierten Strukturen des Vertrauten. Außerdem griffen sie durch ihre gewünschte Kategorisierung in die gelebte Multilingualität mancher Länder ein und zogen Grenzen, wo vorher schlichtweg keine gewesen waren. Das enzyklopädische Wissen, welches die Missionare vor Ort über Kultur, Natur und Sprache der jeweiligen Länder ansammelten, wurde im 17. Jahrhundert bereits in Europa rezipiert und fand in wissenschaftlichen Kreisen großes Interesse und Eingang. Dies war möglich, da die etablierten und engmaschigen Kommunikationsstrukturen innerhalb der *Gesellschaft Jesu* ein gut funktionierendes Netzwerk der Datenspeicherung und -auswertung¹¹⁸ aufbauten, welches den Jesuiten über Generationen diente.¹¹⁹

¹¹⁸ Zum globalen bürokratischen Verwaltungsapparat des jesuitischen Ordens vgl. Markus *Friedrich*, *Der lange Arm Roms? Globale Verwaltung und Kommunikation im Jesuitenorden 1540-1773* (Frankfurt am Main 2011).

¹¹⁹ Vgl. Reinhard *Wendt*, *Mission in vielen Zungen. Der Beitrag der Jesuiten zur Erfassung und Klassifizierung der Sprachen der Welt*. In: Meier, Johannes (Hrsg.): „...usque ad ultimum terrae“. *Die Jesuiten und die transkontinentale Ausbreitung des Christentums 1540-1773* (Göttingen 2000), S. 58f.

3 Quellen kultureller Begegnung und Wahrnehmung

Die historische Forschung konzentrierte sich in Hinblick auf die globale Mission der Frühen Neuzeit bis ins 21. Jahrhundert hinein in erster Linie auf das Wirken der jeweiligen Orden in Übersee. In Relation dazu beschäftigten sich Historiker*innen bislang marginal mit der Motivation der einzelnen Missionare oder etwa damit, wie die Missionstätigkeit das Denken der in Europa gebliebenen Jesuiten sowie die Bildungsarbeit des Ordens beeinflusste. Zweierlei Quellenarten können aus heutiger Sicht herangezogen werden, um zu rekonstruieren, welche Informationen über die fernen zu missionierenden Gebiete die breite Öffentlichkeit erhalten haben könnte.¹²⁰

Dabei handelt es sich einerseits um regelmäßig zu verfassende und heute bereits stark beforschte¹²¹ Missionsberichte, und andererseits um das Jesuitentheater.¹²² Die Berichte, die die Missionare in regelmäßigen Abständen abgeben mussten¹²³, wurden von den jeweiligen Ordenszentren in Europa gesammelt. Ausgewählte Teile, in denen der Fortschritt der Missionsarbeit angepriesen wurde, wurden in die jeweiligen Landessprachen übersetzt, in Büchern abgedruckt und unter die Bevölkerung gebracht.¹²⁴ Wohlgermerkt bildeten die Jesuitenbriefe aus Fernost Ende des 16. Jahrhunderts die alleinige Quelle für das Wissen über Japan in Europa und so kam den berichtenden Missionaren eine essenzielle Rolle in der Entstehung einer Vorstellung über Japan¹²⁵ zu. Was sie beschrieben, beflügelte die Fantasie der Leser*innen in der Heimat¹²⁶ und ermutigte eine Vielzahl europäischer Ordensmitglieder vielerorts, selbst Missionsreisen antreten zu wollen.¹²⁷ Ein weiterer Nutzen dieser jesuitischen Berichte war es wohl auch, gewissermaßen Rechenschaft über die Missionsmethode abzugeben, um ihr Vorgehen in Europa bzw. gegenüber dem Papst zu verteidigen. Alles, was nicht in das Bild einer funktionierenden Mission passte, wurde im vertraulichen Briefwechsel

¹²⁰ Vgl. Frank *Pohle*, Friedrich Spee und Franz Xaver – Poetische Reaktionen eines Daheimgebliebenen. In: Meier, Johannes (Hrsg.): „...usque ad ultimum terrae“. Die Jesuiten und die transkontinentale Ausbreitung des Christentums 1540-1773 (Göttingen 2000), S. 13.

¹²¹ Vgl. *Winnerling*, Vernunft und Imperium, S. 19f.

¹²² Vgl. *Pohle*, Friedrich Spee und Franz Xaver, S. 13.

¹²³ Die Missionare waren anfangs dazu verpflichtet, vier Mal pro Jahr in Briefen über ihre Tätigkeit und Erlebnisse Bericht zu erstatten, wobei man sich jedoch bald auf einen jährlichen Brief beschränkte. Diese Dokumente werden als *Litterae Annuae* bezeichnet, vgl. *Collani*, Jesuitisches Schrifttum als Quellenfundus der China-Japan-Dramen, S. 268.

¹²⁴ Vgl. *Winnerling*, Vernunft und Imperium, S. 67f.

¹²⁵ Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, näher auf den Umstand einzugehen, dass die europäischen Missionare gewissermaßen „realisierten“ und in ihren Berichten unter anderem vermerkten, dass die japanischen Menschen nach ihrem Weltbild als „weiß“ kategorisiert wurden. Besonders im Gegensatz zu vorhergehenden Reisen in den von Europa ausgehenden Westen ist dies meines Erachtens nach zu erwähnen. Ob dies ebenso ein Grund war, ihnen im Sinne der Akkommodation „auf Augenhöhe“ zu begegnen, bleibt diskutabel vgl. *Watanabe*, Romanization of the Japanese in Jesuit Neo-Latin, S. 103.

¹²⁶ Vgl. *Abé*, The Jesuit mission to New France, S. 60.

¹²⁷ Vgl. *Winnerling*, Vernunft und Imperium, S. 69.

innerhalb der Ordensstruktur mitgeteilt.¹²⁸ Die jesuitischen Dramatiker Europas griffen die Missionsberichte ebenso auf, um daraus Motive für ihre Ordens- und Schultheaterstücke zu ziehen.¹²⁹

Der Raum, der insbesondere im Zuge der zu analysierenden Perioden von Relevanz ist, ist die sogenannte Oberdeutsche Ordensprovinz, welche grob aus Bayern, Ostschwaben, Teilen Württembergs, Vorarlberg, (bis 1659) dem Elsass, der Schweiz und Tirol bestand. 1556 kristallisierten sich daraus die Österreichische und die Böhmisches Ordensprovinz heraus. Von den Berichten der iberischen Missionare beflügelt¹³⁰, bewarben sich zwischen 1610 und 1730 etwa 440 junge Patres aus der Oberdeutschen Provinz, 140 aus der Oberrheinischen und etwa 180 aus der Niederrheinischen um die Entsendung nach Fernost.¹³¹ Obwohl die Missionare in Übersee immer wieder um Unterstützung aus Europa baten, waren die iberischen Kronen weitgehend dagegen, dass deutsche oder niederländische Ordensmitglieder nach Asien geschickt wurden. Dies hing unter anderem damit zusammen, dass diese beiden Reiche eine Missionspolitik verfolgten, die hauptsächlich auf die Teilnahme von „eigenen“ Missionaren abzielte.¹³² Nichtsdestotrotz entstanden aus den Berichten anderer in den deutschsprachigen Provinzen Theaterstücke, die die asiatische Missionsarbeit verarbeiteten und dem Publikum ihrer Länder zugänglich machten.¹³³

An dieser Stelle soll bezüglich der Theaterpraxis angemerkt werden, dass es nicht nur der jesuitische Orden war, der Schauspiele religiöser bzw. spiritueller Natur veranstaltete, denn das Konzil von Trient 1545-1563 veranlasste, dass sich Theatralisches und Sakrales in der katholischen Glaubenspraxis vereinen sollten. Demnach bildete das religiöse Theater in der gesamten Ordenslandschaft ein gängiges Mittel, um den Glauben der Bevölkerung aufrecht zu erhalten und zu stärken – was vor allem deswegen von großer Bedeutung war, da man die drohende Konkurrenz durch den Protestantismus fürchtete. Allerdings ist festzuhalten, dass die *Gesellschaft Jesu* mit dem frühen Einsatz des Missionstheaters weitgehend herausstach.¹³⁴ Ebenso kann das Schultheater an sich nicht als alleinige Errungenschaft der Jesuiten bezeichnet werden, da bereits vor dem 16. Jahrhundert Schuldramen der Humanisten existierten.¹³⁵

¹²⁸ Vgl. *Collani*, Jesuitisches Schrifttum als Quellenfundus der China-Japan-Dramen, S. 268.

¹²⁹ Vgl. *Wimmer*, Japan und China auf den Jesuitenbühnen des deutschen Sprachgebietes, S. 19.

¹³⁰ Vgl. *Valentin*, Gegenreformation und Literatur, S. 241.

¹³¹ Vgl. *Pohle*, Friedrich Spee und Franz Xaver, S. 15.

¹³² Vgl. Ebenda, S. 20.

¹³³ Vgl. *Valentin*, Gegenreformation und Literatur, S. 242.

¹³⁴ Vgl. *Amado Amoré*, Mission und Glaubenskampf auf der Bühne, S. 71f.

¹³⁵ Vgl. *Leutenstorfer*, *Theatrum Sacrum*. S. 14.

Bevor nun das Jesuitentheater näher beleuchtet wird, soll ansatzweise skizziert werden, inwieweit sich das Abendland und Fernost gegenseitig verstanden, wahrgenommen und beeinflusst haben (könnten). Dies ist deswegen relevant, da es in Verbindung mit der Kenntnis der Missionsgeschichte und für die Auseinandersetzung mit den japanischen Figuren in konkreten Dramen essenziell ist, die jeweiligen Denkmuster der beiden Dialogpartner grundlegend zu kennen.

3.1 Zur wechselseitigen Beeinflussung

Wie aus der Einleitung hervorging, beeinflusste die japanische Kultur, die durch die Jesuiten den Gesellschaften Europas zugänglich wurde, nachhaltig deren kulturelle Bereiche wie Kunst und Dramatik. Um über den Ansatz des historischen Vergleichs hinauszugehen und prozesshafte transnationale Kulturkontakte möglichst ganzheitlich zu verstehen, etablierte sich seit der letzten Jahrtausendwende mit Rücksicht auf die Globalisierung das Konzept der *Histoire Croisée*.¹³⁶ Die *blind spots*¹³⁷, die beim reinen Vergleich von zwei (oder mehreren) historischen Ereignissen, Objekten oder Themen sowie im Zuge einer Herangehensweise der Transfersgeschichte¹³⁸ aufkommen können, sind gemäß diesem Ansatz ausdrücklich Forschungsgegenstand. Zudem geht es nicht um den alleinigen Transfer, sondern um ein transnationales, soziohistorisches *intercrossing*, also um die Perspektive einer dynamischen, wechselseitigen Beeinflussung zwischen den jeweiligen Akteur*innen. Das Ziel dieses Konzeptes ist es, die Komplexität einer pluralistischen Welt im Wandel der Zeit zu begreifen und aufzuzeigen.¹³⁹ Gleichzeitig wird dadurch ermöglicht, die Perspektiven der jeweils Handelnden in deren Wahrnehmungen in die Betrachtung eines Forschungsobjektes miteinfließen zu lassen und dieses somit in seinem (zeitgemäßen) Facettenreichtum betrachten

¹³⁶ Das französische Verb *croiser* bedeutet (über)kreuzen, sich verschränken, verflechten und/oder verweben. In der *Histoire Croisée* kann sich „alles“ verflechten: egal ob Sichtweisen, Perspektiven, Ideologien, ökonomische Systeme, Bildungsprinzipien, Denkmuster, Bücher, Technologie oder gar Menschen, wie es bei Migrationsprozessen der Fall ist, vgl. Michael Werner und Bénédicte Zimmermann, Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der *Histoire croisée* und die Herausforderung des Transnationalen. In: *Geschichte und Gesellschaft* 28 (2002), S 618.

¹³⁷ Gemäß den Überlegungen von Zimmermann können die Betrachtungen und Vergleiche auf den Ebenen der Makro- und Mikrohistorie beispielsweise keinen konkreten Einblick darüber geben, wie sich Konzepte, Praktiken oder (kulturelle, sprachliche, religiöse, etc.) Interaktionen auf die daran beteiligten Akteur*innen auswirken. Beispielsweise limitiert eine vergleichende Herangehensweise bereits durch das Festmachen eines kategorisierenden Vergleichsrahmen, der nie neutral sein kann, die Perspektive auf die interagierenden Parteien, vgl. Bénédicte Zimmermann, *Histoire Croisée: A Relational Process-Based Approach*. In: *Footprint. The Architecture Competition as Contact Zone*. Spring/Summer 2020, S. 12.

¹³⁸ Das Konzept der Transfersgeschichte, also der *Connected* oder *Shared History*, begreift zwar die Diachronie von historischen Interaktionsprozessen, jedoch meint sie dennoch primär den zeitlich begrenzten Austausch zwischen als national definierte Gesellschaften. Dies wird von der *Histoire Croisée* aufgebrochen, da sie sich explizit von dem klassifizierenden Nationalcharakter der agierenden Positionen bzw. Menschen distanziert, vgl. Werner und Zimmermann, Vergleich, Transfer, Verflechtung, S 613f.

¹³⁹ Vgl. Zimmermann, *Histoire Croisée*, S. 7f.

zu können.¹⁴⁰ Die jesuitische Missionsgeschichte Japans ist demnach keineswegs nur aus der eurozentristischen Perspektive historisch erfahrbar, da ebenso japanische Quellen Auskunft darüber geben können, wie die Ankunft des christlichen Glaubens und westlicher Denkmuster die lokale Kultur und Gesellschaft verändert haben.¹⁴¹

Standaert (1997) analysierte anhand von chinesischem und japanischem Quellenmaterial damalige Reaktionen der lokalen Bevölkerung auf die Jesuiten und den Glauben, den sie verkündeten.¹⁴² Dabei kristallisierten sich Reaktionsmuster heraus, die sich in drei Gruppierungen einteilen lassen. Die erste bildet jene Menschengruppe, die eine antichristliche und kritische Haltung pflegte, und Standaert interpretierte, dass ein großer Faktor für diese Einstellung der anfänglich fehlende Dialog zwischen den Einheimischen und den Neuankömmlingen aus Europa war. Die entstehenden christlichen Gemeinden brachten die zweite Gruppierung hervor, nämlich diejenigen, die tatsächlich konvertierten – jedoch ist dies, wie bereits im vorherigen Kapitel zum Ablauf der Japanmission gezeigt wurde – im Falle Japans zeitlich gesehen anderen Faktoren geschuldet. Bis zum Jahr 1590, in dem das politische Wirken von Toyotomi Hideyoshi tragend wurde, entschieden weitgehend Daimyō darüber, ob ihre Untertanen zum Christentum übertreten sollen oder nicht, wohingegen danach viele Menschen aus freien Stücken diese Entscheidung fällten. Es ist an dieser Stelle noch einmal festzuhalten, dass das Christentum keine limitierte Glaubensrichtung für elitäre Kreise der Gesellschaft Japans darstellte, sondern dass in der gesamten Missionsgeschichte Japaner*innen aus allen Gesellschaftskreisen konvertierten. Die dritte Gruppierung, die „Intellektuellen“, versuchte grundsätzlich in einen Dialog mit den aus Europa kommenden Ordensmitgliedern zu treten und konvertierte meist aus dem Grund, um politische, wirtschaftliche, philosophische und kulturelle Sachverhalte diskutieren zu können. Dadurch, dass die Jesuiten nach ihrer Ankunft in die politischen Einigungsstreitigkeiten des Landes verwickelt wurden, war es für sie von großem Eigeninteresse, sich der Bewegung gegen den lokalen Buddhismus

¹⁴⁰ Ein weiterer Aspekt der *Histoire Croisée*, der in dieser Arbeit angewendet wird, ist, dass ebenso zwischen dem Forschungsgegenstand und der forschenden Person eine gewisse Interaktion stattfindet. Ein reflexiver Umgang mit dem gewählten Thema und dem Quellenmaterial in Verbindung mit der eigenen Perspektive und dem eigenen Kontext ist essenziell für das Arbeiten mit diesem Konzept, vgl. Ebenda, S. 8f.

Diese Ebene zwischen Forschungsgegenstand und Forscher*in wird auch als „historische Bedingtheit der Beobachterposition“ bezeichnet, vgl. Werner und Zimmermann, Vergleich, Transfer, Verflechtung, S. 610.

Das bedeutet beispielsweise, dass ich die Periochen mit dem reflexiven Bewusstsein durchsehe, dass ich mit einer zeitlichen Differenz von etwa drei bis vier Jahrhunderten auf dieses Material blicke und sich daraus ein gewisses Erkenntnisdispositiv ergibt. Ungeachtet einer („nationalen“) Etikette – welche in meinem Fall lebensweltlich bedingt österreichisch, weiß, weiblich, etc. sein müsste, aber in der *Histoire Croisée* nicht bedeutet, dass ich zwingend eine „österreichische Position“ beziehe – komme ich zu einer individuellen Beobachtung meines Forschungsgegenstandes, die selbstverständlich bei einem/einer anderen Beobachter*in variieren würde.

¹⁴¹ Vgl. Camps, Das Christentum aus chinesischem und japanischem Blickwinkel, S. 121.

¹⁴² Vgl. Nicolas Standaert S.J., New Trends in the Historiography of Christianity in China. In: The Catholic Historical Review 83, 1997, p. 573-613.

anzuschließen. Ehemalige buddhistische Priester und Gelehrte, die zum Christentum übergetreten waren, waren für die Jesuiten von großer Bedeutung, da diese als Verbündete mit der japanischen Bevölkerung in ihrer Sprache kommunizieren konnten und die Missionare in Sprache und spiritueller Lehre unterweisen konnten. Wohlgemerkt unterschied sich ihr Zugang zum Christentum fundamental von jenem der zweiten Gruppe, die eine „volkstümliche“ Haltung zu Religion und Spiritualität verkörperte. In Anbetracht dessen, wer in der Frühen Neuzeit das Privileg innehatte, schreiben zu können und zu dürfen, ist festzuhalten, dass sich insbesondere aus der ersten und dritten Gruppierung Schriftstücke erhalten haben, die heute als Quellen für ihre Perspektive dienen können¹⁴³ – denn das gemeine Volk, wie es die zweite Gruppe bildet, war weitgehend ohne Stimme.¹⁴⁴ Aus diesem Grund ist es schwierig zu deuten, wie gläubig diese Menschen tatsächlich waren. Von einer prinzipiellen polytheistischen Spiritualität ausgehend, kann es durchaus sein, dass Konvertierte dieser Gruppe nicht so christlich lebten, wie die Jesuiten dies vielleicht von Intellektuellen in ihren Reihen kannten.¹⁴⁵ In japanischen Texten des 16. bzw. 17. Jahrhunderts wird *Kirishitan* (jap.: 吉利支丹, 切支丹, キリシタン, きりしたん) als historiographischer Begriff für katholische Christ*innen eingeführt und verwendet.¹⁴⁶ Ein zentrales Beispiel für einen Schreibenden dieser Zeit ist der Intellektuelle Fabian Fukan bzw. in östlichen Quellen Fukansai Habian genannt, der zuerst als Irmão auf der Seite der Jesuiten stand und prochristliche Schriften, wie 1605 *Myōtei mondō*, verfasste. Im Verlauf der Zeit verließ er jedoch die *Gesellschaft Jesu* und publizierte antichristliche Werke, allen voran soll hier das 1620 verfasste Werk *Hai Daiusi*, zu Deutsch *Der zerstörte Gott*, exemplarisch genannt werden.¹⁴⁷

Grundsätzlich prallten während des „christlichen Jahrhunderts“ in Japan zwei Weltanschauungen aufeinander, die sich (in der Frühen Neuzeit) nicht so einfach miteinander verbinden ließen. Der Westen, der vom aristotelischen Denken und der Bibel geprägt war, entwickelte ein anderes Gottesverständnis als die östliche Hemisphäre der Welt, die von einer Vielzahl von heiligen Schriften und einer tiefen Spiritualität gekennzeichnet war.¹⁴⁸ Fujita (1994) erarbeitete ein Modell, durch das ansatzweise erklärt wird, warum sich das

¹⁴³ Vgl. *Camps*, Das Christentum aus chinesischem und japanischem Blickwinkel, S. 121-123.

¹⁴⁴ Vgl. *Abé*, The Jesuit mission to New France, S. 47.

¹⁴⁵ Vgl. Ebenda, S. 169.

¹⁴⁶ Vgl. *Boxer*, The Christian Century in Japan, S. 209.

¹⁴⁷ Vgl. *Camps*, Das Christentum aus chinesischem und japanischem Blickwinkel, S. 129.

¹⁴⁸ Vgl. Ebenda, S. 130.

monotheistische Christentum weder in der Frühen Neuzeit noch gegenwärtig¹⁴⁹ im japanischen Kulturkreis weitgehend festigen konnte. Er verglich das japanische Denkmuster, welches sich auf alle Ebenen des Lebens wie dem Konzept der Gesellschaft oder der Religion übertragen lässt, mit der Form eines Donuts bzw. einem Ring. Die Leerstelle im Zentrum, die sich aus dieser Form ergibt, repräsentiert das Fehlen einer (spirituellen) zentralen Macht, die über das Leben der Staatsbürger*innen herrschen bzw. entscheiden könnte. Durch die ringhafte Anordnung der Gesellschafts- bzw. Traditionstragenden entsteht eine geteilte Verantwortung darüber, wie das System, in dem sie leben, erhalten wird. Gleichzeitig ist es umso bedeutender, dass ein starker Zusammenhalt zwischen den Gruppen, die den Ring bzw. den Donut bilden, besteht, um den Systemkollaps zu vermeiden. Historisch gesehen scheint diese Denkweise tief mit der Struktur Japans verwurzelt zu sein, denn es existiert zu keinem Zeitpunkt so etwas wie eine einzelne allmächtige Gottheit und autoritäre politische Figuren konnten sich im Vergleich zu anderen Ländern nur einige Dekaden an der Macht halten. Bezüglich des Religionsverständnisses scheint es insbesondere so, als ob es im japanischen Denkmuster unabdingbar sei, dass die Koexistenz von spirituellen Strömungen und Ideologien gegeben sein müsse und dass Religion bereits in jedem „Teil“ des Ringes beinhaltet sei. In einem starken Kontrast hierzu steht das westliche Weltbild, welches von Fujita durch die Form eines Kegels dargestellt wurde. Dies suggeriert ein hierarchisches Denken, welches politisch gesehen eine herrschende Person und religiös betrachtet einen Gott an die Spitze setzt. Gesellschaftsteilhabende müssen sich diesen regierenden Instanzen unterordnen bzw. anpassen.¹⁵⁰

Es ist bis heute in der Forschung eine umstrittene Frage, wie grundlegend die aus Europa kommenden Missionare und die japanische Bevölkerung einander verstanden haben (können) bzw. wie sehr sie sich missverstanden haben (müssen). Dieses Verstehen beschränkt sich allerdings nicht nur auf den sprachlich-kommunikativen Akt des Verständnisses in einem Dialog, sondern auch auf das Erfassen der Kultur, der Art bzw. schlichtweg des Seins des Gegenübers. Denn selbst ausgiebiges Quellenmaterial kann nicht den Beitrag leisten, festzumachen, welche mentalen Repräsentationen voneinander in den Köpfen der Menschen bestanden haben.¹⁵¹ Über die Ebenbürtigkeit, mit der sich die beiden Kulturräume begegneten, lässt sich ebenso diskutieren, da sich in Anbetracht dessen, dass kein*e einzige*r Japaner*in

¹⁴⁹ Derzeit bekennt sich etwa ein Prozent der 127 Millionen japanischen Staatsbürger*innen zu einer christlichen Konfession. Konkret bedeutet das, dass heute ungefähr eine Million gläubige Christ*innen in Japan leben, vgl. Katholische Presseagentur Österreich (abgerufen unter <https://www.kathpress.at/goto/meldung/1824460/kirche-und-religion-in-japan> am 19.11.2020).

¹⁵⁰ Vgl. *Fujita*, „Conic“ Christianity and „Donut“ Japan, S. 46-50.

¹⁵¹ Vgl. *Winnerling*, Vernunft und Imperium, S. 8f.

im Europa des 16. bzw. 17. Jahrhunderts versucht hat, Mission im Zeichen des Buddhismus zu betreiben, eine gewisse Asymmetrie feststellen lässt.¹⁵²

Allerdings traten nicht nur theologische Weltbilder der beiden Kulturkreise in einen Austausch, sondern auch literarische epochale Werke. Beispielsweise wurden um 1590 in Japan Reden von Cicero gedruckt und von japanischen Intellektuellen rezipiert. Ebenso wurde *Heike Monogatari*, der bedeutendste Klassiker der mittelalterlichen japanischen Literatur, erstmals aus dem japanischen Schriftsystem in *Rōmaji*, der japanischen Bezeichnung für das lateinische Alphabet, übersetzt.¹⁵³ Auch auf der Ebene des frühneuzeitlichen japanischen Dramabegriffes wirken mit der Ankunft der jesuitischen Ordensmänner westlich gesinnte Einflüsse ein¹⁵⁴, jedoch soll dies im nächsten Kapitel, in dem es um das Jesuitentheater geht, näher ausgeführt werden.

3.2 Das Jesuitendrama

3.2.1 Zwischen Lehrstück und Spektakel

Die Grundzüge des Jesuitentheaters lassen sich bereits in den *Ignatianischen Exerzitien*, den geistlichen Übungen von Ignatius von Loyola, finden, da es sich bei der Ausübung um eine Meditation handelt, die darauf abzielt, dass der/die Meditierende vor seinem geistigen Auge eine Bildfolge ablaufen lässt. Insbesondere die Betrachtungen von Christi Geburt oder dessen Tod und Auferstehung im Exerzitienbuch sind gemäß jenen Übungen so durchzuführen. Somit lässt sich ein gewisser Hang zur Visualität bzw. zu einer „geistigen Theatralik“ bereits im grundlegenden Gedankengut des Gründers der *Gesellschaft Jesu* festhalten.¹⁵⁵ Man könnte die gewünschte bzw. erwartete jesuitische Glaubenspraxis als eine religiöse Auseinandersetzung „mit allen Sinnen“ bezeichnen, die den Gläubigen zum Seelenheil verhelfen sollte.¹⁵⁶

Das Jesuitendrama spielte eine fundamentale Rolle, da es als Ordens- bzw. Schultheaterstück religiöse Inhalte an ein Publikum brachte, welches in Europa im Sinne der Gegenreformation rekatholisiert bzw. Übersee überhaupt katholisiert werden sollte. Die Dramen sind aus heutigem Blickwinkel als Lehrstücke zu verstehen, die durch ein aufwendiges Bühnenbild, den Einsatz von Musik und durch den technischen Fortschritt ermöglichte Effekte die Zuseher*innen in ihren Bann ziehen sollten.¹⁵⁷ Allerdings beließ es die *Gesellschaft Jesu* bezüglich der

¹⁵² Vgl. Reichert, Bateren und Samurai, S. 456.

¹⁵³ Vgl. Boxer, The Christian Centruy in Japan, S. 192f.

¹⁵⁴ Vgl. Thomas Leims, Mysterienspiel und Schultheater in der japanischen Jesuitenmission des 16. Jahrhunderts. In: Maske und Kothurn, Band 27: Heft 1, S. 57.

¹⁵⁵ Vgl. Amado Aymoré, Mission und Glaubenskampf auf der Bühne, S. 69.

¹⁵⁶ Vgl. Leutenstorfer, Theatrum Sacrum, S. 15.

¹⁵⁷ Vgl. Pohle, Friedrich Spee und Franz Xaver, S. 13.

gewünschten Wirkungsmacht des Theaters indes nicht bei einer bloßen bildhaften Meditation, sondern bestand darauf, dass eine Reflexion zum auf der Bühne Gesehenen bzw. Erlebten folgen sollte. Die Schauspieler, als auch das Publikum, wurden dazu angeleitet, in sich zu gehen und ihren Glauben bzw. ihr Verhalten anhand dessen, was auf der Bühne gezeigt worden war, einzuordnen und zu überdenken.¹⁵⁸

Ursprünglich wurde das Jesuitentheater als Erweiterung des Lateinunterrichts eingesetzt, um die Novizen im gesprochenen Latein, in der Rhetorik, sowie in einem gewandten Auftreten zu schulen. Geschrieben wurden die Stücke von den jeweiligen Professoren an den prestigeträchtigen und elitären Kollegien¹⁵⁹, worunter sich auch viele später renommierte Dichter befanden. Auf den Bühnen waren hauptsächlich die Jesuitenzöglinge zu bewundern, wobei auch gelegentlich bei manchen eher anspruchsvolleren Stücken die Lehrkräfte als Akteure mitwirkten. Die sprachliche und inhaltliche Komplexität der Dramentexte variierte je nach Klassenstufe, um die Lernenden nicht zu überfordern.¹⁶⁰ Zudem handelte es sich um eine rege Produktion von Stücken, da jährlich in jedem Gymnasium etwa vier bis acht Dramen auf die Bühnen gebracht wurden.¹⁶¹ Hierbei lässt sich ein didaktischer Wechsel festhalten, der die Schülerschaft sozusagen aus der Passivität und Rezeptivität des Schulalltags in eine aktive und buchstäblich fremde Rolle schlüpfen ließ. Durch die Aufgabe, Dialoge oder Monologe „nachzuspielen“ bzw. zu versprachlichen erhielten sie eine rhetorische Schulung höchsten Grades, denn

sie lernten fluchen und verdammen, aber auch flehen und verzeihen; sie lernten den Ton der Überheblichkeit und des Stolzes, der Reue und Demut, und in all ihren Reden lag so viel Ausdruckskraft und unmissverständliche Bedeutung.¹⁶²

Die Aufführungen fanden in der Regel in den eigenen Theatersälen der jeweiligen Kollegien statt, jedoch konnte – falls keiner vorhanden war – auf den Speisesaal ausgewichen werden.¹⁶³ Obwohl Sujets wie Legendenstoffe, biblische Geschichten oder Ereignisse der globalen Ordensgeschichte auf den Bühnen der jesuitischen Schuldramen präsentiert wurden, stellen sie bislang eher marginal Themen der historischen Kinder- und Jugendliteraturforschung oder der Geschichtswissenschaft per se dar. Insbesondere Theaterstücke, die jugendliche Protagonisten

¹⁵⁸ Vgl. Otto Brunken, „Es ist eine Freude an der Sache dabei, ein Mit- und Selbstgenuß“. Das Jesuitendrama als jugendliterarische Gattung (am Beispiel des *Prodigus*stücks). In: von Glasenapp, Gabriele; Dettmar, Ute; Dolle-Weinkauff, Bernd (Hrsg.): Kinder- und Jugendliteraturforschung international. Ansichten und Aussichten. Festschrift für Hans-Heino Ewers (Frankfurt am Main 2014), S. 391.

¹⁵⁹ Vgl. Immoos, Japanische Helden des europäischen Barocktheaters, S. 38.

¹⁶⁰ Vgl. Margret Dietrich, Pietas Austriaca als Reich Gottes in Japan. Jesuitentheater am Wiener Kaiserhof. In: Studien des Instituts für die Kultur der deutschsprachigen Länder 10 (Sophia-University), S. 42.

¹⁶¹ Vgl. Jean-Marie Valentin, Gegenreformation und Literatur, S. 241.

¹⁶² Elida Maria Szarota, Das Jesuitendrama als Vorläufer der modernen Massenmedien. In: Daphnis 4, S. 129f.

¹⁶³ Vgl. Dietrich, Pietas Austriaca als Reich Gottes in Japan, S. 43.

zeigten – sogenannte Prodigusstücke – würden sich dafür eignen, die schulische Dramapraxis mit der vom Orden gewünschten moralischen Beeinflussung und Erziehung der Schauspieler sowie der erwachsenen Rezipient*innen in Verbindung zu setzen. Mitte des 16. Jahrhunderts weitete sich die Theaterpraxis der jesuitischen Kollegien aus und das bedeutete konkret, dass Stücke ebenso außerhalb der Schulen, in oder vor Kirchen oder auch an Fürstenhöfen aufgeführt wurden. Die Inszenierungen waren zeitlich an bestimmten Terminen im Schul- bzw. Kirchenjahr gekoppelt, beispielsweise gab es an Marienfesttagen, zu Beginn des Schuljahres¹⁶⁴, in der Faschings- oder Fastenzeit Schauspiele zu sehen.¹⁶⁵ Ebenso fanden Schauspielerumzüge statt, die durch ganze Städte zogen und die Einwohner*innen unterhielten.¹⁶⁶ Aus diesem Grund bestand das Publikum nicht nur aus den Eltern der darstellenden Schüler und generellen Schaulustigen, sondern zunehmend auch aus angesehenen geistlichen und weltlichen Personen.¹⁶⁷ Zudem war der Besuch jener Theaterveranstaltungen immer kostenfrei, was sich sicherlich auf die Beliebtheit des Jesuitendramas niederschlug.¹⁶⁸

Diese wirksame „Volksdramatik“ löste auf der Seite des Publikums im Europa des 16. und 17. Jahrhunderts eine immense Begeisterung aus und war zentral für die dogmatisch-pädagogische Arbeit der Jesuiten in der breiten Gesellschaft. Allerdings stieß das Drama auf der Ebene des offiziellen Kanons der *Gesellschaft Jesu*, der *Ratio studiorum*, auf Missgunst. Aus diesem Grund war das Schauspiel in jesuitischen Ausbildungsstätten und Kollegien zwar erlaubt, jedoch eigentlich streng reglementiert. Beispielsweise durften weder Tanz noch Musik die Aufführung untermalen sowie keine weiblichen Figuren oder volkstümliche Sprache in der Darstellung vorkommen. De facto wurden diese Vorgaben aber in der Dramapraxis weitgehend ignoriert.¹⁶⁹ Insbesondere die Gestaltung dieser Aufführungen auf den nunmehr verbreiteten Kulissenbühnen bzw. „Illusionsbühnen“, die die Simultanbühne abgelöst hatte, wurde immer aufwendiger. Lichteffekte, prächtige Bühnenbilder, in imposante Kostüme gewandte Schauspieler, eine Vielzahl an Statisten, Musik- und Tanzeinlagen, sowie manchmal sogar der Einsatz von Feuerwerken, Wolkenmaschinen und „Flugmaschinen“¹⁷⁰, zierten das spektakuläre

¹⁶⁴ Vgl. Brunken, „Es ist eine Freude an der Sache dabei, ein Mit- und Selbstgenuß“, S. 387-389.

¹⁶⁵ Vgl. Stefan Tilg, Die Entwicklung des Jesuitendramas vom 16. bis zum 18. Jahrhundert – Eine Fallstudie am Beispiel Innsbruck. In: Gleis, Reinhold F.; Seidel, Robert (Hrsg.): Das lateinische Drama der Frühen Neuzeit. Exemplarische Einsichten in Praxis und Theorie (Tübingen 2008), S. 185.

¹⁶⁶ Vgl. Szarota, Das Jesuitendrama als Vorläufer der modernen Massenmedien, S. 139.

¹⁶⁷ Vgl. Dietrich, Pietas Austriaca als Reich Gottes in Japan, S. 42.

¹⁶⁸ Vgl. Oba, Das katholische Japan auf der Bühne, S. 150.

¹⁶⁹ Vgl. Amado Aymoré, Mission und Glaubenskampf auf der Bühne, S. 70f.

¹⁷⁰ Hierbei sind Vorrichtungen gemeint, die es ermöglichten, dass beispielsweise Engel oder Heilige buchstäblich „vom Himmel herabsteigen“ konnten, vgl. Szarota, Das Jesuitendrama als Vorläufer der modernen Massenmedien, S. 133.

Treiben¹⁷¹ auf der Bühne, welches die Schaulust des Publikums nährte.¹⁷² Diese Spielpraxis, die konkret auf ein „Erleben mit allen Sinnen“ abzielte, schließt an den Grundgedanken der *Ignatianischen Exerzitien* an, gemäß dem die Glaubenspraxis ebenso mit Körper, Geist und Verstand vollzogen werden sollte.¹⁷³

Der Umstand, dass eine Vielzahl der Zuseher*innen der lateinischen Sprache nicht mächtig war, erschwerte die vollständige Rezeption der Dramen. Um diesem Verständnisproblem entgegenzuwirken, wurde dem Publikum Beihefte, eben sogenannte Periochen, bereitgestellt, die die jeweiligen Dramenhandlungen auf Latein, aber auch in deutscher Sprache zusammenfassten.¹⁷⁴ Jedoch stellte es wahrscheinlich selbst nach der Lektüre des Periochentextes für den Durchschnittsrezipienten bzw. die Durchschnittsrezipientin ohne Lateinkenntnisse eine Herausforderung dar, die Aufführung ganzheitlich zu dechiffrieren. Gegenüber jenen, die der lateinischen Sprache mächtig waren, war diese Gruppe an Zuseher*innen – die wohl die Mehrheit darstellte – maßgeblich anders kognitiv gefordert und befand sich wohl in einer aktiveren Rezipient*innenrolle.¹⁷⁵ Die Periochen erleichterten es grundsätzlich, dass der Inhalt der Dramen für das gemeine Volk erfahrbar gemacht werden konnte. Die prinzipielle Sprachbarriere schmälerte den allgemeinen Erfolg des Jesuitentheaters keineswegs, da der Orden ein derart fulminantes Theater betrieb, welches die Menschen nichtsdestotrotz fesselte und begeisterte.¹⁷⁶ Es galt, die Augen der Zuseher*innen permanent beschäftigt zu halten, selbst wenn dafür makabre, burleske oder groteske Szenen gezeigt werden mussten. Die unmissverständliche Bildhaftigkeit und Symbolik sollten das Publikum bewusst erschüttern und berühren, um über die eigene Glaubenspraxis zu reflektieren.¹⁷⁷ Ebenso war es die Aufgabe der Darstellenden, mit so viel Ausdruckskraft und Emotion aufzutreten, damit es allen Zuseher*innen möglich war, aus dem Kontext zu verstehen, was auf der Bühne passierte.¹⁷⁸

¹⁷¹ Die aufwendige Theaterpraxis, wie sie hier beschrieben wird, ist ebenso für das europäische Barocktheater des 17. und 18. Jahrhunderts typisch. Das Bühnenbild sollte im Sinne eines *theatrum mundi* die Welt auf der Bühne verwirklichen und die Aufführung an sich ein Konglomerat aus Oper, Sprechtheater und Ballett sein, vgl. Chris Dercon, Vorwort. In: Küster, Ulf (Hrsg.): *Theatrum mundi: die Welt als Bühne*; [der Katalog erscheint aus Anlass der gleichnamigen Ausstellung im Haus der Kunst, München, vom 24. Mai – 21. September 2003]. (Wolfratshausen 2003), S. 7.

¹⁷² Vgl. Brunken, „Es ist eine Freude an der Sache dabei, ein Mit- und Selbstgenuß“, S.388f.

¹⁷³ Vgl. Leutenstorfer, *Theatrum sacrum*, S. 15.

¹⁷⁴ Vgl. Dietrich, *Pietas Austriaca als Reich Gottes in Japan*, S. 44.

¹⁷⁵ Vgl. Szarota, *Das Jesuitendrama als Vorläufer der modernen Massenmedien*, S. 140f.

¹⁷⁶ Vgl. Dietrich, *Pietas Austriaca als Reich Gottes in Japan*, S. 44.

¹⁷⁷ Vgl. Szarota, *Das Jesuitendrama als Vorläufer der modernen Massenmedien*, S. 133.

¹⁷⁸ Vgl. Ebenda, S. 130.

Die Jesuiten hatten begriffen und in ihrer Theaterpraxis verinnerlicht,

dass sie unerhörte Wirkungen erreichen konnten, wenn sie gerade diesen Sinn des Menschen, das Auge, vor allem fesselten und bannten, während sie wohl wussten, dass keine Rede und auch die melodischsten Verse nicht die Wirkung tun konnten, die ein Höllensturz, eine lange, grausige Folter, eine Hinrichtung von Kindern und Vater, ein Kirchen- oder Schloßbrand, stürmische Wellen auf dem Meer mit einem sinkenden Schiff, wilde Schwertertänze und dergleichen auf den Zuschauer ausübten.¹⁷⁹

Goethe hielt in seinem Reisebericht *Italienische Reise* am 3. September 1786 beispielsweise folgende Schilderung fest, nachdem er dem Singspiel *Der lieblose Knecht* und dem Trauerspiel *Die sogenannte Menschenliebe, ein bürgerliches Trauerspiel in dreien Aufzügen* in einem Jesuitenkollegium in Regensburg beigewohnt hatte:

Ich verfügte mich gleich in das Jesuitenkollegium, wo das jährliche Schauspiel durch Schüler gegeben ward, sah das Ende der Oper und den Anfang des Trauerspiels. Sie machten es nicht schlimmer als eine angehende Liebhabertruppe und waren recht schön, fast zu prächtig gekleidet. Auch diese öffentliche Darstellung hat mich von der Klugheit der Jesuiten aufs neue überzeugt. Sie verschmähten nichts, was irgend wirken konnte, und wussten es mit Liebe und Aufmerksamkeit zu behandeln. Hier ist nicht Klugheit, wie man sie sich in Abstracto denkt, es ist eine Freude an der Sache dabei, ein Mit- und Selbstgenuß, wie er aus dem Gebrauche des Lebens entspringt. Wie diese große geistliche Gesellschaft Orgelbauer, Bildschnitzer und Vergulder unter sich hat, so sind gewiss auch einige, die sich des Theaters mit Kenntnis und Neigung annehmen, und wie durch gefälligen Prunk sich ihre Kirchengauseln auszeichnen, so bemächtigen sich die einsichtigen Männer hier der weltlichen Sinnlichkeit durch ein anständiges Theater.¹⁸⁰

Dieses „anständige Theater“, wie es Goethe hier in diesem Zitat bezeichnet, veränderte die zeitgenössische Dramatik des Klassizismus fundamental, da die geltende *Bienséance* aufgehoben wurde und die Gattungsgrenzen der Literatur gewissermaßen verwischt wurden. Denn das jesuitische Drama „bezeichnet[e] keine literarische Gattung, auch keine Stilrichtung, aber eine Epoche; denn es beherrschte 200 Jahre lang, besonders im süddeutschen Raum, die (Schul-)Bühnen“.¹⁸¹ Obwohl dies wohl nicht die eigentliche Intention der *Gesellschaft Jesu* gewesen sein mag, ist ihre Theaterpraxis aus heutiger Sicht als etwas zu verstehen, das den klassischen literarischen Kanon des Mittelalters bzw. der Frühen Neuzeit „erschüttert“ haben muss. Allein die Umstände, dass davon abgekommen wurde, ausschließlich Schulstücke von Cicero, Livius, Seneca oder Vergil aufzuführen, und dass Zöglinge erschaffenen Figuren auf der Bühne selbst „Leben einhauchen“ durften, erweiterten den traditionellen Begriff der Literatur ungemein. Junge Menschen durften in den Kollegien „starre“ Literatur „zum Leben erwecken“ und verkörpern. Für die Schüler bedeutete das konkret, dass sie – entgegen dem,

¹⁷⁹ Ebenda, S. 134.

¹⁸⁰ Johann Wolfgang Goethe, *Italienische Reise*. In Zusammenarbeit mit Christof Thönes (1992), hrsg. Von Andreas Beyer und Norbert Miller. München: Hanser, S. 10-11.

¹⁸¹ *Leutenstorfer*, *Theatrum Sacrum*, S. 14.

was sie sonst aus dem Kollegienalltag kannten, nämlich zum Großteil Strenge, Zucht und Ordnung – plötzlich in die Rollen von Heiligen, Märtyrern, Helden, aber auch Sünder, Büsser und Bettler schlüpfen durften. Im Sinne McLuhans¹⁸² könnte man konstatieren, dass es ihnen ermöglicht wurde, ihre ganze Person bzw. ihr gesellschaftliches Sein auf verschiedenste Facetten des Menschseins auszuweiten.¹⁸³

In Retrospektive zeigte sich das Jesuitentheater als Gesamtkunstwerk von einer gewaltigen Wandelbarkeit, da es sich inhaltlich, als auch technisch von Dekade zu Dekade „erneuert“ hat¹⁸⁴, denn durch die Dramen wurden die verschiedensten Stoffe mit den unterschiedlichsten Protagonist*innen auf die jesuitischen Bühnen gebracht. Beispielsweise zeigte man biblische Geschichten, aber auch mythologische Stoffe der Antike, die jeweils mit moraltheologischen Werten versehen waren. Es wurden sogar Aufführungen zu Ehren von besonderen gesellschaftlichen Anlässen veranstaltet, wozu unter anderem Stücke zählen, die für fürstliche Hochzeiten gestaltet wurden.¹⁸⁵ Der charakteristische Lehrstückcharakter der Dramen versah die Inhalte der Stücke mit einer gewissen moralischen Unumstößlichkeit, denn die Urteile und Lehren, die die Zuseher*innen aus dem Gesehenen ziehen konnten, sollten nicht hinterfragt, sondern als allgemeingesellschaftlich und „richtig“ angesehen werden.¹⁸⁶ Zusätzlich sollte das Publikum über die „drohende“ Möglichkeit der eigenen Verdammnis, welche auf der Bühne schicksalhaft dargestellt wurde, in Angst und Schrecken versetzt werden.¹⁸⁷

Ab dem 17. Jahrhundert flossen Ereignisse aus der Globalmission in die jesuitische Theaterpraxis, wodurch das erste „Welttheater“ entstand, da man bezüglich der Themenauswahl nun unbegrenzten Zugriff aus aller Welt hatte.¹⁸⁸ Jene Stoffe, die aus der jesuitischen Weltmission stammten, wurden selbst an lediglich durchschnittlich bedeutsamen Kollegien des Ordens aufgeführt, weil die exotischen Schauplätze unter den Zuseher*innen sehr beliebt waren. Erstaunlicherweise wurden diese Themen teilweise mit geringer Zeitverzögerung zum realen historischen Tathergang in Stücke verarbeitet und auf die Bühnen gebracht. Aus diesem Grund kann das Jesuitendrama als Brückenstück zwischen der Weltmission und der Öffentlichkeit in der Heimat bezeichnet werden. Ziele jenes Theaters waren, dass das Publikum einerseits staunte – sei es über die aufwendige Machart oder über

¹⁸² Siehe nähere Ausführungen zum Themenkomplex „Schauspiel und Person als Teil der Gesellschaft“ in: Marshall *McLuhan*, Die magischen Kanäle, Understanding Media, Fischer Bücherei 1970.

¹⁸³ Vgl. *Szarota*, Das Jesuitendrama als Vorläufer der modernen Massenmedien, S. 130f.

¹⁸⁴ Vgl. Ebenda, S. 133.

¹⁸⁵ Vgl. *Tilg*, Die Entwicklung des Jesuitendramas vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, S. 190-197.

¹⁸⁶ Vgl. *Szarota*, Das Jesuitendrama als Vorläufer der modernen Massenmedien, S. 138f.

¹⁸⁷ Vgl. *Leutenstorfer*, *Theatrum Sacrum*, S. 16.

¹⁸⁸ Vgl. *Immoos*, Japanische Helden des europäischen Barocktheaters, S. 36.

den Inhalt, wie beispielsweise neue Märtyrer aus fernen Ländern – und andererseits, dass die Rezipient*innen, bewegt durch das Gesehene bzw. Erlebte auf der Bühne, über die eigene Glaubenspraxis reflektieren. Auf der jesuitischen Bühne vermischte sich demnach der „Zauber“ der Exotik bzw. des Unbekannten aus den Stoffen der transkontinentalen Mission der Jesuiten mit christlichen Elementen, die dem Publikum in Europa vertraut waren.¹⁸⁹ Bezüglich der konkreten Sujets aus der Globalmission, die tatsächlich auf den Bühnen der Jesuiten verkörpert wurden, ist zu sagen, dass hierbei japanische Themen alle Stoffe aus anderen missionierten Ländern weit an der Zahl übertrafen. Aktuelle Untersuchungen bestätigen den barocken „Japan-Boom“: Zwischen 1607 und 1773 entstanden mehr als 600 Stücke über japanische Figuren, die teilweise auf realen Personen als Stoffquellen basierten.¹⁹⁰ Verschiedene Quellen belegen zudem, dass Stücke aus dem japanischen Stoffkreis in ganz Europa aufgeführt wurden.¹⁹¹ Wie die akribische Dokumentation der Aufführungen zeigt, erfreuten sich die jesuitischen Japandramen insbesondere im Süden des deutschsprachigen Raumes, in der oberdeutschen Provinz, großer Beliebtheit.¹⁹²

Wiederum war das Jesuitendrama essenziell für die Katechese in Übersee, da vor allem am Anfang der Mission die Ordensmitglieder nicht in den indigenen Sprachen bewandert waren und demnach die Menschen vor Ort buchstäblich nicht erreichen konnten. Durch die Charakteristika des Szenenhaften und des Visuellen konnte dies allerdings vorerst umgangen werden. Dadurch wurde der christliche Glaube dennoch für die lokale Bevölkerung interessant aufbereitet.¹⁹³ Dem Geist der Akkommodation folgend, konnten die jesuitischen Missionare in Japan beispielsweise besonders erfolgreich an bestehende Theatertraditionen anknüpfen, da Prozessionen, volkstümliches Schauspiel bei den sogenannten Matsuri-Festen und das in gesellschaftlich gehobeneren Kreisen übliche Nō-Theater in der japanischen Kultur des 16. Jahrhunderts bereits verwurzelt waren.¹⁹⁴ Es gibt nur wenige zeitgenössische Quellen, die davon zeugen, welche hybride Theaterpraxis sich sozusagen gewissermaßen in der Verbindung westlicher und östlicher Praktiken und Wahrnehmungen entwickelte. Originaltexte oder gar Periochen, wie wir sie beim im Europa fest etablierten Jesuitendrama finden, sind schlichtweg nicht existent oder nur marginal zugänglich. Am ehesten näherten sich Historiker*innen, wie

¹⁸⁹ Vgl. *Pohle*, Friedrich Spee und Franz Xaver, S. 13f.

¹⁹⁰ Vgl. *Dietrich*, Pietas Austriaca als Reich Gottes in Japan, S. 36.

¹⁹¹ Vgl. Masahiro *Takenaka*, Jesuit Plays in the Baroque Age. In: In: Hsia, Adrian; Wimmer, Rupert (Hrsg.): Mission und Theater. Japan und China auf den Bühnen der Gesellschaft Jesu (Regensburg 2005), S. 379.

¹⁹² Vgl. Haruka *Oba*, Using the Past for the Church's "Present" and "Future": The Remembrance of Catholic Japan in Drama and Art in the Southern German-speaking Area. In: Schmale, Wolfgang; Romberg, Marion; Köstlbauer, Josef (Hrsg.): The Language of Continent Allegories in Baroque Central Europe (Stuttgart 2016), S. 78f.

¹⁹³ Vgl. *Amado Aymoré*, Mission und Glaubenskampf auf der Bühne, S. 71.

¹⁹⁴ Vgl. *Ebenda*, S. 76.

der Japaner Arimichi Ebisawa¹⁹⁵, an die Beleuchtung jener japanischen Dramapraxis an, indem sie in jesuitischen bzw. portugiesischen Werken wie den Missionsberichten nach Stellen suchten, in der diese – aus eurozentristischer Perspektive wohlgermerkt – Erwähnung fanden und beschrieben wurden.¹⁹⁶ Eine dieser Schilderungen lässt sich beispielsweise in einem Schriftstück des portugiesischen Jesuiten Luís Fróis finden, der folgendes über die Aufführungen des Nō-Theaters schreibt:

Auf unseren Bühnen bedecken die Masken das Kinn bis hinunter zur Bartspitze; die japanischen Masken dagegen sind so klein, dass bei einem Schauspieler, der in einer Frauenrolle auftritt, der Bart stets unten hervorragt. In unseren Gefilden ist polyphone Musik klangvoll und angenehm für das Ohr; japanische Musik dagegen ist, da alle zusammen einstimmig im Falsett singen, eine denkbar schreckliche Qual. Bei uns ist die Musik des Adels in der Regel gefälliger im Klang als die Musik der einfachen Leute; in Japan dagegen ist die Musik des Adels unerträglich, während die Musik der Matrosen gefällig ist.¹⁹⁷

In der Analyse der Berichte zeigte sich außerdem, dass die Missionare einerseits die Praxis etablierten, dass an christlichen Feiertagen wie Weihnachten, Ostern oder Pfingsten Schauspiele stattfanden. Die gängigsten Sujets bildeten die Geburt Christi und die Ankunft der drei Könige, sowie die Passion und die Geschichte um die Arche Noah.¹⁹⁸ Stoffe, die sich in die Erfahrungswelt der Japaner*innen übertragen ließen, waren beim fernöstlichen Publikum ausdrücklich beliebt. Beispielsweise ist es heute naheliegend, anzunehmen, dass die Geschichte um die Arche Noah in Japan so gut angenommen wurde, da die Menschen dort damit vertraut waren, jährlich wiederkehrend von Taifunen heimgesucht zu werden. Jedoch bildeten diese Aufführungen keine bloßen „Kopien“ der europäischen Theaterpraxis und deren Inhalte, denn interessanterweise vermischten sich katholische und bestehende traditionell-japanische Elemente. Wohl vom jesuitischen Spektakel beeinflusst, ergab sich ein Theater, welches japanische Tänze, biblische Inhalte, sowie beispielsweise allegorische Figuren – Eigenheiten des westlichen Theaters – und östlich-gesinnte dramatische Darstellungen auf der Bühne miteinander vereinte. Eine weitere Besonderheit ist, dass diese Dramen hauptsächlich in japanischer Sprache, aber auch vereinzelt in Portugiesisch und Latein veranstaltet wurden. Dadurch, dass die Aufführungen überwiegend in der Landessprache des Inselstaates stattfanden, ist es naheliegend, dass es sich um ein Theater gehandelt hat, welches an die breite Masse der lokalen Bevölkerung gerichtet war. Die lateinischen Stücke entsprangen jedoch wohlgermerkt primär aus dem Kontext der entstehenden Jesuitenkollegien und beschränkten

¹⁹⁵ Vgl. Arimichi *Ebisawa*, *Yōgaku engeki kotohajime* (Tōkyō 1971).

¹⁹⁶ Vgl. *Leims*, *Mysterienspiel und Schultheater*, S. 58.

¹⁹⁷ Vgl. Ury *Eppstein*, *The Beginnings of Western Music in Meiji Era Japan* (Lewiston, N.Y. 1994), S. 148.

¹⁹⁸ Vgl. *Amado Aymeré*, *Mission und Glaubenskampf auf der Bühne*, S. 77.

sich weitgehend auf das Schultheater.¹⁹⁹ Jene lateinischen Schriftstücke, die von japanischen Jesuiten im schulischen Kontext verfasst wurden, sind unter anderem Forschungsgegenstand vom japanischen Historiker Watanabe (2018). Er konnte durch die Analyse von erhaltenem didaktischem Material in Jesuitenkollegien feststellen, dass wohl einige wenige japanische Scholastiker durchaus in der Lage gewesen sind, humanistisches Latein in Versform zu verwenden. Diese Quellenform ist nur marginal erhalten, jedoch konnte Watanabe auf etwa zwanzig lateinische Prosatexte zurückgreifen, deren Autorenschaft eindeutig japanischen Jesuiten zugeschrieben werden kann. Seine Analyse zeigte interessanterweise, dass sich in diesen Texten Strukturen wiederfinden, die darauf hindeuten, dass die japanischen Schreibenden weitgehend Formulierungen und Wendungen²⁰⁰ von großen Dichtern wie Vergil und Ovid übernommen hatten.²⁰¹ Hierzu sei angemerkt, dass es ab der Renaissance in der Produktion neolatinistischer Texte üblich war, sich an den „großen Meistern“ zu orientieren. Originalität war nicht erstrebenswert, denn es galt als Kunst, Formulierungen und teilweise ganze Verse in einem neuen Kontext in angemessener Weise zu kopieren. Man könnte aus heutiger Perspektive durchaus sagen, dass es sich um eine ausdrücklich gewünschte Intertextualität handelte.²⁰²

3.2.2 Das Theater als „Massenmedium seiner Zeit“

Im Laufe der Zeit gewann das jesuitische Theater einen derartigen Zuspruch durch die großen Zuschauermassen, dass ebenso sein gesellschaftlicher Wert bedeutend stieg. Die Historikerin Szarota bezeichnete es deswegen als „das Massenmedium seiner Zeit“, da die Jesuiten gesamten Gesellschaften in Europa die gleichen Bilder lieferten und diese dafür benutzten, den öffentlichen Diskurs maßgeblich zu beeinflussen²⁰³ und durch diese gelenkte Kommunikation ihre Autorität zu festigen. Gerade die Öffentlichkeit, die dem Theater per se anhaftet, bildet eine ergiebige Bühne für politische Agitation.²⁰⁴ Einerseits ging es dem Orden um die Manipulation der Schaulustigen, indem genauestens analysiert wurde, welche eingesetzten Elemente welche

¹⁹⁹ Vgl. Leims, *Mysterienspiel und Schultheater*, S. 64-70.

²⁰⁰ Dies lädt dazu ein, die Lernkultur an den frühneuzeitlichen Jesuitenkollegien zu erörtern und festzustellen, dass das Phänomen, formelhafte Wendungen textlich oder sprachlich zu reproduzieren, didaktisch betrachtet bis in die Gegenwart angewendet wird. Jene „festen“ Formulierungen, die memorisiert und für die Sprachproduktion automatisiert werden können, werden in der heutigen Sprachdidaktik als *chunks* bezeichnet, vgl. Christian *Fandrych* und Maria *Thurmair*, *Grammatik im Fach Deutsch als Fremd- und Zweitsprache. Grundlagen und Vermittlung* (Berlin 2018), S. 180.

²⁰¹ Vgl. Akihiko *Watanabe*, *Outdoing the Original? The Economics of Early Modern Japanese Latin Poetry*. In: In: Gwynne, Paul; Schirg, Bernhard (Hrsg.): *The Economics of Poetry: The Efficient Production of Neo-Latin Verse, 1400-1720* (Oxford/Bern 2018), S. 386f; 397.

²⁰² Nähere Ausführungen hierzu vgl. Susanna *de Beer*, *Reuse, Repeat, Recycle! An Intra-textual Approach to the Economics of Poetry*. In: Gwynne, Paul; Schirg, Bernhard (Hrsg.): *The Economics of Poetry: The Efficient Production of Neo-Latin Verse, 1400-1720* (Oxford/Bern 2018), S. 65-100.

²⁰³ Vgl. Amado *Aymoré*, *Mission und Glaubenskampf auf der Bühne*, S. 71.

²⁰⁴ Vgl. *Schößler*, *Einführung in die Dramenanalyse*, S. 14.

Reaktionen hervorriefen. Es etablierte sich die Praxis, dass die Stücke sprachlich so angepasst wurden, dass sich die Zuschauer*innen persönlich angesprochen bzw. aufgefordert fühlten. Ebenso ging es aber auch um die Beeinflussung der Schauspieler, die unbewusst lernten, selbst die „Sprache der Manipulation“ anzuwenden. Den Darstellern war wohl nicht bewusst, dass es sich um Inhalte handelte, die gewiss von den Jesuiten erwünscht gewesen waren. Es ist wahrscheinlicher davon auszugehen, dass sie der Meinung gewesen sein mussten, „Wahrheiten“ wiederzugeben und aus ihrer Bühnenerfahrung in der Praxis dieser „Propagandastücke“ zogen sie wohl im weitesten Sinn Schlüsse, die sich auf ihre individuelle Meinungsbildung auswirkte.²⁰⁵

Andererseits versuchte der Orden durch das Erschaffen des Jesuitendramas politisch an Macht zu gewinnen. Beispielsweise forcierten die Jesuiten die dramaturgische Darstellung der Japanmission nicht nur aus dem Grund, weil diese Stoffe bei den Jesuitenzöglingen und dem Publikum sehr beliebt waren, sondern auch, weil so beispielsweise systematisch Mitglieder der Habsburger im Sinne der Gegenreformation beeinflusst werden konnten. Der Wiener Kaiserhof war seit 1496 durch eheliche Verbindungen eng mit der iberischen Krone verbunden und so war es gang und gäbe, dass die Missionsberichte aus Übersee diesen, sowie alle Ordensniederlassungen im deutschsprachigen Raum erreichten. Diese Verknüpfung ermöglichte den germanophonen Jesuiten das, was ihre Ordensbrüder in Fernost erlebten und schilderten, in Theaterstücken zu verarbeiten. Belege dafür, dass der jesuitische Orden nicht unpolitisch und unter anderem mit Blick etwa auf das Haus Habsburg agierte, lassen sich in Form von Ehrenbezeichnungen und Widmungen auf manchen Titelseiten von Periochen finden.²⁰⁶ Dies tat man aus der Perspektive der Jesuiten heraus allerdings nicht nur um die gemeinsame Zusammenarbeit im Sinne der Gegenreformation zu stabilisieren, sondern auch um sich potenzielle (materielle) Unterstützung zu sichern.²⁰⁷

Die Globalmission spielte als Theaterstoff demnach ein fundamentales Schlüsselement der Jesuiten, denn einerseits beeinflusste diese das Schultheater, sowie die Erziehung der Jesuitenzöglinge und des Publikums, und andererseits auch die politische Dramaturgie der Jesuiten. Im Vergleich zu den bekannten Mythen von Protomärtyrern, welche durch die Christenverfolgungen im Römischen Reich entstanden waren, sollten die Märtyrerbilder aus Übersee die europäischen Glaubensanhänger*innen stärker davon überzeugen, die eigene Glaubenspraxis zu intensivieren. Die jesuitische Weltmission und ihre Akteure wurden

²⁰⁵ Vgl. *Szarota*, Das Jesuitendrama als Vorläufer der modernen Massenmedien, S. 134-136.

²⁰⁶ Vgl. *Dietrich*, *Pietas Austriaca* als Reich Gottes in Japan, S. 37.

²⁰⁷ Vgl. Ebenda, S. 44.

dahingehend spiritualisiert und idealisiert, um Figuren zu zeigen, die trotz widrigen Bedingungen in ihrem Glauben standhaft blieben. In Verbindung mit dem japanischen Archipel kristallisierte sich insbesondere die Figur des Franz Xaver bzw. der Stellenwert der Märtyrer Japans als ergiebige Stoffe heraus und diese wurden zu wahren „Bühnenhelden“ emporgehoben.²⁰⁸

Insgesamt wäre es unsinnig und lediglich fragmentarisch, das Wirken der Jesuiten im inner- und außereuropäischen Raum voneinander bzw. die Mission und Theaterpraxis voneinander separiert zu betrachten.²⁰⁹

Das Jesuitentheater, welches sich demnach zwischen Kunst und Kult bewegte, eignet sich meiner Ansicht nach gut dafür, die sozio-kulturellen und politischen Entwicklungen in Europa als auch in Übersee, in der Frühen Neuzeit zu beleuchten, da es diese indirekt widerspiegelte. Valentin (1980) konstatierte bezüglich dieses Konnexes folgendes:

Dieses Theater versteht man nicht, ohne den soziologischen, historischen, d.h. vorwiegend religiös-konfessionellen Hintergrund heranzuziehen. Erst in dieser Betrachtungsweise wird einsichtig, daß es nicht als bloßes Schuldrama abgetan werden kann, daß es in Wirklichkeit neben der Predigt, den Gebet- und Gesangbücher, den Kongregationsheften und den Katechismen eines der wichtigsten Medien des gegenreformatorischen Gedankenguts im städtischen und kleinstädtischen Milieu gewesen ist.²¹⁰

²⁰⁸ Vgl. Ebenda, S. 38-43.

²⁰⁹ Vgl. *Amado Aymoré*, Mission und Glaubenskampf auf der Bühne, S. 73.

²¹⁰ *Valentin*, Gegenreformation und Literatur, S. 256.

4 *In medias res* – Was und wie haben Jesuiten über Japaner*innen geschrieben?

4.1 Addendum zu den Periochen

Bevor nun konkrete Periochen mit Japanbezug analysiert werden, gilt es einige Besonderheiten dieser (früh)neuzeitlichen Programmhefte gesondert anzuführen. Da an fast allen Kollegien im Kontext des Lateinunterrichts Theaterstücke geschrieben und auf die Bühnen gebracht wurden, oblag es prinzipiell jedem Lehrer der Rhetorik und/oder Poetik, Dramen zu verfassen und zu konzipieren. Mit der Zeit etablierten sich aus diesen Reihen Patres, die durch ihre dramaturgischen Leistungen hervorstachen und dadurch Berühmtheit erlangten, wie beispielsweise Franz Lang oder Jakob Bidermann. Üblicherweise wurde die Autorenschaft in den Periochen nicht angeführt, dafür aber in den Dramentexten, die jedoch in viel geringerer Stückzahl tatsächlich abgedruckt wurden.²¹¹ Interessanterweise sind es die Schauspielernamen, die am Ende der Periochen akribisch dokumentiert wurden.²¹²

Gemäß den Traditionen des klassischen Dramas, die der römische Philosoph und Dramatiker Seneca beispielsweise einzuhalten pflegte, hielt sich das Jesuitentheater an eine Abfolge der Handlung in fünf bzw. drei Akte.²¹³ Zur Kreativität und Originalität der Dramenautoren analysierte und interpretierte Wimmer (2005), dass es teilweise gang und gäbe war, Ideen und Formalia von vorhergehenden Texten zu kopieren. Unter den Dramatikern, die neben dem Schreiben auch unterrichtlichen Tätigkeiten nachgehen mussten, erfreute man sich wohl über bestehende Periochen oder im ganz seltenen Fall über gesamte Texte, um sich an ihnen zu orientieren.²¹⁴ Periochen wurden in ihrem Aufbau immergleich strukturiert: Nach der Titelseite, auf der der Stückname in lateinischer und deutscher Sprache sowie der Aufführungsort und das Datum angeführt werden, folgt das *Argumentum*, welches die Handlung und den Plot grob zusammenfasst. In der letzten Zeile des *Argumentum* auf Latein findet sich in der Regel eine Quellenangabe, also ein Verweis auf ein zeitgenössisches westliches Werk, welches die Geschichte der jesuitischen Mission wiedergibt und worauf sich der Autor thematisch bezieht. Ein gängiges Beispiel dafür wäre die *Kerceklyche Historie van de gheheel wereldt* („Kirchengeschichte der ganzen Welt“) des dänischen Jesuiten Cornelius Hazart aus dem Jahr 1667. Darin sammelte Hazart jesuitische Schriftstücke aus der Globalmission, wie Briefe, Manuskripte, Geschichten und Ethnographien, und in weiterer Folge wurde die deutsche

²¹¹ Vgl. Leutenstorfer, *Theatrum Sacrum*, S. 14.

²¹² Vgl. Szarota, *Das Jesuitendrama als Vorläufer der modernen Massenmedien*, S. 143.

²¹³ Vgl. Asmuth, *Einführung in die Dramenanalyse*, S. 38.

²¹⁴ Vgl. Wimmer, *Japan und China auf den Jesuitenbühnen des deutschen Sprachgebietes*, S. 20.

Übersetzung dieses Gesamtwerkes über die Japanmission von den Dramenautoren herangezogen, um konkrete Stücke zu verfassen.²¹⁵

Daraufhin stimmt der *Prologus* in der Regel allegorisch und illustrierend auf den Drameninhalt ein. In Anschluss werden die einzelnen Akte und Szenen in Ein- bis Zweizeilern wieder in Latein und Deutsch resümiert. Zwischen den Akten setzen *Chori* als Zwischenspiele ein, die das Geschehene allegorisch untermalen bzw. kommentieren. In manchen Stücken schließt ein *Epilogus* die Handlung ab, jedoch kann dieser auch durch ein finales Auftreten des *Chorus* ersetzt werden. Letztlich findet sich der *Syllabus Actorum*, eine genaue Angabe der Schauspieler, mit Vor- und Zunamen sowie eventuellem Adelsstand. Jede Perioche endet formelhaft mit dem lateinischen Verweis „*Omnia ad maiorem Dei (Deiparaeque) gloriam*“ oder mit dem jeweiligen Kürzel „*O.A.M.D.(D.)G.*“.²¹⁶ Obwohl Aufbau und Gestaltung der Periochen einheitlich bzw. „standardisiert“ sind, fallen nichtsdestotrotz die aufwendige Gestaltung und Verzierung der Seiten auf. In der Regel fassen sie etwa 10-15 Seiten, jedoch können es auch bedeutend mehr sein, wenn viele Personen in der Bühneninszenierung involviert gewesen sind und am Schluss angeführt werden müssen. Periochen sind keinesfalls als Quellen zu verstehen, die die Drameninhalte (zu stark) verkürzt und demnach verfälscht wiedergeben würden. Durch eine genaue Aufschlüsselung der Handlung auf Akt- und Szenenebene ermöglichen sie einen direkten Zugang zu den Dramen, ohne den vollständigen Text vor Augen haben zu müssen. Mittels ihrer wissenschaftlichen Betrachtung kann ein Einblick darüber gegeben werden, welche Informationen dem Publikum vor, während bzw. nach dem Theaterbesuch zugänglich gewesen sind, aber es kann auch genauso versucht werden, in der Formulierung der Autoren die Wirkungsabsicht der Stücke nachzuzeichnen.²¹⁷

Es ist interessant, die Funktion der Sprache(n) im Jesuitendrama per se bzw. in den Periochen vor der analytischen Annäherung an die konkreten Dramenbeispiele zu thematisieren, da sich hierbei ein Spannungsfeld zwischen der geschriebenen und der gesprochenen Sprachen auftut. Auf der Bühne wurde eine lateinische Literatursprache präsentiert, die lediglich für einen Teil des Publikums, nämlich jener, der dieser vollends mächtig ist, unmissverständlich zugänglich war. Selbst die Schüler, die sich dieser Sprache in der konkreten Aufführung bedienten, jedoch selbst noch in Ausbildung waren, konnten sich in dieser nur relativ frei bewegen. Jene

²¹⁵ Vgl. Cornelius *Hazart*, *Kerckelycke historie van de gheheele wereldt*. Vol. 1. (Antwerpen 1667).

²¹⁶ Vgl. Mirjam *Döpfert*, *Miles Iaponus et Christianus: Japanische Märtyrer auf der Jesuitenbühne*. In: Aurnhammer, Achim; Korte, Barbara (Hrsg.): *Fremde Helden auf europäischen Bühnen (1600-1900)* (Würzburg 2017), S. 52.

²¹⁷ Vgl. Heinz *Meyer*, *Nutzen und Wirkungsabsicht des Theaters nach Paratexten lateinischer Dramen der frühen Neuzeit*. In: *Frühmittelalterliche Studien*, Vol. 41, 2008, S. 207.

Zuseher*innen, die lateinunkundig waren, rezipierten diese Sprache auf eine gänzlich andere Weise. Obwohl sie diese weder aktiv sprachen noch im Detail verstanden, erkannten sie sie als Sprache der Kirche und Messe. Durch diese Verbindung kann sehr wohl eine gewisse Art von Kommunikation zwischen sprechenden Schauspielern auf der Bühne und dem rezipierenden Publikum stattgefunden haben, da sich diese Menschen vielleicht gerade von diesem vertrauten Klang in einem außerkirchlichen Kontext in den Bann ziehen ließen. Szarota ging sogar gedanklich einen Schritt weiter und meinte, dass die lateinische Sprache womöglich der Hauptgrund dafür gewesen sei, warum das Jesuitentheater gesamte Massen an Zuseher*innen ergriff, und dass vor allem all jene, deren Latein weniger gefestigt war, davon besonders fasziniert gewesen seien. In einem harten Kontrast dazu steht das Deutsche, das man in den Periochen vorfand, denn dabei handelte es sich eher um ein mundartliches Deutsch, welches die gesamte Zuschauer*innenschaft scheinbar sprach und verstand. Um im *Argumentum* dem/der Durchschnittszuschauer*in die Grundidee und den Plot des Dramas zu präsentieren, bedienten sich die Periochenautoren, oftmals der „plumpen“ und „primitiven“ Worte des Volkes. Dies war nicht nur für die Verständnissicherung, sondern für die bereits genannte Manipulation der Rezipient*innen, die die Jesuiten erzielen wollten, von größter Wichtigkeit. Das Publikum umfasste demnach zwei „gesellschaftlichen Welten“ des deutschsprachigen Raumes in der Frühen Neuzeit, die unter anderem durch Sprachkompetenzen voneinander getrennt waren. Einen Pol bildeten die lateinkundigen Kleriker sowie die Intellektuellen, wohingegen das gemeine Volk, „lediglich“ des Deutschen mächtig, das Pendant darstellte. Sinnbildlich gesprochen fungierten die Periochen in ihrer Zweisprachigkeit als Brückenelement zwischen diesen beiden sprachlich heterogenen Gruppen.²¹⁸ Schriftbildlich hebt sich die deutsche Frakturschrift ebenso deutlich von den lateinischen Zeilen in Antiqua ab.

Bezüglich des lateinischen Schreibniveaus und -stils der jesuitischen Dramenautoren hielt Watanabe (2018) folgende Beobachtung fest, die den didaktischen Aspekt der Texte hervorstreicht:

The Latin style is typical of Jesuit school literature; correct, somewhat monotonous vocabulary and syntax, coupled with periodic, quasi-Ciceronian sentence structures which would be suitably challenging to beginning readers.²¹⁹

²¹⁸ Vgl. Szarota, Das Jesuitendrama als Vorläufer der modernen Massenmedien, S. 141f.

²¹⁹ Vgl. Watanabe, Romanization of the Japanese in Jesuit Neo-Latin, S. 104f.

4.2 Konkrete Stücke aus dem Stoffkreis *Japandrama*

Der Grund, warum die jesuitischen Dramatiker die Missionsgeschichte des japanischen Raumes im Gegensatz zu anderen Destinationen stärker in ihren Stücken thematisierten, hing wohl damit zusammen, dass der Orden nirgendwo vergleichbare Erfolge aufweisen konnte. Basierend auf den aus den Missionsberichten gezogenen Informationen gestalteten sie Geschichten und Bühnenbilder, die das europäische Publikum staunen lassen sollten.²²⁰

Die Vielzahl jesuitischer Dramen über japanische Figuren bietet eine Fülle von Themen, die auf die Bühnen der Zeit gebracht wurden. Einerseits existierten beispielsweise viele Theaterstücke über die japanische Märtyrerkirche, wohingegen es auch abschreckende Stücke gab, die veranschaulichen sollten, welch trauriges bzw. brutales Schicksal vom christlichen Glauben abgekommene Menschen – wie christenfeindliche Herrscher oder „heidnischen“ Personen – zu ereilen drohte.²²¹

Immoos (2005) unterteilte die unterschiedlichen Themen des japanischen Stoffkreises folgendermaßen:

1. Die eigentliche Tragödie im Fall eines großen Herrschers, der verursacht ist durch eine in metaphysische Dimensionen reichende Schuld des Helden: Oda Nobunaga
2. Die Gestalt des Tyrannen: Hideyoshi
3. Das eigentliche Märtyrerdrama²²²

Unabhängig dieser Ordnung lässt sich jedoch feststellen, dass „die Kirche im Jesuitendrama über alle ihre Widersacher triumphiert.“²²³ Dies ist einerseits wenig verwunderlich, wenn die bereits erörterten Ziele des Dramas in Erinnerung gerufen werden. Jedoch handelt es sich andererseits um einen interessanten Aspekt, wenn in Betracht gezogen wird, wann die ersten Stücke über Japan entstanden sind, nämlich erst ab 1614/15. Demzufolge wurde in Europa die jesuitische Missionstätigkeit in Fernost erst in Theaterstücken präsentiert und rezipiert, als in Japan das Christentum bereits verboten worden war.²²⁴ Dieser Umstand ließ mich danach fragen, was und wie aus jesuitischer Sicht wohl über Menschen eines Landes geschrieben wurde, das das katholische Dogma offiziell verneinte und brutal ablehnte, obwohl es doch eigentlich erfolgreich und nachhaltig missioniert hätte werden sollen. Wie aus der Themenaufstellung des japanischen Stoffkreises von Immoos hervorgeht, ordnete er bewusst manchen historischen Personen gewisse Sujets bzw. Zuschreibungen zu. Beispielsweise führte

²²⁰ Vgl. *Oba*, Das katholische Japan auf der Bühne, S. 148; 151.

²²¹ Vgl. *Immoos*, Japanische Helden des europäischen Barocktheaters, S. 39.

²²² Thomas *Immoos*, Fürstenspiegel in Japandramen. In: Hsia, Adrian; Wimmer, Rupert (Hrsg.): Mission und Theater. Japan und China auf den Bühnen der Gesellschaft Jesu (Regensburg 2005), S. 358.

²²³ *Leutenstorfer*, *Theatrum Sacrum*, S. 15.

²²⁴ Vgl. *Collani*, Jesuitisches Schrifttum als Quellenfundus der China-Japan-Dramen, S. 261.

er Hideyoshi interessanterweise in Verbindung mit dem Begriff „Tyranne“ an. Im Zuge der Recherche meines Korpus an zu analysierenden Periochen kristallisierte sich für mich immer stärker ein Spannungsfeld heraus, welches die in den Dramen gezeigten Japaner*innen in zwei Gruppierungen separierte. In jesuitischen Kategorien denkend, zeigte sich, dass zwischen potenziell „guten“, also christlich gesinnten, und „bösen“, demnach das Christentum ablehnenden, japanischen Figuren unterschieden wurde. Dieser Beobachtung folgend wird nun die Analyse strukturiert, was bedeutet, dass das für die Jesuiten „Gute“ dem „Bösen“ gegenübergestellt werden soll. Konkret wird in den Periochentexten gesucht und festgemacht, wie die jesuitischen Dramatiker sprachlich ihre japanischen Figuren jeweils diesen beiden Polen zugeordnet haben. Denn

Alle Geschichte ist die Verwirklichung der Heilsgeschichte, an der der Mensch als Ebenbild Gottes in Freiheit teilnimmt. Gerade die Person in hoher Stellung, in ihrer mittleren Position zwischen Gut und Böse, ist aufgerufen, die rechte Wahl zu treffen und damit die ihr zugedachte Aufgabe in der Ökonomie der göttlichen Vorsehung zu erfüllen, inmitten der Unbeständigkeit alles Irdischen, oder aber an dieser Aufgabe aus Überheblichkeit oder Schwäche zu scheitern.²²⁵

4.3 Zwischen „gut“...

Märtyrer und Heilige waren erst 1631 als Protagonisten auf den jesuitischen Bühnen gestattet, weil es zuvor Usus gewesen war, dass der Held des Dramas eine eher abschreckende Wirkung auf das Publikum erzielte. Da es in erster Linie um die Bestrafung des Helden ging, die den Zuseher*innen zur Verabscheuung des „Bösen“ vor Augen geführt werden sollte, kamen Märtyrer oder Heilige eher als mahnende Gegenspieler vor.²²⁶ Mit der Erlaubnis, „Repräsentanten“ des katholischen Glaubens zum Zweck der Vorbildwirkung als Hauptrollen in Theaterstücken zu belegen, und dem Wissen aus den Missionsberichten öffnete sich das Feld für potenzielle Helden aus aller Welt. Tugenden wie Standhaftigkeit im Glauben und unbeugsame Frömmigkeit, welche ebenso von den Christ*innen in Europa in Zeiten der erstarkenden Reformation erwartet wurde, wurde den archetypisch stilisierten japanischen Helden ebenso zugeschrieben wie in Europa bereits bekannten heroischen Figuren. Durch die Rezeption von Stücken, die japanische „Helden des Christentums“ zeigten, sollten sich die europäischen Zuschauer*innen dazu aufgefordert fühlen, diesen in ihrer religiösen Unumstößlichkeit nachzueifern.²²⁷

²²⁵ Immoos, Fürstenspiegel in Japandramen, S. 357.

²²⁶ Vgl. Ebenda, S. 358.

²²⁷ Vgl. Dietrich, Pietas Austriaca als Reich Gottes in Japan, S. 38-43.

Die japanischen Helden der Jesuitenstücke werden grundsätzlich allesamt als Märtyrer dargestellt, wobei sich unter ihnen auch wenige sogenannte „Fast-Märtyrer“²²⁸ finden lassen. Damit sind Figuren gemeint, die in Dramen selbstlos (bzw. teilweise auch im tatsächlich belegten historischen Verlauf) zwar viel für ihren katholischen Glauben riskierten, jedoch dafür nicht ihr Leben ließen.²²⁹ Nichtsdestotrotz sollte sich das Publikum aber an ihren Taten orientieren und die durch beispielhafte Bewährungen in Extremsituationen veranschaulichte Glaubensstreue imitieren.²³⁰ Der jesuitische Orden positionierte sich bzw. den katholischen Glauben per se durch die Darstellung von Martyrien auf der Bühne im Kontext des „konfessionellen Wettrüstens“ im 17. Jahrhundert als beständig und den Traditionen der Kirche folgend. Der Einsatz von überseeischen Märtyrern sollte das Bild stützen, dass die katholische Kirche geistliche sowie weltliche Hegemonie aufrechterhalten könne.²³¹

In Folge werden nun drei jesuitische Dramen analysiert, deren Protagonisten als Beispiele für „gute“ Japaner*innen gelten. Auf textlicher Ebene soll festgemacht werden, wie jesuitische Autoren diese Figuren für das Publikum als „gut“ erkenntlich gemacht haben. Wenngleich es in erster Linie um die „guten“ Akteur*innen in den folgenden Stücken geht, finden sich darin ebenso Gegenspieler, die als „böswillige“ Figuren auftreten. Um den Kontrast zwischen „gut“ und „böse“ zu veranschaulichen, sollen in jedem Stück auch Be- und Zuschreibungen Aufmerksamkeit erlangen, die die „Bösen“ als solche kennzeichnet.

4.3.1 *JVSTVS UCONDONVS Achilles Japoniae In tuenda Christi Fide fortis & felix*

4.3.1.1 Aufführungsdaten und Entstehungskontext

Der Titelseite kann entnommen werden, dass dieses Stück am 4. und 6. September 1673 von der Jugend des Kurfürstlichen Gymnasiums der *Gesellschaft Jesu* im bayrischen Landshut aufgeführt wurde. Die deutsche Übersetzung des lateinischen Titels lautet *JUSTVS UCONDONVS Ein Japonischer Held Und sowol starckmütig als glücklicher Verfechter deß Christlichen Glaubens*. Dadurch, dass sich keine Autorenangabe auf der Titelseite befindet, wird von einer anonymen Autorenschaft ausgegangen. Dagegen ist angeführt, dass die Perioche in München von Lucas Straub gedruckt wurde.²³² Am Ende des *Argumentum* findet sich die

²²⁸ Zum „klassischen“ japanbezogenen Märtyrerdrama zählt unumstößlich die Geschichte der 26 Märtyrer von Nagasaki. Ihr Martyrium wird in sehr vielen Stücken aufgegriffen und erzählt sowie ebenso stark aus heutiger wissenschaftlicher Sicht beforcht. Um anderen katholisch gesinnten Japaner*innen des „christlichen Jahrhunderts“ historiographische Beachtung zu schenken, habe ich mich bezüglich meines Korpus bewusst gegen den Stoff von Paul Miki und den weiteren Märtyrern entschieden.

²²⁹ Vgl. *Collani*, Jesuitisches Schrifttum als Quellenfundus der China-Japan-Dramen, S. 261.

²³⁰ Vgl. *Döpfert*, Miles Iaponus et Christianus, S. 50.

²³¹ Vgl. Ebenda, S. 52.

²³² *JVSTVS UCONDONVS Achilles Japoniae In tuenda Christi Fide fortis & felix* (Landshut 1673), s.p. [Titelblatt].

Angabe *Daniel Bartoli. Asia parte 2. lib. 1.*, der sich auf die Quelle bezieht, auf der sich die Handlung des Stückes stützt.²³³

In dem Absatz, in dem die Aufführungsdaten in deutscher Sprache angegeben sind, findet sich meiner Einschätzung nach bereits eine nennenswerte Formulierung. Da heißt es nämlich nach der Angabe des Titels wortwörtlich *für Augen gestellt Von der Jugend deß Churfürstlichen Gymnasij Soc: JESV in Landshuet*.²³⁴ Ich halte es für interessant, dass hier das Auge als Sinnesorgan explizit erwähnt wird – vor allem, weil Historiker*innen in der Auseinandersetzung mit dem Jesuitentheater bereits konstatiert haben, dass es um ein „Erleben mit allen Sinnen“²³⁵ und um eine Erfahrung mit „lebenden Bildern“²³⁶ ging. In allen anderen Periochen, die in weiterer Folge in dieser Arbeit analysiert werden, konnte sich keine solche Formulierung wiederfinden.

4.3.1.2 Inhalt, Struktur und handelnde (japanische) Figuren

Der Protagonist dieses Stückes, Takayama Ukon (1553-1616), zählte zu jenen japanischen Christen, die während des „christlichen Jahrhunderts“ die Kirche in Japan unterstützten.²³⁷ Als erfolgreicher Heerführer unter Hideyoshi erfüllte er das Ideal des Bushidō, dem Samuraikodex, und dementsprechend war er ein angesehener Mann in ganz Japan.²³⁸ Seine Person und sein Wirken als „widely respected Catholic noble“²³⁹ lieferten den Jesuiten so viel Material, dass sie insgesamt drei verschiedene Geschichten über sein Leben auf die Bühnen gebracht haben. Allesamt zählen diese aus heutiger fachwissenschaftlicher Perspektive zum sogenannten Ucondonus-Stoffkreis. Neben dem Drama, das in Folge zusammengefasst und analysiert wird, existiert beispielsweise auch ein Landshuter Stück aus dem Jahre 1743, in dem es um seine Jugend geht.²⁴⁰

In *JVSTVS UCONDONVS Achilles Japoniae In tuenda Christi Fide fortis & felix* geht es in den fünf Akten Handlungsdauer grundsätzlich um den Machtkampf zwischen Nobunanga²⁴¹ und Arachius, dem König von Ōsaka, in dem ebenso zwei buddhistische Mönche intrigierten. Ersterer wollte nämlich die Herrschaft über ganz Japon²⁴² übernehmen und aus diesem Grund

²³³ Ebenda, s.p. [Argumentum].

²³⁴ Ebenda, s.p. [Titelblatt].

²³⁵ Vgl. *Leutenstorfer*, *Theatrum sacrum*, S. 15.

²³⁶ Vgl. *Meyer*, *Nutzen und Wirkungsabsicht des Theaters nach Paratexten lateinischer Dramen*, S. 229.

²³⁷ Vgl. *Oba*, *Das katholische Japan auf der Bühne*, S. 152.

²³⁸ Vgl. *Immoos*, *Japanische Helden des europäischen Barocktheaters*, S. 44.

²³⁹ Vgl. *Watanabe*, *Romanization of the Japanese in Jesuit Neo-Latin*, S. 110.

²⁴⁰ Vgl. *Wimmer*, *Japan und China auf den Jesuitenbühnen des deutschen Sprachgebietes*, S. 34.

²⁴¹ Sein „richtiger“ bzw. historischer Name lautete Oda Nobunanga, jedoch wurde er im deutschsprachigen Raum als „Nobunanga“ bezeichnet.

²⁴² Zur Erklärung: Japan wird in allen zu analysierenden Periochen meines Korpus als *Japon* oder *Japonien* bezeichnet.

stand ihm dieser regional waltende König im Weg. Justus Ucondonus, ein dem Arachius untergebener Fürst und bekannter Christ, war Herr über die Festung *Tacatzuchi*²⁴³. Als bekennender antichristlicher König befürchtete Arachius, Justus würde Nobunanga, der unter sich viele Christ*innen vereint hatte, die Festung übergeben und nahm deswegen die beiden Söhne von Justus, Achatius und Vincentius, als Geiseln. Wiederum forderte Nobunanga die Übergabe der Festung unter der Androhung, sonst alle ihm untergebenen Christ*innen und Priester hinrichten zu lassen. Daraufhin willigte Justus in die Übergabe der Festung ein, was jedoch bedeutete, dass er sich gegen seine eigenen Kinder entschied und ihr Leben riskierte. In weiterer Folge empfing Nobunanga Justus herzlich und förderte in Zukunft das Christentum im Land. Durch eine Fügung Gottes wurden die Intrigen der beiden buddhistischen Mönchen in Folge aufgedeckt und Arachius ließ sich von Justus' Vater Darius dazu bewegen, die beiden Söhne zu verschonen und freizulassen. Letztlich ist Justus wieder mit seinen Kindern glücklich vereint.²⁴⁴ Es handelt sich hierbei um eines der wenigen Jesuitendramen, das ein glückliches Ende ihrer Protagonisten aufweist. Diese Handlung wurde in drei Aufführungen an verschiedenen Kollegien dargestellt, nämlich 1663 in München, 1682 in Luzern und eben 1673 in Landshut.²⁴⁵

Zu Ukon als historische Person sei gesagt, dass er nach dem Inkrafttreten der antichristlichen Edikte 1614 mit etwa sechzig Jesuiten, fünfzig Dōjuku sowie mehreren hundert christlichen Japaner*innen das Land verließ und sich ins Exil auf die Philippinen begab²⁴⁶, wo er gemäß späteren Missionsberichten im Jahr 1616 verstarb.²⁴⁷ Bis heute erfährt Takayama Ukon besonders von japanischen Christ*innen Verehrung²⁴⁸ und dies führte sogar dazu, dass er am 7. Februar 2017 selig gesprochen wurde.²⁴⁹

²⁴³ Damit ist die Festung Takatsuki gemeint, deren Ruinen sich heute noch in der Präfektur Ōsaka befinden, vgl. Schwade, Die Frühgeschichte des Christentums in Japan im Überblick, S. 311.

²⁴⁴ Vgl. JVSTVS UCONDONVS, s.p. [Argumentum] bzw. die inhaltliche Zusammenfassung des Stückes von Wimmer, Japan und China auf den Jesuitenbühnen des deutschen Sprachgebietes, S. 35.

²⁴⁵ Vgl. Wimmer, Japan und China auf den Jesuitenbühnen des deutschen Sprachgebietes, S. 35.

²⁴⁶ Vgl. Üçerler, The Jesuit enterprise in sixteenth- and seventeenth-century Japan, S. 162.

²⁴⁷ Vgl. Wimmer, Japan und China auf den Jesuitenbühnen des deutschen Sprachgebietes, S. 34.

²⁴⁸ Vgl. Oba, Das katholische Japan auf der Bühne, S. 152 bzw. existiert ein philippinischer Blog zur Verehrung Ukons, der nicht uninteressant ist (abgerufen unter <https://takayamaukon.com/> am 25.11.2020).

²⁴⁹ Vgl. Agenzia Fides. Presseorgan der Päpstlichen Missionswerke seit 1927, Am 7. Februar wird der japanische Samurai Justo Takayama Ukon selig gesprochen (abgerufen unter <http://www.fides.org/de/news/61554-ASIEN JAPAN Am 7 Februar wird der japanische Samurai Justo Takayama Ukon selig gesprochen> am 15.12.2020).

Zur leichteren Veranschaulichung sollen nun alle im Drama auftretenden Japaner*innen aufgelistet werden:

- Nobunanga
- Arachius
- Justus Ucondonus
- Achatius und Vincentius (Söhne von Justus)
- Darius (Vater von Justus)
- Murazachi und Babasaburo (buddhistische Mönche)
- Untertanen von Nobunanga, sowie von Justus, Gruppe „heidnischer Japoneser“

Obwohl es sich um keine für mein Vorhaben zu analysierende japanische Figur im Drama handelt, trat darin eine Person der *Gesellschaft Jesu* auf, die ich zumindest kurz erwähnen möchte. Der Jesuit P. Organtino Gnecco-Soldi, der 1570 mit Francisco Cabral nach Japan kam²⁵⁰, nimmt im Stück eine beratende Rolle Nobunangas ein. Gemäß den Missionsberichten soll dies der Wahrheit entsprechen, da er durch seine hohen Japanischkenntnisse und gemeinsame anti-buddhistische Interessen tatsächlich ein enger Vertrauter von Nobunaga gewesen sei.²⁵¹

4.3.1.3 Auktoriale Figurenanalyse der im Stück handlungstragenden Japaner*innen

Wider meine Erwartungen ließen sich eher adjektiv- bzw. generell attributarmen Periochentexte wenige „eindeutige“ Zuschreibungen für die japanischen Figuren festmachen. Dies bedeutet jedoch nicht, dass der Autor den Akteuren im Stück mit Neutralität begegnete, denn er arbeitete mit einer weniger direkten Form, gewünschten Zuschreibungen oder im weitesten Sinne Bewertungen, Ausdruck zu verleihen.²⁵² In der Benennung der Figuren schwingt beispielsweise eine gewisse Konnotation mit, die von den Ohren bzw. Augen der Zuschauer*innen wahrgenommen werden kann, wenn der Konnex erkannt wird. Die diversen Namen des Protagonisten, dem eigentlichen Christen und Feldherrn Takayama Ukon, veranschaulichen meinen Beobachtungen nach gut, wie durch die reine Betitelung einer Figur eine Attribuierung einhergehen kann, die sich in Folge möglicherweise auf die Rezeption des Publikums auswirken kann. Bereits im Titel des Stückes lässt sich so eine Besonderheit finden, da Justus mit der Bezeichnung *Achilles* betitelt wird, welche in der deutschen Übersetzung mit *Held* wiedergegeben wird.²⁵³ Ich finde es bemerkenswert, dass hier die sprachliche Brücke zur griechischen Mythologie bzw. ganz gezielt zu dem beinahe unverwundbaren Helden der *Ilias*

²⁵⁰ Vgl. Ross, *A Vision Betrayed*, S. 50.

²⁵¹ Vgl. Ebenda, S. 52.

²⁵² Diese Erkenntnis trifft auf alle zu analysierenden Periochen in dieser Abschlussarbeit zu.

²⁵³ JVSTVS UCONDONVS, s.p. [Titelblatt].

des Homer geschlagen wird, da ich denke, dass einem Großteil des (früh)neuzeitlichen Publikums ungeachtet (un)bestehender Lateinkenntnisse dieser durchaus ein Begriff gewesen ist. Weiters halte ich es für nennenswert hervorzuheben, dass *Achilles* eben auch metaphorisch betrachtet als Terminus für einen jugendlichen Helden eingesetzt werden kann.²⁵⁴ Der Bezug zur Antike ist mir in der Recherche nach Periochentexten mehrmals begegnet und ich finde es für die Betrachtung des jesuitischen Schreibstils interessant und ergiebig, ein weiteres Beispiel dafür zu nennen. Im Jahr 1672 wurde in Prag das Stück *Hercules Asiaticus. D. Xaverius Decennialibus in Oriente laboribus gloriosus* auf die Bühne gebracht, welches sich auf das Wirken des Missionars Franz Xaver²⁵⁵ bezog. Die Betitelung *Hercules Asiaticus*, welche eben die Verbindung zu einem weiteren mythologischen Heros der Antike nimmt, finde ich bemerkenswert und lässt mich die Hypothese bilden, dass die jesuitischen Autoren diese Wortwahl nicht unbedacht getroffen haben. Immerhin hätte man für den Ausdruck *Held* wohl auch das lateinische Wort *heros* verwenden können, sich aber scheinbar bewusst ausgewählter Akteure der antiken Mythologie bedient. Bei Heroen wie Herkules oder Achilles mögen wohl ungeachtet der Figuren Franz Xavers oder Ukons, auf die sie sich in den Stücken beziehen sollen, „Geschichten“ in den Köpfen der Zuseher*innen abgerufen und bespielt werden.

Der titelgebende Zusatz *In tuenda Christi Fide fortis & felix* bzw. *Und sowol starckmütig als glücklicher Verfechter deß Christlichen Glaubens*²⁵⁶ untermalt die Frömmigkeit des Protagonisten und stimmt die Leser*innen der Perioche auf den Verlauf des Stückes ein. Dass es sich um einen glaubenstarken Christen handelt, könnten die lateinkundigen Rezipient*innen aber auch bereits am Namen des Helden erkennen, der eben nach dem tatsächlichen Taufnamen Ukons *Justus Ucondonus* lautet. Üblicherweise wurde der Taufname von japanischen Katholiken mit dem ursprünglichen Rufnamen in latinisierter Form kombiniert, was aus Takayama Ukon eben Justus Ucondono machte.²⁵⁷ Das Suffix *dono* stammt aus dem Japanischen und bedeutet als Ehrentitel in etwa „Fürst“ oder „Meister“.²⁵⁸ Da der Name *Justus* auf *iustitia*²⁵⁹, zu Deutsch *Gerechtigkeit*, hindeutet, impliziert diese Benennung bereits gewissermaßen eine Standhaftigkeit und Tugendhaftigkeit des Protagonisten. Der kurze Prolog

²⁵⁴ *Achilles* In: J.M. Stowasser, M. Petschenig und F. Skutsch, Stowasser. Lateinisch-deutsches Wörterbuch. Schulausgabe. Auflage 1997 (Oldenbourg 2006), S. 9.

²⁵⁵ Franz Xaver wurde 1622 heiliggesprochen und ab diesem Jahr finden sind jesuitische Theaterstücke über sein missionarisches Wirken in Asien. Interessanterweise stellen die Dramen über ihn die einzigen im gesamten Stoffkreis dar, die keine japanischen Figuren als Protagonist*innen aufweisen, vgl. Collani, Jesuitisches Schrifttum als Quellenfundus der China-Japan-Dramen, S. 261.

²⁵⁶ JVSTVS UCONDONVS, s.p. [Titelblatt].

²⁵⁷ Vgl. Oba, Das katholische Japan auf der Bühne, S. 152.

²⁵⁸ Vgl. Watanabe, Romanization of the Japanese in Jesuit Neo-Latin, S. 109.

²⁵⁹ *Iustitia* In: Stowasser, S. 284.

des Stückes verstärkt dieses Bild, indem präzise durch den Verweis auf einen Psalm barocke Emblematik Einsatz findet:

Justo Vcondono, qui ceu palma, dum premitur, crescit, illud Psal. 91. accinitur: Iustus ut palma florebit: & in palma ejus patiens & victorix foritudo representatur.

Dem Justo Vcondono, welcher wie ein Palmaum / so er vntertruckt wird / übersich schiebt / werden jene Wort auß dem 91. Psalm zugeaignet: Der Gerechte wird blüen / wie ein Palmaum. Vnd wird in dem Palm sein gedultige vnd sighaffte Starckmütigkeit erweisen.²⁶⁰

Hierbei wird Bezug zum Psalm 91 bzw. nach lutherischer Zählung Psalm 92 hergestellt, was eine spirituelle Kontextualisierung²⁶¹ bezwecken soll. Namenstragend ist der Protagonist mit der Kardinaltugend der Gerechtigkeit verbunden, welche er trotz des persönlichen Verlustes seiner Söhne im Sinne der Errettung von tausenden Christ*innen walten lassen soll, und auch wird. Man könnte meinen, dass er gerade dadurch,

daß er seinem christlichen Namen entsprechend handelt, sich bewährt, er hier auf Erden ‚blüht‘. So wird die Handlungsweise des Helden schon auf diese Weise in das christliche Tugendsystem eingeordnet. Eine zusätzliche, hiervon verschiedene Einordnung erfolgt dann durch die Emblematisierung: Der Palmaum, der, ‚so er vndertruckt wird / übersich schiebt‘, evoziert eines der verbreitetsten Embleme des 16. und 17. Jahrhunderts. Es begegnet zuerst im frühesten aller Emblembücher, im ‚Emblematum liber‘ des Andreas Alciatus von 1531, und übersetzt eine botanische Weisheit der Antike ins Bild: eine Dattelpalme wird in der Baumkrone durch einen quergelegten Baumstamm beschwert und dadurch zu vermehrtem Wachstum gebracht.²⁶²

Iustus ut palma florebit oder *Der Gerechte wird blüen* im Prolog ist auch wegweisend für das *Happy End*, mit dem das Stück ausklingt. Es soll wohl veranschaulicht werden, dass *patiens* und *Christi Fide fortis* entgegen der „klassischen“ Märtyrerdarstellung bereits im Diesseits belohnt werden können.

Die Bezeichnungen und Andeutungen, die für den Protagonisten in den unterschiedlichen Benennungen verwendet werden, können meiner Beobachtung nach allesamt als Attribute gesehen werden, die Ukon als „guten“ Christen darstellen lassen, der ungeachtet seiner persönlichen Interessen das (in den Augen der Jesuiten) „Richtige“ tut. Bezüglich der Namensgebung der weiteren Akteure fällt schon bei der Betrachtung meiner Auflistung aller japanischen Figuren im Stück auf, dass einige Namen latinisiert sind, wohingegen andere nicht so klingen. Die Entourage von Justus, also seine Söhne sowie sein Vater, trägt beispielsweise latinisierte Namen, die sie gewissermaßen als konvertierte Japaner kennzeichnen. In einem

²⁶⁰ JVSTVS UCONDONVS, s.p. [Prologus].

²⁶¹ Vgl. Wimmer, Japan und China auf den Jesuitenbühnen des deutschen Sprachgebietes, S. 36.

²⁶² Ebenda, S. 36.

starken Kontrast dazu steht Nobunanga und die beiden intriganten buddhistischen Mönche Murazachi und Babasaburo. Es ist wohl kein Zufall, dass es sich hierbei um drei Figuren handelt, die sich gegen den christlichen Glauben positionieren: Nobunanga droht damit, tausende Christ*innen exekutieren zu lassen, falls er die Festung nicht bekommen sollte und die beiden Mönche planen von Anfang an mit großer List, Justus zu Fall zu bringen. Diese Beobachtung brachte mich dazu, die Hypothese aufzustellen, dass die Namen „guter“ Japaner*innen latinisiert wurden, wohingegen „böse“ Japaner*innen ihre wohl für europäische Ohren „fremde“ Namen behalten bzw. erfundene und „hart“ oder „barbarisch“ klingende Namen wie Murazachi erhielten. Watanabes (2018) Erkenntnis, dass japanische Termini nie Eingang in neolatinistische Texte über den japanischen Raum oder Menschen daraus gefunden haben²⁶³, bestärkt mich in dieser Überlegung, dass die Jesuiten diese vielleicht absichtlich im Gesamteindruck eines Stückes „barbarisch“ klingen lassen wollten, um selbst auf der Ebene der Bezeichnung von Personen zu verdeutlichen, dass es keine Option sei, sich gegen das Christentum zu wenden. Selbst die latinisierte Form Arachius, welche sich auf die historische Person des Araki Murashige bezieht²⁶⁴, fügt sich in diese Überlegung, da er zwar dem Vollzug der christlichen Gerechtigkeit zuerst im Wege steht, jedoch schlussendlich durch Gott „zur Besinnung“ kommt und so einen latinisierten Namen „verdient“:

Arachius interim, DEO id utique precibus Christianorum assidius dante, praeter spem obsidibus filijs pepercit, Darij avi adventu & lacrimis placatus, necessariam deditionem excusantis.

Unter dessen hat GOtt zweiffels ohne / durch so vil Gebett der Christen / deß Arachij Gemüth erwaichet / daß er beede Söhn deß Justi ledig gelassen / nachdem Darius zu ihme verraist / und die Notdurfft erweisen.²⁶⁵

Neben den unterschiedlichen Namen, die für Justus gefunden werden, geht aus der Beschreibung seiner Taten eine Frommheit und Standhaftigkeit hervor, die im gesamten Drama unangefochten bleibt. Obwohl in ihm wegen dem Schicksal seiner Söhne eine Zerrissenheit tobt, entscheidet er sich letztlich gegen sie, aber für das Überleben von tausenden Christ*innen:

Natura pro filijs, Religio pro Fide & Christianis in Iusto decertat: qui tandem, neglectis filijs, Deo & Religioni dat manus.

Die Natur streittet in deß Iusti Gemüth für die Söhn / für den Glauben aber vnd die Christen die Gottsforcht / welche auch obsiget.²⁶⁶

²⁶³ Vgl. Watanabe, Romanization of the Japanese in Jesuit Neo-Latin, S. 111.

²⁶⁴ Vgl. Johannes Laures, SJ, Two Japanese Christian Heroes. Justo Takayama Ukon and Gracia Hosokawa Tamako (Tokyo 1959), S. 15.

²⁶⁵ JVSTVS UCONDONVS, s.p. [Argumentum].

²⁶⁶ Ebenda, s.p. [Actus III, Scena VII cum CHORO].

Das Spannungsfeld, welches sich in dieser Szene zwischen der Natur und der Gottesfurcht ergibt, spiegelt die grundsätzlichen Gegenpole zwischen dem Irdischen und dem Göttlichen wider. Justus, der namensgebend „gerecht“ handelt, entscheidet sich demnach, seine persönlichen Wünsche dem Willen Gottes unterzustellen.

Die Söhne von Justus, Achatius und Vincentius, sind ebenso wie ihr Vater von einem unumstößlichen Glauben erfüllt, der sich beispielsweise in dieser Szene zeigt:

Achatius & Vincentius, rati se ad tyrannum & fidei hostem mitti, ad Christianam fortitudinem se velut in palaestra exercent.

Achatius und Vincentius, weil sie vermainen / sie werden etwa einem grausamen wüterich zugesendet / von dem sie Christlichen Glaubens halber müssen das Leben lassen / geben ein Prob ihres freudigen Eyfers / für den Glauben zusterben.²⁶⁷

Die Söhne glänzen in ihrer Rolle als „Fast-Märtyrer“, da sie dem Tod für den Glauben sogar mit einer gewissen Freude oder Bereitschaft entgegensehen. Genauso wie Justus symbolisieren sie durch ihre Haltung, dass sie im Drama als „gute“ Japaner bzw. Christen angesehen werden müssen. Hierbei ist zudem zu erwähnen, dass es gemäß den japanischen den Quellen zu Ukons Leben allen Anschein hat, dass es sich bei dem Brüderpaar wohl in Wirklichkeit um Justus‘ Schwester und seinem einzigen Sohn gehandelt hat, die als Geiseln übergeben wurden. Um es zu vermeiden, dass eine Frauenrolle besetzt werden hätte müssen, war es eine „dramaturgische Gepflogenheit“²⁶⁸ der Jesuiten, fiktive Söhne, anstatt Schwestern oder Töchtern einzusetzen. Eine andere Erklärung dafür ist, dass vom Periochenautor eine gewisse dramaturgische Symmetrie eingehalten werden wollte, da zwei buddhistische Mönche als Gegenspieler auftraten.²⁶⁹

Es lassen sich im Stück allerdings auch Szenen festmachen, die meiner Beurteilung nach „heidnische“ Japaner als „böse“ oder „barbarisch“ darstellen. Einen interessanten Aspekt auf der Wortebene konnte ich in den Szenen, in denen es um die beiden buddhistischen Mönche Murazachi und Babasabura geht, festhalten. So heißt es in der ersten Szene des Dramas:

Murazachi & Babasabura, Bonzij, odio Christianae fidei concitati, se in Justi Vcondoni, Christiani Principis, perniciem ad aram devovent

Zween Götzen=Pfaffen auß Haß Christlichen Glaubens / verschwören und verbinden sich mit einander / den Iustum einen so Christliebenden Fürsten zu vertilgen.²⁷⁰

²⁶⁷ Vgl. Ebenda, s.p. [Actus I, Scena VI].

²⁶⁸ Wimmer, Japan und China auf den Jesuitenbühnen des deutschen Sprachgebietes, S. 35 bzw. bezüglich einer genauen Darstellung des historischen Tathergangs, auf dem das Drama basiert, vgl. Schwade, Die Frühgeschichte des Christentums in Japan im Überblick, S. 311f.

²⁶⁹ Vgl. Ebenda, S. 35.

²⁷⁰ JVSTVS UCONDONVS, s.p. [Actus I, Scena I].

Ich möchte ausdrücklich auf den Unterschied hinweisen, der sich in der Übersetzung von einem Wort vom Lateinischen ins Deutsche auf tut. Im ersteren wird nämlich das Wort *Bonzij* verwendet, wohingegen im letzteren interessanterweise der Ausdruck *Götzen=Pfaffen* abgedruckt ist. In meiner Recherche habe ich nach den zeitgemäßen Bedeutungen gesucht und konstatiert, dass *Götzen* in der (Frühen) Neuzeit folgendermaßen „definiert“ wurden:

1. seit Luther: ›unchristlicher Gott, Abgott, dasjenige Welthafte (Personen oder Gegenstände), das man entgegen dem ersten Gebot Gottes (2. Mose 20, 3 „Du sollst keine anderen Götter haben neben mir“) als religiös verehrungs- und anbetungswürdig ansieht‹.²⁷¹

Demnach sehe ich in der Übersetzung des Wortes *Bonzijs* möglicherweise eine gewisse negativ behaftete, jedoch bewusst gesetzte Wertung der jesuitischen Autoren, die den „heidnischen“ Glauben der Japaner*innen betrifft. Dem Zitat folgend handelt es sich bei dem Wort *Götze* um eine drastische Bezeichnung für etwas Verbotenes, und es machte mich stutzig, dass diese Übersetzung im Periochentext bis zur Szene III des zweiten Aktes fortgesetzt wurde, in dem es dann dagegen heißt:

Filij obsides ab Arachio benigne accepti, Bonzijs pervertendi traduntur.

Unterdessen werden beide Söhne von Arachio zwar liebevoll empfangen / aber den Bonzijs oder *Götzen*=dienern zuverkehren übergeben.²⁷²

Obwohl in dieser Passage im lateinischen Text wieder das Wort *Bonzijs* verwendet wird, steht dieses Mal in der deutschen Übersetzung *Bonzijs oder Götzen=dienern*. Dies macht die Überlegung naheliegend, dass die Periochenautoren diese beiden Termini offenbar gleichsetzten und als Synonyme voneinander anerkannten. Ich finde diese Beobachtung bemerkenswert, weil ich mir die Frage gestellt habe, warum im deutschen Teil nicht ausschließlich ebenso von *Bonzij* die Rede ist, da etwas beschrieben wird, was das europäische Publikum nicht kennen und somit (noch) keine Bezeichnung dafür haben kann: nämlich der Buddhismus. Ich habe mich bei der Lektüre dieser Zeilen gefragt, warum in den deutschen Passagen nicht ebenso ein „neues“ Wort für diese im deutschsprachigen Raum fremde Personengruppe gefunden wurde, sondern mit der negativ konnotierten Bezeichnung *Götzen=Pfaffen* gearbeitet wurde. Das deutsche Wort *Bonze*, welches heute eine andere Konnotation trägt, stammt etymologisch betrachtet aus dem Japanischen, da *bonsō* ursprünglich der Ausdruck für buddhistische Priester gewesen ist. Im Zuge der Missionierung Japans gelang der Terminus dann nach Europa, jedoch wurde er wohl – wie an dem Beispiel gezeigt wurde –

²⁷¹ *Götze* In: Frühneuhochdeutsches Wörterbuch. (abgerufen unter <https://fwb-online.de/lemma/g%C3%B6tze.s.0m> am 21.12.2020).

²⁷² JVSTVS UCONDONVS, s.p. [Actus II, Scena III].

auf eine abwertende Art und Weise in Verbindung mit dem „dämonischen“ Glauben in Japan eingesetzt.²⁷³ Ich halte es für naheliegend, dass die Jesuiten gezielt die sprachliche und semantische Gleichsetzung der Begriffe *Bonzij* (oder Bonzen) und *Götzen=Pfaffen* verfolgt haben, um dem Publikum unmissverständlich klar zu machen, dass dieser „fremde“ Glaube aus dem Osten, als Götzentum abgetan werden muss. Besonders spannend ist außerdem, dass sich diese „Doppelbezeichnung“ nur in den deutschen Sätzen finden lässt, wohingegen im Lateinischen ausschließlich *Bonzij* geschrieben wird. Man hätte doch genauso einen Terminus wie *patres idolorum* verwenden können, um diese Abgrenzung nicht nur im Deutschen zu verdeutlichen – insbesondere, weil das Wort *idolum* in Bezug auf dem Buddhismus an einer Stelle sogar verwendet und somit noch stärker mit dem Aberglauben und dem Bereich des Dämonischen verwoben wird:

Arachius Amidam idolum sibi sacrificio contra Nobunangam & Iustum demeretur

Arachius haltet Amidae einem Japonischen Götzen ein Opfer / ihne wider Nobunangam unnd Iustum zuversöhnen.²⁷⁴

In diesem Textteil wird einer der „Japonischen Götzen“ beim Namen genannt und es handelt sich dabei um die in ganz Japan verehrte Gottheit Amida, dem Buddha des unendlichen Lebens.²⁷⁵ Dass sich die Jesuiten durch diese Darstellung (sprachlich) über eine andere Religion erheben, ist in meinen Augen wohl kein Zufall, sondern bewusst gewählt und in Verbindung mit der Manipulation der Zuseher*innen zu deuten.

Über eine weitere Personengruppe lassen sich aus der Perioche ebenso durch Beschreibungen Zuschreibungen festmachen, nämlich über „haydnische Japoniser“. Im *Argumentum* fällt beispielsweise eine Aussage über eine Verhaltensweise von Japaner*innen:

Justus in ijs angustijs deprehensus, post preces a se civibusque ad DEUM fusas, filijs & amicorum lamentis insuper habitis, populo militique denuntiat, se ac urbem in potestate Nobunangae fore: ac, si DEUS ita juberet, sua se manu filios preempturum. Postremo cives plorantes ad constantiam cohartatus, ipsi sibi capillos abscidit, quo facto Japonese testantur, sibi posthac nihil cum rebus mundi fore.

Justus nachdem er sambt seinen in der Vestung anwesenden Burgern GOTT umb Beystand bittlich ersucht / entschliet sich / seiner Söhnen ungeachtet / den Christlichen Glauben / und Ehr GOTTES zu gutem die Vestung dem Nobunanga zuübergeben. Demnach er nun seine Unterthanen zur Beständigkeit in dem Glauben ermahnet / und ihme selbst nach Gebrauch der Japonier, wann sie sich der weltlichen Sachen wollen entschlagen / das Haar abgeschnitten.²⁷⁶

²⁷³ Vgl. *Döpfert*, *Miles Iaponus et Christianus*, S. 54.

²⁷⁴ *JVSTVS UCONDONVS*, s.p. [Actus I, Scena V].

²⁷⁵ *Amida* In. Kamigraphie, ein Wiki von Studierende für Studierende (abgerufen unter https://www.univie.ac.at/rel_jap/kami/Amida am 21.12.2020).

²⁷⁶ *JVSTVS UCONDONVS*, s.p. [Argumentum].

Das Abschneiden des Haupthaars als Geste der Weltentsagung wird durch Justus einem generellen japanischen Verhaltensmuster zugeschrieben. Demnach könnten die Zuseher*innen denken, dass es sich um eine in Japan gängige Handlung handelt, wenn die Lage aussichtslos erscheint bzw. dass das Haar eines Menschen einen sozial und persönlich hohen Stellenwert innerhalb der Gesellschaft einnimmt. Zudem wird in einer anderen Szene im Stück ein weiterer Aspekt der japanischen Gebräuche angeführt, der eine „heidnische“ Verabschiedungszeremonie nach dem Ableben von befreundeten Menschen beschreibt:

Japones Gentiles amicorum, quos à Nobunanga occisos audivêre, manibus ad coelum trium annorum spatio, ut putant, ituris, in via convivium instruunt, ne in tam longo itinere viribus deficiant. Sed ne voluptate capti post habito coelo in terris & convivio, diutiùs haereant, iterium vi ex aedibus pelluntur.

Etliche haydnische Japoniser / weil sie von ihrer Freunde Todt / so Nobunanga solle haben nidergemacht / vernemen / stellen denselben nach altem Landts-Brauch ein Mahlzeit an / damit sie auff so langer / vnd wie sie ihnen einbilden / drey-jähriger Raiß zu dem Himmel auß Mangel der Kräfte nicht erligen. Damit sie aber auch nicht widerumb sich in die zeitliche Wollüst verlieben / vnnd die Raiß zum Himmel einstellen / wird ihnen endlich mit Ernst auffgebotten.²⁷⁷

Obwohl der Inhalt des Stückes in drei Aufführungen auf die Bühne gebracht wurde, findet sich diese Szene mit folkloristischen Elementen zur japanischen Kultur ausschließlich in der Landshuter Version von 1673.²⁷⁸

Nach der Analyse eines Stückes mit einem „Fast-Märtyrer“ als Protagonisten soll nun ein Drama beleuchtet werden, in dem zwei tatsächliche Martyrien auf der Bühne gezeigt werden.

4.3.2 AUGUSTINUS TZUCAMIDONUS Japoniae Princeps cum Filio Martyr

4.3.2.1 Aufführungsdaten und Entstehungskontext

Der exakte Titel des Stückes lautet gemäß dem Titelblatt der Perioche *AUGUSTINUS TZUCAMIDONUS JAPONIAE PRINCEPS CUM FILIO MARTYR. Das ist / Augustinus Tzucamidonus Fürst in Japon sambt seinem Sohn zur Marter=Kron einstens erhöht*. Das Drama wurde im 5. und 6. *Herbstmonath* des Jahres 1689 von der *Catholischen studirenden Jugendt in dem Gymnasio Societatis JESU zu Regenspurg* aufgeführt. Gedruckt wurde die Perioche bei Johannes Ägidius Raith, wohingegen keine Angabe zur Autorenschaft angegeben wurde.²⁷⁹ Die Quelle, auf der die Dramenhandlung basiert, ist dem *Argumentum* durch folgende

²⁷⁷ Ebenda, s.p. [Actus IV, Scena IV].

²⁷⁸ Vgl. *Wimmer*, Japan und China auf den Jesuitenbühnen des deutschen Sprachgebietes, S. 36.

²⁷⁹ AUGUSTINUS TZUCAMIDONUS JAPONIAE PRINCEPS CUM FILIO MATYR (Regensburg 1689), s.p. [Titelblatt].

Angabe zu entnehmen: *Historiam hanc à Cornelio Hazart, p. r. & Valent. Caruaglio L. de Mntat. Japon recensitam, nos Comica Synthesi pro Theatrorum more vestimus.*²⁸⁰

4.3.2.2 Inhalt, Struktur und handelnde (japanische) Figuren

Die Protagonisten des Stückes, Fürst Augustinus Tzucamidonus und sein Sohn Franciscus, waren gläubige Christen im überwiegend „heidnischen“ Japan. Augustinus diente dem japanischen Kaiser Taicosama, um durch etliche militärische Siege die Gunst des Kaisers, und dadurch seine Erlaubnis zu erlangen, den christlichen Glauben im Land zu verbreiten. Der Nachfolger Taicosamas, Daifusama, der für Brutalität seinen Feinden gegenüber im Land bekannt war, förderte Augustinus' Glauben dagegen nicht und nahm ihn in Gefangenschaft. Morindonus, ein Untergebener des Kaisers und Gegner des Christentums in Japan, ließ Augustinus foltern und letztlich töten. Danach wurde Franciscus von Morindonus ermordet, weil sich dieser durch diese Tat kaiserliche Gunst und Anerkennung erhoffte. Als sein Haupt den Hof Daifusamas erreichte, trat jedoch nicht der gewünschte Effekt ein, da der Kaiser Franciscus eigentlich mit seiner Tochter verheiraten wollte.²⁸¹

Die Hauptfigur des Dramas, Augustinus Tzucamidonus, basiert auf der historischen Person Konishi Yukinaga (1555-1600), einem berühmten christlichen Daimyō unter der Regierung von Hideyoshi. Er soll in engem Kontakt zu Ukon gestanden haben, durch den er mit dem Christentum in Berührung gekommen sein soll. Hideyoshi machte ihn aufgrund seiner militärischen Errungenschaften zum Fürsten von Settsu.²⁸² Yukinaga soll sogar so großes Vertrauen bei Hideyoshi erlangt haben, dass er als einer derjenigen Personen eingesetzt wurde, die im Kronrat die Nachfolge seines Sohnes Hideyori nach seinem Ableben sichern sollte. Nachdem Ieyasu, der zwar ebenso Ratsmitglied gewesen war, das Versprechen gebrochen hatte, kam es 1600 zur Schlacht von Sekigahara, die Ieyasu für sich entscheiden konnte. Da Yukinaga sich nicht auf die Seite von Ieyasu geschlagen hatte, wurde er nach der Niederlage hingerichtet.²⁸³ Es heißt, dass er es aufgrund seines christlichen Glaubens ablehnte, Suizid zu begehen und aus diesem Grund seine Enthauptung folgte.²⁸⁴

Das Drama besteht aus einem Prolog und drei *Partes*, die wiederum in mehrere *Scenae* aufgeteilt sind. Zudem zeichnet es sich im Gegensatz zu *JVSTVS UCONDONVS* dadurch aus, dass, wie der Titel schon voraussagt, kein glückliches Ende für die Protagonisten eintritt,

²⁸⁰ Ebenda, s.p. [Argumentum].

²⁸¹ Vgl. Ebenda, s.p. [Argumentum].

²⁸² Vgl. Immoos, Fürstenspiegel in Japandramen, S. 360.

²⁸³ Vgl. Üçerler, The Jesuit enterprise in sixteenth- and seventeenth-century Japan, S. 161.

²⁸⁴ Vgl. Schwade, Die Frühgeschichte des Christentums in Japan im Überblick, S. 336.

sondern ein blutiges. Es handelt sich um ein Stück aus dem jesuitischen Stoffkreis über Japan, das eindeutig zu der Gruppe der Märtyrerdramen gezählt werden kann. Der *Prologus* und die *Chori*, die jede *Pars* des Stückes abschließen, weisen metaphorisch auf den tragischen Handlungsverlauf der Geschichte hin, jedoch greifen diese Passagen interessanterweise auch überblicksartig die jesuitische Missionsgeschichte Japans auf. Der Prolog deutet meines Erachtens nach auf den Beginn der jesuitischen Mission hin, bei dem die japanische Kirche trotz diversen Schwierigkeiten prinzipiell Zuspruch durch eine Vielzahl konvertierter Japaner*innen erlangte:

Navicula Ecclesiae Japonicae decumanis jactatur fluctibus. Christus ventis imperat & tempestatem componit.

Das Schifflein der Japonischen Kirchen wird durch gefährliche Meer=Wellen ängstig hin= und her getrieben. Christus aber erwachend vom Schlaff / gebietet den tobenden Fluten / und leget bey das Ungewitter.²⁸⁵

Der Umstand, dass die japanische Kirche durch ein Schiff verbildlicht wird, ist als christliche Symbolik einzuordnen, da das Schiff ein „altes Sinnbild der Kirche“²⁸⁶ darstellt. Wie ein Schiff auf tosender See ist die Kirche immer neuen Gefahren ausgesetzt, jedoch ist die christliche Botschaft hinter dieser Metapher durch biblische Geschichten wie die der *Arche Noah* eindeutig, denn „nur im Schiff der Kirche ist Rettung“²⁸⁷.

Daraufhin kommentiert der *Chorus* der zweiten *Pars* den Verbleib der japanischen Kirche, nachdem die Verfolgung der Katholiken einsetzte:

Ecclesia Japonica calamitatum magnitudine in morbum inducta, manum medicam, opemque Dilecti implorat: adest ille laboranti sponsae, & post incisam venam, missumque sanguinem pollicetur sanitatem.

Die Japonische Kirch fallet wegen grösse der Verfolgungen in ein Kranckheit / begehrt Hilff von dem Göttlichen Geliebten / der / nach vollbrachter Aderlaß / Genesung verheisset.²⁸⁸

Es ist meiner Meinung nach nennenswert, dass der jesuitische Periochenautor die Verfolgungen als *calamitas*, also Unheil oder Unglück²⁸⁹, bzw. in der deutschen Übersetzung als *Kranckheit*, bezeichnet, die die japanische Kirche befallen habe. Gleichzeitig wird in der zweiten Zeile des Absatzes auf eine vermeintliche „Medizin“ gegen diese „Krankheit“ hingewiesen, nämlich den *Aderlaß*. In Anbetracht des Titels, in dem bereits das Martyrium der beiden Hauptfiguren angekündigt wird, scheint die jesuitische Botschaft deutlich hervorzutreten: Märtyrer*innen

²⁸⁵ AUGUSTINUS TZUCAMIDONUS, s.p. [Prologus].

²⁸⁶ Wolfgang Menzel, *Christliche Symbolik* (Regensburg 1854), S. 320.

²⁸⁷ Ebenda, S. 320.

²⁸⁸ AUGUSTINUS TZUCAMIDONUS, s.p. [Pars II, Chorus].

²⁸⁹ *Calamitas* In: Stowasser, S. 70.

können durch ihr Sterben, durch ihren wahrhaften und freiwilligen *Aderlaß*, bewirken, dass die (japanische) Kirche am Leben bleibt. Dies spiegelt die Position der *Gesellschaft Jesu* hinsichtlich Märtyrer*innen wider, da der Orden davon überzeugt war, dass Martyrien (in den Dramen) als Triumphdarstellung der katholischen Kirche gelten müssen.²⁹⁰ Der das Stück schließende Auftritt des *Chorus* bestärkt diese Beobachtung:

Ecclesia Japonica fusum ex gemina Phlebotomia sanguinem Christo consecrat, quo ille tanquam Martyrum semine Hortum Japoniae rigat.

Die Japonische Kirch opffert Christo das in doppelter Aderlaß vergossene Blut auff / mit welchem als einem fruchtbringenden Saamen der Martyrer Christus den Garten Japoniae befeuchtet.²⁹¹

Mit dem *gemina Phlebotomia* bzw. dem *doppelten Aderlaß* wird auf die Martyrien von den japanischen Christen Augustus Tzucamidonus und seinem Sohn Franciscus verwiesen, die im Drama thematisiert werden. Gleichzeitig denke ich, dass dabei auf das blutige Ende der Japanmission der *Gesellschaft Jesu* hingedeutet wird. Das Stück wird 1689 uraufgeführt, was bedeutet, dass zu der Periochenautor zu diesem Zeitpunkt bereits gewusst haben muss, dass die Mission in Fernost fehlgeschlagen war. Jedoch kam es gerade gegen Ende der jesuitischen Missionstätigkeit in Japan zu vielen Märtyrertoten, und ich komme bei der Lektüre des Nebensatzes *quo ille tanquam Martyrum semine Hortum Japoniae rigat* nicht umhin, an das geheime Weiterbestehen einer christlichen Gemeinschaft im Land zu denken.

Die Figuren, die im Stück vorkommen, scheinen allesamt japanischer Abstammung zu sein. Zumindest treten nicht wie bei *JVSTVS UCONDONVS* Personen aus Europa auf, die historisch belegt der *Gesellschaft Jesu* angehörten. Folgende Figuren tragen die Handlung des Stückes aus:

- Augustinus Tzucamidonus
- Franciscus (Sohn von Augustinus)
- Daifusama (Nachfolger des Kaisers Taicosama)
- Morindonus
- Morinus (Sohn von Morindonus)
- Misander (Dämon)
- Cainocamus (Abgesandter von Daifusama)
- Die Gruppe der *Ephebi* („Edlknaben“), die Morinus untersteht; dazu gehören die beiden Figuren Gratinus und Rosellus

²⁹⁰ Vgl. *Oba*, Using the Past for the Church's "Present" and "Future", S. 80.

²⁹¹ AUGUSTINUS TZUCAMIDONUS, s.p. [Pars III, Chorus].

4.3.2.3 Auktoriale Figurenanalyse der im Stück handlungstragenden Japaner*innen

Augustinus Tzucamidonus zeichnet sich als einer der Protagonisten des Dramas als frommer Christ aus, der bereitwillig für das katholische Ideal kämpft, wie bereits im *Argumentum* zu lesen ist:

DAMus in Scenam Augustinum Tzucamidonum, virum inter Japones Principem, qui pro Taicosama Imperatore in turbulentos Regni Proceres eo potissimum animo arma strinxerat, ut victoria potitus, triumphale Crucis Signum statuere per universam Japoniam liberius in militia premium posset bona Imperatoris vehia.

Augustinus Tzucamidonus Fürst in Japon hatte einstens wider etliche schwürige / und aufführische Häupter des Reichs / zu Beschützung Taicosamae seines rechtmässigen Kaysers / absonderlich der Ursachen halber die Waffen ergriffen / damit er nach Erhaltung des verhofften Siegs mit Vergünstigung Taicosamae die Glaubens=Lehr durch das ganze Land ferners auszubraiten befuegt wurde.²⁹²

Der Umstand, dass Augustinus zu den Waffen greift, um den christlichen Glauben in ganz Japan verbreiten zu können, erlaubt den Begriff *miles Christi* für seine Beschreibung zu verwenden. Im Sinne des jesuitischen Ordens sind *milites Christi* nach ritterlichem Vorbild „Menschen, die zwar die Versuchungen der gefallenen Engel entschieden bekämpfen, sich aber auch für die Sache Christi und die der Kirche einsetzen“.²⁹³ Dies setzt sich in der Handlung entscheidend fort, da der Protagonist vehement verweigert, *verachte Götzen*, ergo „heidnische“ japanische Gottheiten, anzuerkennen:

Tzucamidonus ad tribunal adducuts, imperio Daifusamae injuriam Diis illatam succensore abolere, Christumque exsecrari jubetur. Utrumque autem detrectans in carcerem rursus conjicitur.

Tzucamidonus wid vor Gericht im Rahmen Daifusamae befelchet die anvor verachte Götzen mit Weihrauch zu verehren / und Christum zu verfluchen. Weilen er aber beeden unbillichen Anwassungen heldenmüthig widerstrebet / wird er widernmb in die Reichen abgeföhret.²⁹⁴

Hierbei ist nicht nur sein *heldenmüthiges* Handeln als Charakterisierung hervorzuheben, sondern auch auf die Verwendung von *thus*, also Weihrauch, für die Verehrung der Götzen hinzuweisen. Weihrauch, der bis heute eine zentrale Stellung in der katholischen Praxis einnimmt, wird von Menzel im Jahre 1854 in Verbindung mit christlicher Symbolik als „reinsten und edelsten Stoff der Natur“²⁹⁵ beschrieben, „in dem die Andeutung auf den Opfertod des Heilandes selbst liegt“²⁹⁶. Im Weihrauch finde zudem Offenbarung statt und dieser stehe als Sinnbild für alle Gebete, die gen Himmel aufsteigen. Jedoch führt Menzel auch

²⁹² Ebenda, s.p. [Argumentum].

²⁹³ *Valentin*, Gegenreformation und Literatur, S. 251.

²⁹⁴ AUGUSTINUS TZUCAMIDONUS, s.p. [Pars II, Scena II].

²⁹⁵ *Menzel*, Christliche Symbolik, S. 542.

²⁹⁶ Ebenda, S. 542.

eine Erklärung dafür an, warum ihn „Heiden“ ebenso verwenden. Er meint nämlich, dass Weihrauch auch für „heidnische“ Opfergaben eingesetzt wurde.²⁹⁷ Dies könnte zumindest erläutern, warum Augustinus im Drama den „Götzen“ durch das Räuchern von Weihrauch Ehre erweisen soll, obwohl dieses Räucherwerk eine so essenzielle Rolle im Christentum einnimmt. Ob die jesuitischen Missionsberichte tatsächlich die Verwendung von Weihrauch in buddhistischen Zeremonien dokumentieren, und das heilige Räucherwerk so Eingang in die „Götzenszenen“ dieses Stückes Eingang gefunden haben, kann an dieser Stelle nicht dargelegt werden. Es könnte auch sein, dass die Dramenautoren den Weihrauch einsetzen wollten, um bekannte Riten aus dem Christentum auf der Bühne zu zeigen, und zu verdeutlichen, dass es sich hier um ein Zeichen der Verehrung eines Gottes bzw. einer Göttin²⁹⁸ handelt – wenn auch diese*r in den Augen der Jesuiten nicht „legitim“ ist.

Als sich Augustinus bereits im Gefängnis befindet, sucht er im Gebet Zuflucht und Unterstützung, die er sodann erlangt:

Augustinus suavi inter precandum ecstasi abreptus, ad subeundam fortiter mortem coelesti solatio animatur.

Augustinus wird unter wehrenden Gebett in einer Verzückung durch himmlischen Trost zum Marter=Kampf angefrischt.²⁹⁹

Gestärkt durch das Gebet zeigt sich selbst unter Androhung und dem Vollzug körperlicher Pein seine Standhaftigkeit und sein Wille, als Märtyrer für das Christentum und die japanische Kirche zu sterben, in zwei aufeinanderfolgenden *Scenae*:

Franciscus in carcere deprehensus a paternis amplexibus avellitur. Augustinus ob negatum Amidae cultum in equuleo suspenditur. Morindonus, & Cainocamus superveniunt inchoatis equulei suppliciis, & Augustinum in fide constantem, capitis subinde damnatum, ad supplicium abripi jubent.

Franciscus wird in der Gefängniß angetroffen / und mit Gewalt vom Vatter hin=gerissen / der sich auff kein Weiß zu Verehrung Amidae verstehen und einlassen wollen. Wird darumb an der Folter=Rahm gepeiniget. Morindonus und Cainocamus finden sich selbst bey der Folterung ein; und weilen Augustinus den Christlichen Glauben stand= und mannhafft behauptet / verschaffen sie nach gefältem Blut=Urtheil ihne zum Todt abzuführen.³⁰⁰

²⁹⁷ Vgl. Ebenda, S. 542.

²⁹⁸ Ich genere an dieser Stelle bewusst, da ein Buddha nicht zwingend männlich sein muss. Es handelt sich um einen „höheren“ Zustand, der keine einschränkenden Kategorien wie „männlich“ oder „weiblich“ kennt, vgl. Mechthild Klein, Symbolik im Buddhismus. Was Buddhas große Ohren, sein Haardutt und seine Gestik bedeuten. 22.05.2016 (abgerufen unter https://www.deutschlandfunkkultur.de/symbolik-im-buddhismus-was-buddhas-grosse-ohren-sein.1278.de.html?dram:article_id=354815 am 13.01.2021).

²⁹⁹ AUGUSTINUS TZUCAMIDONUS, s.p. [Pars II, Scena IV].

³⁰⁰ Ebenda, s.p. [Pars II, Scenae VII + VIII].

Der Taufname von Konishi Yukinaga, Augustinus Tzucamidonus, impliziert im Vornamen eine gewisse Erhabenheit und Ehrfurcht, da *augustus* als Adjektiv auf Deutsch für *geweiht, heilig* oder *ehrfurchtsvoll*³⁰¹ steht. Die Bedeutung des Namens trägt wie bei *JVSTVS UCONDONVS* eine „wegweisende“ Rolle für den Protagonisten: Genauso wie Justus sich für die Gerechtigkeit Gottes entscheidet, wählt Augustinus den „ehrvollen“ und „heiligen“ Märtyrertod.

Ebenso standhaft in seinem Glauben zeigt sich Augustinus' Sohn Franciscus, der bereits im Titel wie sein Vater mit der *Marter=Kron* versehen wird. Über seine Person wird im *Argumentum* beispielsweise angeführt, dass er ein *zwölfjährige[r] an Leibs= und Gemüths=Gaben reich versehener[r] Knaben*³⁰² sei. Wohingegen Augustinus' Hinrichtung nicht näher beschrieben wird, schließt das Drama mit der Enthauptung des Kindes, die durch einen Schwerthieb von Morindonus im Kerker durchgeführt wird.

Neben den beiden „guten“ Protagonisten lassen sich in diesem Stück jedoch auch wieder Figuren bzw. Zuschreibungen finden, die gegensätzlich zu verstehen sind. Neben Morindonus, der gegen Augustinus intrigiert und Franciscus umbringt, existieren zwei weitere Figuren(gruppen), die im Drama als „böse“ gelesen werden. Einerseits handelt es sich um den Dämon Misander, der nach dem Tod des Protagonisten trachtet:

Misander Daemon personatus, sub Aulici vestibus in Aulam Morindoni penetrans, Augustini mortem accelerare consiliis suis satagit.

Misander ein vergstalter Teuffel tringet sich under der Kleidung eines Hoffherrn bey Morindono ein / umb Augstini Todt zu beschleinigen.³⁰³

Die Präsenz lediglich eines Dämons, der den Tod eines frommen Christen beschleunigen will, zeichnet meines Erachtens nach ein gewisses Bild des „heidnischen“ Glaubens der Japaner*innen. Hier wird der Buddhismus eindeutig mit einem Dämon versehen, der die Religion als zu fürchtenden Aberglauben darstellt. Misander wird an späterer Stelle sogar noch furchteinflößender und mit noch größerer Mordlust dargestellt:

Misander impostor Stygius dolet, ungues suos exiisse Tzucamidonum; ad subvertendum itaque filium ejus conversus, illecebras varias dormienti necquiquam objicit.

Misander ein verummter Höllen=Geist ergrimmet / daß Tzucamidonus seinen Klauen entgangen; bemühet sich wenigist dessen Sohn Franciscum zum Abfahl zu bringen mit Vorstellung unterschiedlicher Wollüsten im Schloff. Aber würcket nichts aus.³⁰⁴

³⁰¹ *Augustus* In: Stowasser, S. 58.

³⁰² Auf Latein: *Filium ejus, adolescentem virtute mascula teneros supergressum [...]*, Ebenda, s.p. [Argumentum].

³⁰³ Ebenda, s.p. [Pars I, Scena V].

³⁰⁴ Ebenda, s.p. [Pars III, Scena III].

Neben den grausamen Attributen, mit denen Misander in dieser Textstelle versehen wird, ist meiner Meinung nach nennenswert, dass er *impostor Stygius* betitelt wird. Das Wort *Stygius* spielt wohl auf den Fluss *Styx*³⁰⁵ an, der in den Geschichten der griechischen Mythologie die Welt der Lebenden von der Unterwelt abgrenzt, und unterstreicht so das Dämonenhafte bzw. Unheilbringende, dass diese Figur im Drama kennzeichnen soll.

Eine ganze Figurengruppe, die ebenso als „böse“ dargestellt wird, sind die *Ephebi*, die *Edlknaben*, die den „heidnischen“ Glauben pflegen und repräsentieren. Rosellus, ein *Ephebus*, kann hier beispielhaft die Loyalität der Gruppe dem Buddhismus gegenüber veranschaulichen:

Rosellus coram socio gloriabundus applaudit sibi, sua potissimum opera Franciscum a morte abesse proxime, cujus sententiam brevi admodum Morindonus in illum fulminaturus esset.

Rosellus rühmet sich vor seinem Gesellen / daß er zur Beförderung des Tods Francisci das seinige redlich beygetragen / als zu welchem von Morindono selbiger mit nechsten solte verdammet werden.³⁰⁶

Interessant ist die Figur des Morinus, der sich im Drama sozusagen zwischen „gut“ und „böse“ bewegt. Als Sohn seines Vaters müsste er dem „heidnischen“ Glauben eigentlich treu ergeben sein, doch erfährt er durch die Begegnung mit Franciscus einen religiösen Wandel:

Morindonus indignatur filio Morino gravissime, quod Amidam proculcatum pedibus Christo posthabuerit. Tradit cum Bonzio, ritu solemni lustrandum: Franciscum vero gladio adjudicat.

Morindonus erzörnet sich heftigst über seinen Sohn / daß er aus einrathen Francisci Amidam schimpfflich mit Füßen getreten. Übergibt ihne einem Götzenpaffen / daß er durch sonderliche Ceremonien von der vermeinten Lasterthat gereiniget werde: über Franciscum aber spricht Morindonus gerichtlich des Kopffs Verlorst aus.³⁰⁷

Hier wird wie bei *JVSTVS UCONDONVS* Buddha Amida als „Götze“ dargestellt und die buddhistischen Mönche wieder als *Bonzii* bzw. *Götzenpaffen* bezeichnet. Gleichzeitig werden *ritu solemni* angesprochen, die implizieren, dass der Buddhismus gewisse Zeremonien und Riten kennt, um Personen von Sünden „reinzuwaschen“ und um vor der Glaubensabtrünnigkeit zu schützen. Jedoch scheint Morinus bereits vom Christentum überzeugt zu sein, wie es in folgender Szene beschrieben wird:

Morini ad Aram lustrandi e templo fugam Bonzius, insolenti hoc facinore attonitus, enarrat.

Der Götzenpaff erzehlet mit Bestirtzung daß Morinus den Weihrauch bey vorstehender Reinigung außgeschittet / und die Flucht zur Kirchen hinaus genommen.³⁰⁸

³⁰⁵ *Styx* In: Stowasser, S. 485.

³⁰⁶ AUGUSTINUS TZUCAMIDONUS, s.p. [Pars III, Scena I].

³⁰⁷ Ebenda, s.p. [Pars III, Scena II].

³⁰⁸ Ebenda, s.p. [Pars III, Scena IV].

Morinus, den heiligen Weihrauch für die „Götzen“ verschüttend und die Flucht ergreifend, positioniert sich letztlich auf der Seite der Christen, die ihm Stück nunmehr eine marginale Personenzahl einnehmen. Erwähnenswert ist in dieser Passage zusätzlich der Umstand, dass *e templo* mit *zur Kirchen hinaus* übersetzt wurde. Die lateinische Präposition *e(x)* bedeutet prinzipiell *aus*, und deswegen müsste *e templo* eigentlich *aus dem Tempel heraus* meinen, jedoch steht *zur Kirchen hinaus*. Dies lässt nun zwei Perspektiven zu, wie diese Stelle bzw. Übersetzung meiner Meinung nach verstanden werden können. Einerseits könnte es sich um den Fall handeln, dass *templo* irritierenderweise mit *Kirche* übersetzt wurde. Der Handlung folgend müssten sich Morinus und der „Götzenpfaffe“ in einem buddhistischen Tempel befunden haben, da es ja das Ziel war, Morinus wieder zu seinem ursprünglichen Glauben zu bekehren. Es wäre allerdings erstaunlich, dass ein jesuitischer Periochenautor für die Bezeichnung eines buddhistischen Tempels das deutsche Wort *Kirche* verwendet hat. Deswegen ist die zweite Möglichkeit, diese Übersetzung zu betrachten, meiner Meinung nach wohl etwas wahrscheinlicher. Demnach könnte *zur Kirchen hinaus* auch so verstanden werden, dass Morinus aus dem Tempel flüchtet und sich zu einer bestehenden Kirche begibt. In Anbetracht dessen, dass das Stück in der Zeit des „christlichen Jahrhunderts“ spielt, ist es naheliegend, dass auch Kirchen in Japan existiert haben. Neben dem Wissen, dass der Protagonist des Stückes der Feldherr Konishi Yukinaga ist, lassen sich weitere Hinweise darauf finden, dass zusätzliche historisch belegte Personen³⁰⁹ vorkommen. Durch diese Figuren ist es möglich, zu rekonstruieren, zu welchem ungefähren Zeitpunkt in der jesuitischen Mission die Dramenhandlung stattfinden soll. Die Benennung der Kaiser gibt nämlich Aufschluss darüber, dass es sich bei Taicosama um Hideyoshi gehandelt hat. Dieser verlieh sich nämlich selbst im Verlauf seiner Regentschaft die Titel *Kampaku* sowie später *Taikō*³¹⁰, die wohl durch die Erzählungen in den jesuitischen Missionsberichten den Dramenautoren in Europa bekannt waren. Im Stück folgt auf Taicosamas Herrschaft die von Daifusama, was daraufhin deutet, dass mit letzterem Ieyasu gemeint ist. Da sich Daifusama im Gegensatz zu Taicosama, der zuvor den christlichen Glauben im Land bestehen ließ, vehement und mit großer Brutalität gegen japanischen Christ*innen wendet, bestärkt sich die Überlegung, dass es sich bei den beiden um Hideyoshi und Ieyasu handelt. Hideyoshi verbündete sich zuerst mit den christlichen Missionaren, bevor er die ersten Verfolgungen befahl, wohingegen Ieyasus Herrschaft von Anfang an darauf abzielte, das Christentum in Japan auszumerzen. Angesichts der Tatsache,

³⁰⁹ Angeblich soll Yukinaga einen minderjährigen Sohn gehabt haben, der mit ihm hingerichtet wurde. Dass dieser allerdings ebenso fromm wie die Figur des Franciscus im Drama gewesen ist, und dass dieser Knabe ebenso „aus Überzeugung“ für das Christentum gestorben ist, kann nicht durch Quellen rekonstruiert werden, vgl. *Immoos*, *Japanische Helden des europäischen Barocktheaters*, S. 45.

³¹⁰ Vgl. *Boxer*, *The Christian Century in Japan*, S. 146f.

dass Yukinaga nach der Schlacht von Sekigahara hingerichtet wurde, ist davon auszugehen, dass es sich bei dem Drama über Augustinus um eine fiktive Rahmenerzählung zur Ehrung des Christen Konishi Yukinaga handelt.

Bei der vorhergehenden Analyse von *JVSTVS UCONDONVS* habe ich meine Überlegungen bezüglich der Latinisierung der Figurennamen angeführt, doch möchte ich diese ebenso auf das Stück über Augustinus Tzucamidonus anwenden. Es scheint nämlich, dass meine Hypothese, dass „gute“ Japaner*innen mit latinisierten Namen versehen sind, auch auf dieses Drama prinzipiell übertragbar ist, wenngleich sich dabei Leerstellen auftun. Die Christen des Stückes, Augustinus und seine Söhne, bestätigen die Hypothese der Latinisierung der Namen „guter“ Japaner*innen. Ebenso passt Morinus in dieses Bild, da er sich im Verlauf des Stückes scheinbar dem Christentum anschließt, bzw. wenigstens vom „heidnischen“ Glauben abkommt. Dagegen tragen nicht alle Figuren, die den „heidnischen“ japanischen Glauben praktizieren, keine latinisierten Namen. Die beiden Kaiser Daifusama und Taicosama sowie der Dämon Misander kategorisiere ich in jene Gruppe, die als „böse“ eingeordnet ist und deren Namen infolgedessen nicht latinisiert sind. Jedoch sind die Figuren Cainocamus und Morindonus, die im gesamten Drama als Gegenspieler von Augustinus und seinen Söhnen auftreten, ebenso latinisiert. An dieser Stelle kann ich nur mutmaßen, dass man vielleicht Namen aus der Quelle von Hartz herausgegriffen hat, und die im Sinne des Verständnisses für das Publikum dennoch latinisiert hat. Es könnte jedoch auch sein, dass im Gesamttext des Dramas auch diese Figuren einen spirituellen Wandel durchgehen, und sie deshalb einen latinisierten Titel „verdienen“. Warum Gratinus, ein Mitglied der *Edlknaben*, die eigentlich auf der Seite der „Heiden“ stehen, mit einem latinisierten Namen bezeichnet wird, lässt sich beispielsweise diesen Gedankengang folgend mit dieser Textstelle erklären:

Gratinus Ephebus clam Christum colens ex Augustini vinculis Rei Christianae sibique male ominatur.

Gratinus ein in geheimb Christlicher Edlknab sagt der Religion und ihme selbstn wegen Gefangenschafft Augustini nichts gutes vor.³¹¹

Dagegen bleibt es für mich unerklärlich, warum eine Gruppe, die nicht christlich gesinnt ist, als *Ephebi* bzw. *Edlknaben* bezeichnet wird.

³¹¹ AUGUSTINUS TZUCAMIDONUS, s.p. [Pars I, Scena VI].

4.3.3 MULIER FORTIS, Cujus pretium de ultimis finibus. Sive GRATIA REGNI TANGO REGINA, Exantlatis pro CHRISTO aerumnis clara

4.3.3.1 Aufführungsdaten und Entstehungskontext

Nach der Betrachtung des Fast-Märtyrers Justus und des Märtyrers Augustinus soll ein letztes Beispiel für „gute“ Japaner*innen im Jesuitendrama näher beleuchtet werden. Das Besondere an dieser Figur ist, dass es sich dabei um eine Frau handelt, obwohl auf den jesuitischen Bühnen eigentlich keine weiblichen Personen gezeigt werden durften. Das Drama um Gratia Hosokawa ist allerdings das einzige im gesamten japanischen Stoffkreis des Jesuitentheaters, welches eine Protagonistin aufweist.³¹² Dem ist hinzuzufügen, dass es ab dem späten 17. Jahrhundert in der Theaterpraxis üblicher wurde, Dramen über gläubige Fürstinnen aufzuführen, um dem Publikum insbesondere ihre Schicksale für den christlichen Glauben zu zeigen.³¹³

Dem Titelblatt der Perioche ist zu entnehmen, dass das Drama den lateinischen Titel *MULIER FORTIS, Cujus pretium de ultimis finibus. Sive GRATIA REGNI TANGO REGINA, Exantlatis pro CHRISTO aerumnis clara* trägt. In deutscher Übersetzung bedeutet dies *Starckes Weib / Dessen Werth von den eüssersten Weld=Enden / Das ist: GRATIA Königin deß Reichs Tango Berühmbt von Standhaftigkeit in Christlichen Glauben*. Das Stück wurde im Jahr 1698 vom Wiener Jesuitenkolleg aufgeführt.³¹⁴ Am Ende des *Argumentums* findet sich folgende Angabe zur Stoffquelle des Dramenstückes: *Vide plura in Annalibus Ecclesiasticis Cornelii Hazardt. par 3.c.13.*³¹⁵

Im Gegensatz zu den beiden bereits analysierten Periochen zeichnet sich diese durch zwei Auffälligkeiten aus. Einerseits werden nämlich der Dramenautor sowie der Komponist des Stückes genannt, und andererseits prangert eine Widmung zentral auf dem Titelblatt.³¹⁶ Das Drama wurde von Johann Baptist Adolph geschrieben und die begleitende Musik von Johann Bernhard Staudt komponiert, beide Männer waren jesuitische Ordensmitglieder.³¹⁷

Die Widmung lautet folgendermaßen:

³¹² Vgl. Margret Dietrich, Die Mulier Fortis aus Japan. In: Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 48, 2002, S. 85.

³¹³ Vgl. Oba, Das katholische Japan auf der Bühne, S. 152.

³¹⁴ MULIER FORTIS, Cujus pretium de ultimis finibus. Sive GRATIA REGNI TANGO REGINA, Exantlatis pro CHRISTO aerumnis clara (Wien 1698), s.p. [Titelblatt].

³¹⁵ Ebenda, s.p. [Argumentum].

³¹⁶ Ebenda, s.p. [Titelblatt].

³¹⁷ Vgl. Makoto Harris Takao, „In what storms of blood from Christ’s flock is Japan swimming?\": Gratia Hosokawa and the Performative Representation of Japanese Martyrdom in *Mulier fortis* (1698): In: Haskell, Yasmin; Garrod Raphaële (Hrsg.): Changing Hearts. Performing Jesuit Emotions between Europe, Asia, and the Americas. (Leiden/Boston 2019), S. 87.

Coram Avgvstissimis Caesariis, Regiisque Maiestatibvs, ET Serenissimis Avstriae Archi=Dvcibvs.

LEOPOLDO. I.

ELEONORA.

JOSEPHO I.

CAROLO.

MARIA ELISABETHA.

MARIA ANNA.

MARIA JOSEPHA.

MARIA MAGDALENA.³¹⁸

Den Angaben entsprechend ist das Drama der kaiserlichen Familie der Habsburger gewidmet, und Quellen belegen, dass der Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Leopold I., seine Gattin Eleonore sowie ihre sechs Kinder, wie sie in der Perioche angeführt sind, zum Fest des Heiligen Ignatius im Jahre 1698 der Aufführung von *MULIER FORTIS* tatsächlich beigewohnt haben.³¹⁹

4.3.3.2 Inhalt, Struktur und handelnde (japanische) Figuren

Im Stück *MULIER FORTIS* geht es um die Christin und Königin des Reichs Tango in Japonien, die mit Jacondonus, einem Gegner des Christentums und Anhänger des „Götzenglaubens“, verheiratet war. Jacondonus musste in den Krieg ziehen, während seiner Abwesenheit konvertierte Gratia zum Christentum und trug ihren Glauben an ihre Kinder weiter. Nach Jacondonus' Rückkehr war er über die Präsenz des Christentums in seinem Haus sowie in seinem Land erzürnt. Jacondonus malträtierte Gratia, damit sie dem christlichen Glauben entsagte, jedoch ließ sie nicht ab. Durch die psychische und physische Gewalt ihres Mannes gepeinigt, endete ihr Leben im August des Jahres 1590. Der Tod seiner Ehefrau bekehrte Jacondonus und machte aus dem Tyrannen einen „Lobsprecher seiner verstorbenen Königin.“³²⁰

Die Figur der Christin Gratia ist im Verlauf der europäischen Rezeption Japans durch die jesuitische Mission sehr bekannt geworden³²¹, wobei ihr Name bis heute in Japan ebenso nicht vergessen ist. Während sie in Filmen und literarischen Werken im japanischen Raum³²² bis

³¹⁸ *MULIER FORTIS*, s.p. [Titelblatt].

³¹⁹ Vgl. Immoos, Gratia Hosokawa, S. 375.

³²⁰ *MULIER FORTIS*, s.p. [Argumentum].

³²¹ Vgl. Elisabeth Gössmann, Gracia Hosokawa Tama (1563-1600). Ein Frauenportrait aus bewegter Zeit. In: Gössmann, Elisabeth (Hrsg.): Japan – ein Land der Frauen? (München 1991), S.

³²² Es existieren Opern, Dokumentationen sowie Spielfilme über das Leben von Hosokawa Tamako. Mediale Aufmerksamkeit konnte beispielsweise die Kurzgeschichte *Itojo oboegaki* von Akutagawa Ryunosuke im Jahr

heute primär für ihre Tapferkeit stilisiert wird, ging Gratia in Europa als Christin in die Kirchengeschichte ein, die „alles Leid auf sich nimmt, das entstehen kann, wenn gegensätzliche Kulturen aufeinanderprallen“³²³. Der Zusatz *Cujus pretium de ultimis finibus* bzw. *Dessen Werth von den eüssersten Weld=Enden*³²⁴ im Titel mag wohl ein Indiz für diese Beobachtung sein.

Die Protagonistin des Stückes, Gratia, basiert auf der historischen Person Hosokawa Tamako bzw. Tama³²⁵ (1563-1600). Ihre Biografie wurde in diversen westlichen sowie östlichen Quellen erzählt und ist in Kontrast zu Takayama Ukon und Konishi Yukinaga stärker beforscht.³²⁶ Tamako wuchs als Tochter eines angesehenen Heerführers unter Nobunaga, Akechi Mitsuhide, in einer wohlhabenden Familie auf. Im Alter von 15 Jahren heiratete sie den gleichaltrigen Hosokawa Tadaoki, den Sohn eines treuen Untergebenen Nobunagas. Von letzterem erhielten sie die Provinz Tango, die auf dem heutigen Gebiet der Präfektur Kyōto am Japanischen Meer liegt, und ließen sich ebenda nieder.³²⁷ Sie war angeblich für ihre Schönheit und Klugheit berühmt, denn sie war in der buddhistischen Doktrin bewandert und zeigte reges Interesse für das Erlernen des Portugiesischen, welches durch die christlichen Missionare aus Europa nach Japan gekommen war.³²⁸ Im Jahr 1582 rebellierte Tamakos Vater erfolgreich gegen Nobunaga, der sich letztlich schwer verletzt das eigene Leben nahm. Dies hatte zur Folge, dass Hideyoshi gegen Mitsuhide in die Schlacht zog, und dass Tamako als Tochter ihres rebellierenden Vaters ebenso als „Verräterin“ galt und sich gemäß den geltenden Samurai-Traditionen das Leben hätte nehmen müssen. Um seine Frau zu schützen, versteckte Tadaoki Tamako in den Bergen Tangos. Als Hideyoshi an die Macht kam, zeigte er sich dem Paar wohlgesonnen und erlaubte ihnen, sich in Ōsaka ein Anwesen zu erbauen. Durch seinen Freund

1913 auf sich ziehen, da darin auf eine ironische Art und Weise die letzte Lebenswoche von Gratia erzählt wird, vgl. Gössmann, Gracia Hosokawa Tama, S. 61.

³²³ Dietrich, Pietas Austriaca als Reich Gottes in Japan, S. 55.

³²⁴ MULIER FORTIS, s.p. [Titelblatt].

³²⁵ Tama war ihr japanischer Beiname, der auf ihre Schönheit hindeute. *Tama* bedeutet auf Deutsch nämlich *Perle*, vgl. Thomas Immoos, Mulier Fortis – Gratia Hosokawa. In: Studien zur Musikwissenschaft. Bd. 48 (2002), S. 203.

³²⁶ Der Grund dafür erscheint mir unter anderem der Umstand zu sein, dass es sich bei ihr um eine Frau handelt. In der Auseinandersetzung mit der Japanmission auf historischer und dramaturgischer Ebene ist auffällig, dass es grundsätzlich männliche Akteure sind, die die Periode des „christlichen Jahrhunderts“ dominieren. In Europa wurde vor allem Gratia durch die Schriften der Jesuiten und den daraus resultierenden Dramen berühmt. Im Vergleich zu den Analysen über die Stücke von Ukon und Yukinaga fällt auf, dass mehr Sekundärliteratur zu ihrer Biografie existiert, vgl. im Literaturverzeichnis dieser Arbeit beispielsweise Laures, Ward, Immoos oder Gössmann. Es mag sowohl in der (früh)neuzeitlichen als auch in der heutigen Beschäftigung mit der Japanmission besonders interessant zu sein, das Schicksal einer Frau herauszugreifen, da es sich im allgemeinen Narrativ als „Ausnahme“ zeigt.

³²⁷ Vgl. Immoos, Gratia Hosokawa, S. 375f.

³²⁸ Vgl. Laures, Two Japanese Christian Heroes, S. 31.

Takayama Ukon soll Tadaoki vom Christentum erfahren haben, und Tamako kam wiederum durch die Erzählungen ihres Ehemannes mit diesem westlichen Glauben in Berührung.³²⁹

Sie soll von dieser für sie neuen spirituellen Strömung fasziniert gewesen sein, wohingegen ihr Mann keinerlei Interesse daran zeigte. Tadaoki erlaubte es nur in äußersten Ausnahmefällen, dass sich seine Frau unter das Volk mischte, und demnach verbrachte sie ihre Zeit grundsätzlich in der Gesellschaft ihrer 17 untergebenen Hofdamen. Aus diesem Kreis entwickelte sich eine Gruppe gläubiger Christinnen, die zusammen betete, sich gemeinsam über den Glauben austauschte und Bücher über die katholische Lehre, die durch die Druckerpresse der Jesuiten in Japan verbreitet wurden, las und diskutierte. Alle 17 Frauen nahmen das Sakrament der Taufe entgegen, nur Tamako vorerst nicht, da sie ihren Glauben vor ihrem Ehemann verheimlichte.³³⁰ Es hat jedoch den Anschein, als ob Tamako auch ohne offizielle Konversion im Kreise ihrer Bediensteten ein „quasi-klösterliches Leben“³³¹ geführt habe.³³² Jedoch festigte sich zunehmend ihr Wille, offiziell Christin zu sein, wenn auch Tadaoki nicht davon erfahren sollte. Tamako zählte den jesuitischen Pater Organtino zu ihren Vertrauten, der ihr zuliebe einer ihrer Hofdamen lehrte, das Sakrament der Taufe zu vollziehen, damit sie geheim in ihrem Anwesen konvertieren konnte. Im Geheimen empfing sie das Sakrament und ihr Taufname ließ aus ihr Gratia Hosokawa Tamako werden. Tadaoki soll von der Taufe seiner Frau über Jahre hinweg nichts gewusst haben. Wie in den jesuitischen Berichten geschildert wird, soll sie ihr Mann aber auch unabhängig davon oft geschlagen und verletzt haben, denn da heißt es, dass Tamako ihre Ehe nur durch die Stärke, die sie aus dem christlichen Glauben bezogen hatte, ertragen habe.³³³ Mit der Geburt ihres zweiten Sohnes 1585 soll Tamako heimlich damit begonnen haben, ihre Kinder sukzessive taufen zu lassen. Bis zu ihrem Tod sollen drei ihrer insgesamt sechs Nachkommen getauft worden sein. Tadaoki soll nach etlichen Jahren akzeptiert haben, dass seine Frau eine gläubige Christin war, jedoch verschwieg Tamako weiterhin aus Angst, dass sie den christlichen Glauben auf einige ihrer Kinder bereits übertragen hatte.³³⁴

Als Ieyasu nach dem Ableben von Hideyoshi 1600 versuchte die Macht an sich zu reißen, stellte sich Tadaoki auf seine Seite. Ishida, der Feind Ieyasus, entschied sich dafür, Frauen und Kinder

³²⁹ Vgl. *Immoos*, Gratia Hosokawa, S. 376.

³³⁰ Vgl. *Laures*, Two Japanese Christian Heroes, S. 36.

³³¹ *Gössmann*, Gracia Hosokawa Tama, S. 70.

³³² Es ist hierbei nennenswert, dass etliche japanische Frauen dem christlichen Glauben großes Interesse entgegengebracht haben. Die Frauen, die im Anwesen von Hosokawa gemeinsam beteten, standen beispielsweise im Rahmen eines christlichen Netzwerkes in (brieflichen) Kontakt mit Frauengruppen aus Kyoto und Gokinai, vgl. Haruko Nawata *Ward*, Women Religious Leaders in Japan's Christian Century, 1549-1650 (Burlington 2009), S. 245.

³³³ Vgl. *Takao*, Gratia Hosokawa and the Performative Representation of Japanese Martyrdom, S. 94.

³³⁴ Vgl. *Laures*, Two Japanese Christian Heroes, S. 38-41.

der Untergebenen von Ieyasu als Geiseln zu nehmen, um zu bewirken, dass diese zu ihm überlaufen würden. Ishidas Anhänger stürmten das Anwesen der Hosokawa in Ōsaka und versuchten Tamako als Geisel zu nehmen.³³⁵ In diesem Belagerungszustand verliert sich der weitgehend einheitliche Erzählstrang in ihrer Biografie, da verschiedene Quellen – westliche, als auch östliche – andere Szenerien ihres Todes zeichneten. In den Jesuitenbriefen ist es so dargestellt, dass Tadaoki indirekt durch den geltenden Samurai-Brauch seiner Frau befohlen hatte, sich in so einem Fall das Leben zu nehmen, was Tamako jedoch als gläubige Christin nicht durchführen durfte bzw. wollte. Es heißt, dass sie noch in Ruhe ein Gebet beenden durfte, und alle ihre Hofdamen fortschickte – die zunächst aus Hingabe und Treue zu ihr bleiben wollten –, bevor sie sich hinkniete und sich selbst die Haare aus dem Nacken strich, um von einem ihr unterstellten Samurai enthauptet zu werden. Tadaoki soll nach dem Tod seiner Frau die jesuitischen Patres darum gebeten haben, ihr ein christliches Begräbnis zu ermöglichen. Es heißt auch, dass sich nach dem Ableben seiner Frau nun Tadaoki dem christlichen Glauben zugewandt haben soll und seine verbliebene Familie taufen ließ.³³⁶ Die Hosokawa-Chronik tilgte dagegen jeglichen Aspekt christlichen Glaubens aus der Biografie von Tamako. Da heißt es, dass sich Tamako auf den Befehl ihres Mannes hin durch einen Dolchstoß selbst das Leben nahm. Andere östliche Quellen stellen ihren Tod ebenso als Suizid dar. Die deutsche Theologin Gössmann (1991) analysierte in der Betrachtung beider Varianten, dass es sich bei Gratia eher um ein politisches Opfer, weniger um ein Martyrium per se handelt. Denn selbst in den jesuitischen Quellen wird sie aufgrund der militärischen Position ihres Mannes hingerichtet, nur im weitesten Sinne wegen ihrer Glaubensrichtung.³³⁷

Zur tatsächlichen „Wandlung“ Tadaokis, die im Stück am Ende durch dem Gemütswechsel von Jacondonus veranschaulicht wird, ist hinzuzufügen, dass er zwar seine bisher ungetauften Kinder das Christentum annehmen ließ, er selbst jedoch Buddhist blieb. Da er immer noch in der Gunst von Ieyasu stand, und dieser das Ziel verfolgte, das Christentum aus Japan zu verbannen, ist die Vermutung naheliegend, dass er aus politischen Gründen nicht konvertierte. Tadaokis Wohlwollen den Katholiken gegenüber war wohl aus Gründen der Loyalität Ieyasu gegenüber von begrenzter Dauer: 1618 ließ Tadaoki Hosokawa 36 Christ*innen, die ihm untergeben waren, exekutieren.³³⁸

³³⁵ Vgl. *Immoos*, Gratia Hosokawa, S. 377.

³³⁶ Laures leitete die Schilderung dieser Version folgendermaßen in seiner biografischen Darstellung ein: „Of Gracia's death there exists only one contemporary record which deserves faith. It is found in the annual letter of 1600, compiled by Valentin Carvalho, S.J., from reports of eye-witnesses“, vgl. *Laures*, Two Japanese Christian Heroes, S. 41-45.

³³⁷ Vgl. *Gössmann*, Gracia Hosokawa Tama, S. 78.

³³⁸ Vgl. *Laures*, Two Japanese Christian Heroes, S. 46f.

Das Stück *MULIER FORTIS* ist in drei *Partes* strukturiert, die von einem *Prologus* und einem *Epilogus* umschlossen sind. Die *Partes* sind im Gegensatz zu den vorhergehend analysierten Dramen in nummerierte *Inductiones* bzw. *Aufftritte* gegliedert, die aber ebenso in wenigen Sätzen auf Deutsch und Latein die Handlung kleinschrittig zusammenfassen. Dagegen runden wieder die Auftritte des *Chorus* jede *Pars* für sich ab. Ein essenzieller Unterschied zu den Dramen über Justus und Augustinus ist, dass sich Merkmale einer Oper darin festmachen lassen. Diese Beobachtung ist vor allem deswegen zulässig, weil sowohl der gesamte Dramentext als auch die Noten der dazu komponierten musikalischen Begleitung von Staudt erhalten sind. Einerseits spricht die deutlich stärkere Präsenz von Musik³³⁹ dafür, dass es sich um eine frühe Form einer Oper handelt.³⁴⁰ Andererseits sind es die Inhalte, die in den musikalischen Zwischenspielen des Prologs und der *Chori* ausgedrückt werden, die durch den Einsatz von Allegorien Züge der barocken Oper erahnen lassen.³⁴¹ Im Prolog heißt es beispielsweise:

Furor cum crudelitate frustra impugnant columnam Constantiae. Vinciuntur ab Inquiete & Poenitudine.

Zorn und Grimm bestreiten die Saule der Standhaftigkeit umbsonst / werden selbst gebunden von der Unruhe und Nachreue.³⁴²

Demnach greifen *Zorn* und *Grimm* die Säule der *Standhaftigkeit* (im Glauben) an, die allegorisch gesprochen die „Festung der Tugenden“ mitträgt. Die Standhaftigkeit bzw. Tapferkeit (*Fortitudo*) ist eine der vier Kardinaltugenden, die ursprünglich von Platon definiert und im Barock als allegorische Darstellungen häufig in kirchlichen Kontexten aufgegriffen wurden. Als die weiteren drei Tugenden gelten die Klugheit (*Prudentia*), die Mäßigung (*Temperantia*) und die Gerechtigkeit (*Iustitia*).³⁴³ Am Ende des zweiten Aktes setzt der *Chorus* ein, der wieder durch Allegorien geschmückt den Sieg der *Fortitudo* ankündigt:

Cor fidele in fornace Adversitatis, probam integre sustinet, indignante Furore, & palmam Constantiae cedente.

Getreues Herz / wird bewerth befunden in dem Ofen der Trang=saalen / nicht ohne Wuth deß Zorns / daß er der Standhaftigkeit den Ehrenpreiß lassen muß.³⁴⁴

³³⁹ An mehreren Stellen in der Dramenhandlung wird getanzt und gesungen, wie beispielsweise bei der Rückkehr des Königs [Pars I, Inductio III] oder in einer Szene, in der die Jugend von Tango einen rituellen Tanz vollführt [Pars I, Inductio IV].

³⁴⁰ Vgl. *Immoos*, Gratia Hosokawa, S. 375.

³⁴¹ Vgl. Ebenda, S. 377.

³⁴² *MULIER FORTIS*, s.p. [Prologus].

³⁴³ Vgl. Asmuth, Einführung in die Dramenanalyse, S. 87.

³⁴⁴ *MULIER FORTIS*, s.p. [Chorus II].

Das Herz, welches hier im *Ofen der Trang=saalen* Schmerz und Qualen ausgesetzt ist, repräsentiert wohl metaphorisch Gratia, die seelische und körperliche Pein ihres Gatten ertragen muss, weil sie Christin ist. Obwohl die Protagonistin am Ende des Stücks ihr Leben lässt, wird hier davon geschrieben, dass die *Fortitudo* dem *Zorn* gegenüber siegreich ist. Es ist wohl so zu interpretieren, dass der Wandel Jacondonus', der nach Gratias Tod eintritt, letztlich als „Sieg“ über den weltlichen *Furor* einzuordnen ist.

Die Dramenhandlung spielt sich hauptsächlich zwischen Gratia und ihrem Ehemann Jacondonus ab, jedoch kommen noch weitere japanische Figuren im Stück vor:

- Gratia
- Jacondonus
- Prinzen (Kinder von Gratia und Jacondonus)
- Orcamus (Bonzius)
- Jugend von Tango

Zudem tritt in einer Szene ein gefangengenommener europäischer Fechtmeister auf, der für die Geschichte über Gratia zwar nebensächlich, aber als zu analysierender Aspekt nicht uninteressant ist. Dietrich (1993) konstatierte in ihrer Bearbeitung von *MULIER FORTIS*, dass die Musik, die das Stück zentral untermalte, keineswegs japanisch geklungen hat, aber dass durch den Auftritt eines *Europaeus Lanista* bzw. einem *Europaeischen Fechtmeister*³⁴⁵ Elemente in die Dramaturgie des Stückes eingeflossen sind, die es erlaubten, „exotische“ Inhalte so zu zeigen, wie man es an europäischen Höfen üblicherweise pflegte. Dazu gehörten eben beispielsweise Tanzeinlagen und Darbietungen der Fechtkunst, die auch zu den Unterrichtsfächern an Jesuitenkollegien zählten.³⁴⁶

4.3.3.3 Auktoriale Figurenanalyse der im Stück handlungstragenden Japaner*innen

Bereits im ersten Satz des *Argumentums* wird die Protagonistin Gratia durch Zuschreibungen als „gute“ Japanerin bzw. fromme Christin charakterisiert:

Gratia Regni Tango Regina, Jacundoni Regis conjunx, Christianis ritibus in mariti absentia imbuta, iisdem etiam proles suas informat; reduce deinde ex bello Jacundono, tanquam Christiana defertur;

Gratia, eine also in dem heilen Tauff benannte Königin deß Reichs Tango in Japonien / Ehe=Gemahlin deß Königs Jacundoni, tratte in Abwesenheit ihres Ehe=Herrn zum Christenthumb / worinnen sie auch ihre 4. Reichs=Erben unterweisen hatte.³⁴⁷

³⁴⁵ Ebenda, s.p. [Pars II, Inductio IV].

³⁴⁶ Vgl. Dietrich, *Pietas Austriaca* als Reich Gottes in Japan, S. 43f.

³⁴⁷ *MULIER FORTIS*, s.p. [Argumentum].

Die erste Auffälligkeit liegt darin, dass Gratia als *Regina* bzw. als Königin des Reichs Tango präsentiert wird, obwohl dies nicht der historischen Tatsache entsprach. Meiner Meinung nach verleiht diese monarchische Amtsbezeichnung ihrer Figur im Stück ein gewisses Ansehen bzw. der Dramenhandlung eine größere Tiefe in der Bedeutung. Immerhin handelt es sich um eine Königin, die aufgrund ihres Glaubens am Ende den Tod findet, und nicht „nur“ um eine Fürstin. Für das Publikum, das nicht über das Leben der historischen Person der Hosokawa Tamako Bescheid wusste, könnte das auf der Bühne dargestellte Schicksal von Gratia durch ihren Adelsrang noch dramatischer gewirkt haben.

Ihr Name *Gratia* bedeutet im Lateinischen *Dank, Gnade, Anmut, Liebreiz, Grazie* bzw. *Beliebtheit*³⁴⁸, was ebenso eine Anspielung auf ihre Erscheinung sein kann. Es gibt nur eine Szene im Stück, in der Gratias „liebreizendes“ Äußeres zumindest angedeutet wird und gleichzeitig rettet ihr ihre Schönheit an dieser Stelle (zumindest vorerst) das Leben:

Regina in fide Christiana immota, collum gladio furentis Jacundoni objicit, qui ejus forma ad mitiora movetur.

Die standhaffte Königin bietet ihren Halß dem Wütterich Jacundono dar / der aber in Ansehung ihrer Gestalt zur Milde bewegt wird.³⁴⁹

Primär wird Gratia im Drama durch ihre Verhaltensweisen dargestellt, die allesamt im Sinne der Verbreitung des Christentums stehen. In den ersten *Inductiones* des Stückes werden Handlungen aufgezählt, die ihr frommes Leben als „gute“ Christin veranschaulichen:

Regina gaudet se esse Christianam; & proles christiano ritu educare statuit. Regina proles suas principiis Christianae fidei, jam aliquantum imbutas, examine periclitatur, iisque praemia impertitur. [...] Angitur Regina de Rege sibi offenso, acceptâque Regiae indignationis confirmatione, se ad quaecunque adveria pro fide Christi perferenda animat.

Die Königin frolocket ob erkannten / und angenommenen Christenthumb / will auch die Königlichen Erb=Prinzen darinnen aufferiehen. Die Königin erforschet von ihrem Prinzen einige Christliche Glaubens=Stuck / und belohnet deroselbigen Wissenschaft. [...] Die wegen deß Königlichen Zorns beängstigte Königen / stärcket sich selbst zu Ertragung aller Widerwärtigkeit vor den Christlichen Glauben.³⁵⁰

Gratia erfüllt somit jegliche Ansprüche an ein christliches Ideal, welches im Alltag zu realisieren ist: sie ist glücklich darüber, Christin zu sein, sie gibt ihren Glauben (an ihre Kinder) weiter und sie sucht Stärke in der Zuwendung Gottes, um den Widerständen in ihrem frommen

³⁴⁸ *Gratia* In: Stowasser, S. 228.

³⁴⁹ MULIER FORTIS, s.p. [Pars III, Inductio I].

³⁵⁰ Ebenda, s.p. [Pars I, Inductiones I, II + V].

Dasein zu trotzen. Im weiteren Verlauf des Dramas wird die Wut ihres Mannes über ihre Religion spürbar, doch Gratia bleibt standhaft:

Regina sistitur Jacundono; jubetur Christo renuntiare, sed frustra. Quare jussu Regis flagellanda abducitur.

Die Königin erscheint vor Jacundono, soll dem Christenthumb absagen; wird wegen ihrer Standhaftigkeit / auff Befehl Jacundoni, zur Geißlung abgeführt.³⁵¹

Entgegen der Stücke über Justus und Augustinus, als deren Rezipient*innen die anonyme Masse des Volkes angenommen werden muss, ist bei dem Jesuitendrama *MULIER FORTIS* durch die Widmung offensichtlich und nachvollziehbar, an wen sich die Botschaft der Handlung richten sollte. Dieser Kontext ist für die Analyse entscheidend, da davon ausgegangen werden kann, dass das Stück bedacht der kaiserlichen Familie zu diesem Zeitpunkt gezeigt wurde. Im Jahre 1698 war das Hause Habsburg mit dem Spanischen Erbfolgeproblem konfrontiert, und neben dem amtierenden Kaiserpaar saßen ihre Söhne Karl, der für die Nachfolge in Spanien bereits auserkoren war, und Joseph I., der schon zum Ungarischen und Römisch-deutschen König gekrönt worden war, im Publikum. Jedoch richtete sich nach den Analysen von Dietrich (1993) die Botschaft des Dramas eher weniger an die männlichen Zuseher des Stückes, sondern an die anwesenden Damen. Die vier Erzherzoginnen sahen nämlich ebenso einer Zukunft entgegen, in der sie ihre „Rollen“ im dynastischen Leben einzunehmen hatten. Wie es für die habsburgische Manier typisch war, waren arrangierte Ehen zur Erweiterung des Reiches für sie vorgesehen.³⁵²

Die Stärke und Anmut Gratias auf der Bühne könnte für die jungen Frauen inspirierend bezüglich ihrer eigenen Zukunft gewesen sein. Dietrich nahm des Weiteren auch an, dass die Figur eine gewisse Wirkung bei Kaiserin Eleonore ausgelöst haben könnte:

Stark mußten sie sein im Glauben, diese jungen Mädchen, stark wie Gratia Hosokawa. Stark war auch sie, Kaiserin Eleonore, gewesen, als sie gezwungen wurde, nicht Nonne zu werden, wie es ihr heisser Wunsch war, sondern – um der Mehrung des Reiches willen – Kaiser Leopold zu heiraten.³⁵³

Zudem spannte Dietrich zwischen dem christlichen Ideal, welches Gratia im Stück verkörperte, und den Erwartungen, welche an die Habsburgerinnen gestellt wurden, einen Bogen, den die Jesuiten wohl unter anderem durch Theaterstücke zu fördern versuchten:

Den „starken Frauen“ des Hauses Habsburg, die strengsten Regulierungen ihres Lebensweges unterlagen, die aber die gar nicht so goldenen Käfige, in denen sie die Zeit ihres irdischen Daseins verbrachten, auch selbst mit ihren Tugenden schmückten

³⁵¹ Ebenda, s.p. [Pars II, Inductio II].

³⁵² Vgl. Dietrich, *Pietas Austriaca als Reich Gottes in Japan*, S. 55f.

³⁵³ Ebenda, S. 56.

konnten, haben die Jesuiten immer wieder Stücke zugeschrieben. Diese Frauen haben mehr Einfluss auf ihre Männer und auf die Politik gehabt, als die Geschichtsschreibung ihnen im allgemeinen zubilligt. [...] Diese „starken Frauen“ mußten selbstverständlich katholisch sein (oder werden, wenn es das „Mehren des Reiches“ es verlangte). Ihre Kinder gut katholisch zu erziehen, das eigene Herz zu läutern in den Flammen der Leiden, die um Christi Willen zu ertragen waren, sich selbst durch gute Taten und auch ihre hohen Ehegespense durch ihr vorbildliches Leben zu heiligen, das alles sind Züge, die sie mit Gratia Hosokawa teilen konnten.³⁵⁴

Vor allem die letzten Sätze dieses Zitats, in denen „Aufgaben“ im Sinne einer „guten“ katholischen Praxis angeführt werden, spiegeln die Handlungen Gratias im Drama wider. Sie wird demnach zu einem Exempel idealisiert, an dem sich die Erzherzoginnen ein Beispiel nehmen sollen. In diesem Zusammenhang spricht Musikhistoriker Takao (2019) vom rhetorischen Ziel jesuitischer Dramen, das Publikum emotional zu berühren. Meiner Meinung nach ist dies auch bei den Stücken über Justus und Augustinus erkennbar, jedoch ist es an dieser Stelle noch deutlicher, da bekannt ist, wer das Publikum ist. Das Geschehen auf der Bühne soll *ad affectuum movere*, also auf die Gefühlsebene der Rezipient*innen einwirken und ihren Glauben stärken.³⁵⁵ Ein weiteres unumstößliches Indiz dafür, dass der jesuitische Orden die Frauen der kaiserlichen Familie als Zielgruppe dieses Stückes verstand, liegt in dieser Szene:

Confirmatur Jacondonus contra Reginam, ex oblato libello Thomae â Kempis de Imitatione Christi; visisque in pectoribus prolium cruculis, â Matre in praemium perceptae Christianae doctrinae donatis, eas absterrere tentat; sed firmas deprehendens in Christianismo, perempturus suerat, nî subito furori paterno subducerentur.

Jacundonus wird wider die Königin noch mehr erbittert / in Ansehung deß Büchlein Thomae von Kempen / so sie gehabt; und deren Creutzlein / so sie den Königlichen Prinzen in neulicher Glaubens Unterweisung angehängt hatte. Bemühet sich die Prinzen zum Abfall zubereden; sind sie aber starckmüthig im Christ=Glauben; will sie ermorden / wofern selbige nicht gerettet wurden.³⁵⁶

Durch den Einsatz der Druckerpresse, die durch die jesuitischen Missionare nach Japan gekommen war, gerieten westliche Schriftstücke wie christliche Heiligenlegenden, Auszüge aus dem Neuen Testament in japanischer Übersetzung sowie erste portugiesisch-japanische Lexika in Umlauf. Das Buch *Imitatio Christi* vom geistlichen Schriftsteller Thomas von Kempen, welches eben auch im Stück Erwähnung fand, zirkulierte im 16. Jahrhundert ebenso in Japan. Es soll einerseits bei den christlichen Frauen im Anwesen der Hosokawa sehr beliebt gewesen sein³⁵⁷, aber auch von Kaiserin Eleonore als sehr lesenswert und bedeutend empfunden worden sein.³⁵⁸ Es heißt, dass beide Frauen ihr Leben nach den Inhalten dieses Buches

³⁵⁴ Ebenda, S. 56f.

³⁵⁵ Takao, Gratia Hosokawa and the Performative Representation of Japanese Martyrdom, S. 90.

³⁵⁶ MULIER FORTIS, s.p. [Pars II, Inductio IV].

³⁵⁷ Vgl. Gössmann, Gracia Hosokawa Tama, S. 70.

³⁵⁸ Vgl. Dietrich, Pietas Austriaca als Reich Gottes in Japan, S. 58.

ausgerichtet haben.³⁵⁹ Dass dieser literarische Konnex zwischen Gratia und der Kaiserin „rein zufällig“ in einem Stück aufgegriffen wurde, welches zu Ehren der Habsburger in Wien aufgeführt wurde, wäre doch überraschend.

Bereits im vorhergehenden Auszug aus *MULIER FORTIS* bildet sich die nächste Personengruppe ab, die im Drama als „gute“ Japaner bezeichnet werden können, nämlich die Söhne von Gratia. Sie strotzen ebenso vor Loyalität ihrer Mutter als auch dem Christentum gegenüber, wobei sie letztlich von Gratias Tod erfahren:

Proles Regiae denuo â Matre in Fide roborantur. Haec â superveniente Tyranno, apposito pectori pugione ad mortem poscitur; â quâ tamen iterum visa Reginae moriendi promptitudine Jacundonus retinetur; ad aerumnas nihilominus Reginam ablegat. [...] Proles Regiae precantur Deum pro Regina Matre aegrotante, non sine accepto omine Mortis maternae.

Die Königlichen Prinzen werden abermahl in dem Glauben von der Königen gestärcket. Der König kombt entzwischen / bedrohet die Königin mit an die Brust gesetztem Dolch. Wird doch wiederumb in Ansehung ihrer Willigkeit zum Todt / besänffiget. Verdammet sie zu einem müheseeligen Leben. [...] Die Königlichen Prinzen betten zu GOtt umb Genesung ihrer Frau Mutter der Königin; erhalten aber ein merckliches Kenn=Zeichen / deroselbigen Ableibens.³⁶⁰

Näher wird auf den konkreten Tod Gratias in der Perioche nicht eingegangen, was meiner Ansicht nach spannend im Vergleich zum Stück *AUGUSTINUS TZUCAMIDONUS* ist. Der Perioche nach entsteht nämlich schon der Eindruck, dass die Morde an Augustinus und Franciscus dramaturgisch auf der Bühne „stattgefunden“ haben, wohingegen in *MULIER FORTIS* das Ableben der Protagonistin „lediglich“ in Form eines *omen* dargestellt wird, welches wohl möglicherweise nicht weiter für die Rezipient*innen sichtbar gemacht wurde. Vielleicht lag es am konkreten Publikum dieser Aufführung, dass man in der Konzeption des Dramas beschlossen hat, dramaturgisch auf Brutalität weitgehend zu verzichten. Solche Obszönitäten waren für die Augen der kaiserlichen Zuseher*innen vielleicht nicht zumutbar. Obwohl die unklaren Todesumstände in der Perioche Fragen nach dem Mörder bzw. der Mörderin offenlassen, ist die Kategorisierung Gratias in die Eingliederung des Stoffkreises über Japan meiner Meinung nach eindeutig. Jacundonus sieht ihr einerseits die *Willigkeit zum Todt* an, und andererseits ist unbestreitbar, dass die Protagonistin an den Grausamkeiten und Folterungen, die sie wegen ihrem Glauben über sich ergehen lassen muss, stirbt. Gratia wird im Drama zwar inhaltlich als auch buchstäblich nicht mit der *Marter=Kron* versehen, aber da sie dennoch ihr Leben für das Christentum lässt, denke ich, dass sie als Märtyrerin bezeichnet

³⁵⁹ Vgl. Dietrich, Die Mulier Fortis aus Japan, S. 89.

³⁶⁰ MULIER FORTIS, s.p. [Pars III, Inductiones III + V].

werden kann. Dadurch, dass ich mit der Perioche des Stückes gearbeitet habe, verweise ich an dieser Stelle auf Sekundärliteratur, in der das gesamte Drama analysiert wurde. Takao (2019) tat dies beispielsweise und argumentierte ebenso dafür, dass die Ermordung Gratias in *MULIER FORTIS* als Märtyrertod angesehen werden muss.³⁶¹

Gegensätzlich zu Gratia und ihren Kindern treten ihr Mann Jacundonus und Orcamus, das Oberhaupt der Bonzen, als „böse“ Japaner auf. Im *Argumentum* kommen bereits zwei Bezeichnungen für Jacundonus vor, die an mehreren Stellen im weiteren Stück für seine Beschreibung verwendet werden, und negativ konnotiert sind:

Ab obitu ejus, animi remorsibus agitatus Jacundonus, damnans suam saevitiem, fit è Tyranno mirus praeco suae Conjugis.

Nach ihrem Tod / triebe die Nachreue / und das nagende Gewissen den Wütterich Jacundonus in unterschiedliche Gemüths=Regungen / und machte aus dem Tyrannen / einen grossen Lobsprecher seiner verstorbenen Königin.³⁶²

Zuerst wird durch das Wort *saevitiem* die Wut und Grausamkeit³⁶³ des Königs hervorgehoben, was sich in der deutschen Übersetzung am Ausdruck *Wütterich* zeigt. Darauffolgend wird durch den Begriff des *Tyrannen* diese Zuschreibung noch klarer verstärkt, denn die Definition lautet zeitgenössisch:

›Als Gewaltherrscher semantisierte und pragmatisierte Machthaber, Person, die andere wider Recht und Herkommen mit Gewalt, Drohungen, Strafen beherrscht, unterdrückt, peinigt, (speziell:) die jm seinen Glauben und seinen Willen o. Ä. aufzwingt.‹³⁶⁴

Durch die Brutalität, die er in vielen Szenen seiner Ehefrau entgegenbringt, bildet sich die Figur des Jacundonus selbst tyrannenhaft ab und wird seiner Bezeichnung somit „gerecht“. Erst der Tod seiner Frau Gratia verändert sein Gemüt und lässt ihn bedauern, sie zeitlebens so behandelt zu haben. Die zweite Figur, die als „böse“ kategorisiert werden kann, ist Orcamus. Dessen Boshaftigkeit wird jedoch nur aus dem Kontext erkennbar, da die beiden Hauptrollen Gratia und Jacundonus die meisten Szenen für sich beanspruchen und sich die dramatische Handlung hauptsächlich zwischen diesen beiden Figuren abspielt. Dennoch wird klar ausgedrückt, dass Orcamus Jacundonus dabei unterstützt, gegen die Christin Gratia vorzugehen:

³⁶¹ Vgl. Takao, Gratia Hosokawa and the Performative Representation of Japanese Martyrdom, S. 101; 106.

³⁶² *MULIER FORTIS*, s.p. [Argumentum].

³⁶³ *Saevitia* In: Stowasser, S. 451.

³⁶⁴ *Tyrann* In: Frühneuhochdeutsches Wörterbuch. (abgerufen unter <https://fwb-online.de/lemma/tyran.s.0m> am 21.01.2021).

Jacondono defertur ab Orcamo Bonziorum Principe, Regina christianae fidei, & propterea Patriae infortuniorum rea; Rex in eam commovetur, mandátque in Christianos inquiri.

Die Königin wird von Orcamo einem Ober=Haupt deren Götzen=Dienern / so man Bonzios nennet; bey Jacondono wegen deß Christenthumbs / und alles / dem Vatterlandt darauß entstehenden Unheyls berichtet; welcher darob ergrimmd / die Christen zu verfolgen / Befehl ertheilet.³⁶⁵

Orcamus beschuldigt Gratia wegen ihrer christlichen Glaubenspraxis bei Jacondonus, und folglich veranlasst der König, dass die Christ*innen im Land verfolgt werden sollen. Demnach trägt Orcamus seinen Teil dazu bei, das Christentum aus Tango zu vertreiben. Interessant ist zudem, dass im Deutschen der Zusatz einem *Ober=Haupt deren Götzen=Dienern / so man Bonzios nennet* angeführt ist, wohingegen in der lateinischen Passage „nur“ *Bonziorum Principe* zur Einordnung der Figur in den Handlungskontext steht. Wie bereits in den beiden vorhergehenden Analysen konstatiert, finde ich es bemerkenswert, dass in der deutschen Übersetzung die Begriffe *Götzen=Diener* und *Bonzios* synonym verwendet wird.

Ebenso möchte ich meine Überlegungen zur Latinisierung von Namen „guter“ Figuren auf dieses Drama übertragen. Allerdings bestätigt sich hier meine Hypothese nicht, dass ausschließlich „gute“ Japaner*innen mit latinisierten Namen versehen sind, da hier alle Akteur*innen latinisiert klingen. Der Name Jacondonus könnte noch so erklärt werden, dass er durch den Tod Gratias einen persönlichen und spirituellen Wandel durchlebt, der ihn eventuell dem Christentum gegenüber empfänglich macht. Jedoch kann ich mir aufgrund des Periochentextes nicht erklären, warum Orcamus, der „Oberbonze“, so benannt wird. Vielleicht findet sich im ausführlichen Dramentext eine Anmerkung, die diesen Umstand darlegt. Eine weitere Begründung könnte sein, dass es für den jesuitischen Dramenautor weniger von Belang war, die Figuren dieses Stückes zu dämonisieren, da die Aufführung einen anderen Zweck verfolgte als die vorhergehend analysierten Dramen, bei denen das Publikum aus heutiger Sicht anonym ist. Dadurch, dass unbestreitbar die Habsburgerfamilie – und davon eher die weiblichen Mitglieder – die Zielgruppe der Inszenierung von *MULIER FORTIS* darstellen, war es vielleicht weniger zielführend, auch auf der Ebene der Namensgebung eine Botschaft für die Rezipient*innen zu integrieren.

Etwas bedauerlich ist für meine Analyse, dass die Kinder Gratias, welche doch durch ihr Verhalten in jesuitischen Denkmustern als „gut“ einzuordnen sind, gar nicht mit Namen versehen wurden. Es wäre interessant gewesen, ob diese Gruppe latinisierte Namen bekommen hätte, oder nicht. Gemäß meinen Überlegungen hätten sie sie in Theorie jedoch bekommen

³⁶⁵ MULIER FORTIS, s.p. [Pars II, Inductio I].

müssen, weil sie dem Christentum angehörten, und demnach zu den „guten“ Japaner*innen gezählt werden müssten.

4.4 ... und „böse“

Bevor nun drei Stücke analysiert werden, in denen in jesuitischen Denkmustern betrachtet drei „böse“ Protagonisten bzw. Akteure auftreten, soll angemerkt werden, dass zu diesem Spezifikum bisher so gut wie keine Forschungsliteratur existiert. Martyrien und „Fast-Martyrien“ im Jesuitentheater wurden in der Geschichtswissenschaft bislang gut beforscht, wohingegen es wohl noch ein Forschungsdesiderat darstellt, sich mit jenen Figuren (aus der Globalmission) zu beschäftigen, die in den Dramen aufgrund ihrer Ablehnung gegenüber dem Christentum zu Fall geraten. Der Ordnung des japanischen Stoffkreises des Jesuitentheaters von Immoos (2005) folgend, betrifft diese Analysereihe die ersten beiden Punkte seiner erstellten Liste:

1. Die eigentliche Tragödie im Fall eines großen Herrschers, der verursacht ist durch eine in metaphysische Dimensionen reichende Schuld des Helden: Oda Nobunaga
2. Die Gestalt des Tyrannen: Hideyoshi
3. Das eigentliche Märtyrerdrama³⁶⁶

Um mich nun den „bösen“ Figuren analysierend anzunähern, habe ich drei Stücke ausgewählt, die jeweils einen der drei „Reichseiniger“ Nobunaga, Hideyoshi oder Ieyasu als Dramenfiguren bereitstellen.

4.4.1 NOBUNANGA JAPONIAE IMPERATOR OB RELIGIONEM CONTEMPTAM REGNO ET VITA EXUTUS

4.4.1.1 Aufführungsdaten und Entstehungskontext

Dem Titelblatt der Perioche kann entnommen werden, dass das Stück *NOBUNANGA JAPONIAE IMPERATOR OB RELIGIONEM CONTEMPTAM REGNO ET VITA EXUTUS* bzw. zu Deutsch *Nobunanga Käyser in Japon / Wegen Verachtung der wahren Religion / deß Reichs und Lebens beraubt* im Jahr 1696 aufgeführt wurde. Das Schauspiel wurde von der *Catholisch=studierenden Jugend in dem GYMNASIO der Societät JESU zu Augspurg* dargelegt.³⁶⁷ Die Frage nach dem Dramen- bzw. dem Periochenautor muss unbeantwortet bleiben, wohingegen am Ende des *Argumentum* die Angabe *Cornel. Hazart in Histor. Eccles. Japon. Parte 5* als Quellenbezug angeführt ist.³⁶⁸

³⁶⁶ Immoos, Fürstenspiegel in Japandramen, S. 358.

³⁶⁷ NOBUNANGA JAPONIAE IMPERATOR OB RELIGIONEM CONTEMPTAM REGNO ET VITA EXUTUS (Augsburg 1696), s.p. [Titelblatt].

³⁶⁸ Ebenda, s.p. [Argumentum].

4.4.1.2 Inhalt, Struktur und handelnde (japanische) Figuren

Das Drama handelt von Nobunanga, dem Kaiser Japans, sowie vom Glaubensstreit zwischen zwei aus Europa stammenden Priestern und den lokalen *Götzen=Pfaffen* bzw. *Bonziis*. Beide Parteien bemühten sich um die Gunst des Kaisers, der anfänglich die Verbreitung des Christentums erlaubte, sich jedoch durch die Beeinflussung von den *Bonziis* umentschied, und sich selbst als Gott verehren ließ. Aquechius, einer der untergebenen Fürsten Nobunangas, richtete sich letztlich gegen den Kaiser, ermordete ihn und verbrannte ihn mitsamt seinem Palast.³⁶⁹

An dieser Stelle wird in dieser Arbeit darauf verzichtet, auf die Biografie der historischen Person Oda Nobunaga einzugehen, da diese im zweiten Kapitel über die jesuitische Japanmission zu Genüge ausgeführt wurde. Jedoch finden jene Aspekte, die eventuell für die Figurenanalyse von Bedeutung sind, ohnehin Eingang.

Das Stück beinhaltet einen *Prologus*, drei *Actus* bestehend aus mehreren *Scenae* und einen *Epilogus*. Ebenso wie bei den bisher analysierten Stücken schließt ein mit Allegorien geschmückter Auftritt des *Chorus* jeden *Actus*, und rundet dadurch die Dramenhandlung ergänzend ab. Folgende Figuren tragen das Stück auf der Bühne aus:

- Nobunanga
- Organtinus
- Froës
- Aquechius
- Laurentius (Untergebener von Aquechius)
- Castrius
- Käyserliche Prinzen (Söhne von Nobunanga), darunter Sanxius
- Christliche Jugend in Japon

Organtinus und Froës sind die beiden einzigen Figuren im Drama, die, wie aus der Handlung entnommen werden kann, nicht aus Japan kommen. Ihren Namen nach zu urteilen ist unschwer zu erkennen, dass sie die beiden Jesuiten P. Organtino Gnecco-Soldi, der bereits bei den Dramen *JVSTVS UCONDONVS* und *MULIER FORTIS* auftrat, und Luís Fróis, dem Japanmissionar und jesuitischem Autor, darstellen sollen. Fróis soll tatsächlich über eine Dekade lang ein enger Vertrauter Nobunagas gewesen sein.³⁷⁰

³⁶⁹ Ebenda, s.p. [Argumentum].

³⁷⁰ Immoos, Japanische Helden des europäischen Barocktheaters, S. 39.

4.4.1.3 Auktoriale Figurenanalyse der im Stück handlungstragenden Japaner*innen

Der politische Niedergang Nobunangas ist inhaltlich an seinen Charakter bzw. an seine Ablehnung dem Christentum gegenüber gekoppelt. Im Stück wird er zu Beginn als sehr mächtiger Herrscher vorgestellt:

Nobunanga septem & triginta Regnorum in Japonia Dominus, ex institutione Sacerdotum Europaeorum, & horum cum Bonziis concertatione, Catholicae Religionis veritatem agnovit, eidémque bene affectus multùm favit.

Nobunanga / ein vollmächtig=gebietender Herr über siben und dreyszig Königreich in dem Welt=berühmten Eyland Japon / als er durch Underweisung zweyer Priester auß Europa, und dero Glaubens=Streit mit denen Götzen=Pfaffen / der Catholischen Religion Wahrheit erkennt / hat er gegen diese merckliche Wohlgeuogenheit bewisen.³⁷¹

Wie aus dem Titel des Stückes bereits hervorgeht, wird Nobunanga zudem mit dem Titel *Imperator* bzw. zu Deutsch *Käyser* versehen³⁷², obwohl er dieses Amt historisch betrachtet de facto nicht verkörperte. Der Prolog sowie die Auftritte des *Chorus* nach jedem Akt versinnbildlichen Nobunangas Haltung der christlichen Religion gegenüber:

Ambitio, Idololatriae, & Pseudo-Politia, Nobunangae solium erecturaae, frustra conantur Religionem in Operis Societatem pertrahere. Earum proin conatus Divina Nemesis evertit.

Der Ehr=Geitz / die Abgötterery / und falsche Policey bemühen sich vergeblich / die wahre Religion zu bereden / mit ihnen gesambter Hand Nobunangae einen Göttlichen Thron aufzurichten. Ihr Anschlag wird von Göttlicher Gerechtigkeit zu nichten gemacht.³⁷³

Die allegorischen Figuren *Ambitio*, *Idololatriae* und *Pseudo-Politia* treten demnach als Begleiter von Nobunanga auf, die mit der „wahren Religion“ vergeblich gleichziehen wollen. Dadurch, dass Oda Nobunaga in den dreizehn Jahren seiner Herrschaft den jesuitischen Missionaren zwar sein Wohlwollen bezeugte, sie förderte, sich aber schlussendlich gegen sie stellte³⁷⁴, ist die folgende Passage des *Chorus* nicht verwunderlich:

Religio exultat ob prosperum in Japone progressum; monetur tamen à CHRISTO huic felicitati non nimium sidere. Ambitio, Idololatria, & Pseudo-Politia Nobunangae aram eriunt; sed eventu sinistro.

Die wahre Religion erfreuet sich ab dem glücklichen Fortgang in Japon; wird aber von Christo ermahnet / auf gegenwärtiges Wohl=ergehen nit zu vil zu bauen. Der Ehr=Geitz

³⁷¹ NOBUNANGA JAPONIAE IMPERATOR, s.p. [Argumentum].

³⁷² Ebenda, s.p. [beispielsweise Actus I, Scena VII].

³⁷³ Ebenda, s.p. [Prologus].

³⁷⁴ Vgl. *Immoos*, Japanische Helden des europäischen Barocktheaters, S. 39.

/ die Abgötterey / und falsche Policey / richten Nobunangae zu Ehren einen Altar auf /
aber mit schlechtem Außgang.³⁷⁵

Demnach scheint im Drama Christus selbst vorauszusehen, dass das Christentum nicht langfristig in Japan zu halten ist. Dabei handelt es sich um eine Beobachtung, die die Jesuiten in Europa im Jahr 1696 – über 80 Jahre nach den ersten Edikten bezüglich der Christenverfolgung in Japan – selbstverständlich wussten. Dass die allegorischen Figuren dem Nobunanga einen Altar errichten, passt in das Selbstbild, welches der historisch belegte Nobunanga wohl tatsächlich an den Tag gelegt haben soll. Der Herrscher soll nämlich, von maßlosem Hochmut getrieben, einen Tempel neben seinem Schloss erbaut haben lassen, in dem sein Standbild alle Gottheiten überragt haben soll.³⁷⁶ Dieses Detail griff wohl auch der Dramenautor auf, denn die ersten Szenen des dritten Aktes bekunden folgendermaßen den Hochmut Nobunangas:

Nobunanga, recenti victoriâ elatus, Divinitatem affectat, sibique tanquam novo Deo Xanthái sacrificari jubet. Apotheosis Nobunangae solemniter adornanda promulgatur.

Nobunanga / wegen frisch=erhaltenen Sigs / übermüthig erhebt / befiehlt / man solle ihm / als einem Gott Xanthái, opfern. Die Erhebung Nobunangae zu Göttlichen Ehren wird aller Orthen außgeschryen.³⁷⁷

Oda Nobunanga glaubte zu Lebzeiten weder an einen christlichen noch an einen der buddhistischen Götter, ließ sich jedoch selbst als Gottheit verehren. Zudem verbündete er sich zuerst mit den jesuitischen Missionaren, um dem Einfluss der buddhistischen Mönche in Japan entgegenzuwirken. Da er aber selbst nie zum Christentum konvertierte, kooperierte er nicht vollends mit den Missionaren.³⁷⁸ Im Stück wird der Umstand, dass sich Nobunanga politisch als auch religiös nicht eindeutig für eine der beiden Fronten entschied, dramaturgisch so gelöst, indem beide Religionsgruppen um seine Gunst buhlen:

Imperator à Christianorum liberis honoratur; aegrè id Bonzii ferunt. [...] Bonzii Nobunangam novis honoribus sibi devincire student.

Der Käyser wird von denen Christen unterschiedlich beehret / nicht ohne Unwillen der Götzen=Pfaffen. [...] Die Götzen=Pfaffen befleissen sich durch ungewöhnliche neue Ehr=Beweisungen Nobunangae das Herz abzugewinnen.³⁷⁹

Eine Vielzahl der Untergebenen von Oda Nobunanga konvertierte gemäß diversen Quellenangaben tatsächlich zum Christentum, wie beispielsweise Takayama Ukon oder Akechi

³⁷⁵ NOBUNANGA JAPONIAE IMPERATOR, s.p. [Actus I, Chorus I + Actus II, Chorus II].

³⁷⁶ Vgl. *Immoos*, Japanische Helden des europäischen Barocktheaters, S. 39.

³⁷⁷ NOBUNANGA JAPONIAE IMPERATOR, s.p. [Actus III, Scenae I + II].

³⁷⁸ Vgl. *Ross*, A Vision Betrayed, S. 51-53.

³⁷⁹ NOBUNANGA JAPONIAE IMPERATOR, s.p. [Actus I, Scena VIII + Actus II, Scena VI]

Mitsuhide³⁸⁰, der Vater von Tamako Hosokawa, der gegen Nobunaga rebellierte und ihn dadurch zu Fall brachte. Die Figur des Aquechius soll wohl Akechi Mitsuhide repräsentieren und darstellen, dass die frommen Vasallen Nobunangas Hochmut nicht billigten. Das Drama zeichnet demnach das Schicksal eines ungläubigen Mannes, der wegen Blasphemie und übermäßigen Stolz seines Reiches und seines Lebens beraubt wird. Aus diesem Grund kann es als Beispiel für die trügerische Schicksalsgöttin Fortuna verstanden werden, die dem Protagonisten durch seine anmaßende Haltung und seine „bösen“ Taten straft.³⁸¹ Fortuna, die auch als Glücksgöttin bekannt ist, war ein beliebtes Thema im barocken Theater, da durch ihr schicksalhaftes Wirken beispielhaft gezeigt werden konnte, wie auf der einen Seite Herrscher zu Fall gebracht wurden, wogegen andererseits „einfache“ Männer großes Glück und Wohlstand erlangen konnten.³⁸²

Diese Strafe Gottes wird im Stück vom rebellierenden Aquechius ausgeführt, der sich mit den „guten“ Europäern zusammentut:

Aquechius ex colloqui cum Mercatoribus Lusitanis ansam captat Nobunangae Imperium criminandi, suúmque Regulis consilium aperit.

Aquechius nimmt auß dem Gespräch mit den Europaeren Anlaß / wider Nobunangae Regierung zu schmähen; entdeckt darauf seinen Anschlag etlichen Fürsten.³⁸³

Die Unterscheidung zwischen „guten“ aus Europa stammenden Patres und „bösen“ buddhistischen Mönchen macht sich meiner Beobachtung nach nicht nur auf der handlungsbestimmenden, sondern auch auf der lexikalischen Ebene fest:

Negotium Europaeorum Sacerdotum Bonziis patescit.

Die Europaeischen Priestern Abhandlung wird denen Götzen=Pfaffen kund gemacht.³⁸⁴

Im lateinischen Satz sticht heraus, dass – wie in allen bisher analysierten Dramen – das Wort *Bonziis* als lateinische Bezeichnung für die buddhistischen Mönche verwendet wird. Bereits bei der Analyse des Stückes *JVSTVS UNCONDONVS* habe ich meinen Gedankengang über eine mögliche absichtliche negative Konnotation dargelegt, die mit der deutschen Übersetzung des Wortes, *Götzen=Pfaffen*, einhergeht. Diese Überlegung wird in dieser Passage noch weiter verstärkt, da in Abgrenzung zu den *Bonzii* die *Europaeorum Sacerdotum*, die *Europaeischen Priester*, auf der Bühne auftreten. Das im deutschsprachigen Raum lebende Publikum muss durch die Wortwahl bereits dazu verleitet gewesen sein, über die beiden Figurengruppen in

³⁸⁰ Vgl. Ross, *A Vision Betrayed*, S. 53.

³⁸¹ Vgl. Immoos, *Fürstenspiegel in Japandramen*, S. 359.

³⁸² Vgl. Immoos, *Japanische Helden des europäischen Barocktheaters*, S. 39.

³⁸³ NOBUNANGA JAPONIAE IMPERATOR, s.p. [Actus II, Scena III].

³⁸⁴ Ebenda, s.p. [Actus I, Scena V].

Kategorien wie „vertraut“ und „fremd“ oder „gut“ und „böse“ gedacht zu haben. In einer weiteren Szene werden die *Götzen=Pfaffen*, versehen mit „abergläubischen“ Elementen, einer anderen „guten“ Figurengruppe, nämlich der christlichen Jugend Japans, entgeggestellt:

Juventus Christiana munitur ab Organtino adversus praestigias Ethnicorum.

Die Christliche Jugend wird von Organtino wider der Götzen=Pfaffen Zaubereyen bewaffnet.³⁸⁵

Zwei Figuren, die sich durch ihr Handeln im Stück ebenso als „böse“ oder antichristlich einordnen lassen, sind Sanxius und Castrius:

Sanxius, Christianis infensus, à Bonziis modum discit vincendi aemulos Christianos. [...] Europaei Sacerdotes Nobunangam à caeptis dehortantur; sed horum donatum Castrius evertit.

Sanxius, denen Christen abhold / lehret von den Götzen=Pfaffen / wie er wider die Christen obsigen soll. [...] Die Europaeische Priester befeissen sich / Nobunangam von seinem Vorhaben abzuhalten; Ihr vilfältige Bemühung aber macht Castrius gänzlich zu Wasser.³⁸⁶

Interessanterweise findet der Untergang Nobunangas erst in der letzten Szene des Dramas statt, die, zumindest in der Perioche, überhaupt nur sehr knapp zusammengefasst wird:

Apotheosis & Interitus Nobunangae.

Nobunangae Erhebung zu Göttlicher Ehr / und dessen folgender Untergang.³⁸⁷

Ich finde es bemerkenswert, dass der tatsächliche Fall des Protagonisten in der Perioche nur kurz umrissen wird, wohingegen die „Leidenswege“ der „guten“ Protagonist*innen Justus, Augustinus und Gratia doch näher und länger ausgeführt wurden. Passagen, die monologisch sowie aus dem Kontext heraus auf das Leid der (Fast-)Märtyrer*innen eingingen, habe ich in dieser Analyse gänzlich vermisst. Selbst die Auftritte der *Chori* erzielten nicht wie bei Justus oder Gratia die Schilderung der Gefühlswelt des Protagonisten bzw. der Protagonistin, sondern legten eher einen urteilenden Blick von „außen“ auf das tragische Schicksal von Nobunanga dar. Auf mich wirkt es so, als ob es vielleicht gerade daran liegen würde, dass Nobunanga eben kein christliches Ideal verfolgte, und demnach sein „Innerstes“ für das Publikum nicht von Bedeutung sein soll. An seinem Schicksal soll vielleicht eher vor den Augen der Zuseher*innen ein Exempel dafür statuiert werden, was eintritt, wenn man – nach jesuitischer Perspektive – die „wahre“ Religion nicht anerkennt.

³⁸⁵ Ebenda, s.p. [Actus II, Scena V].

³⁸⁶ Ebenda, s.p. [Actus II, Scena II + Actus III, Scena III].

³⁸⁷ Ebenda, s.p. [Actus III, Scena VI].

Meine Hypothese bezüglich der Latinisierung der Namen von Figuren, die das Christentum unterstützen, lässt sich in diesem Drama nicht in der Form bestätigen, wie ich sie bei der Analyse der Stücke mit „guten“ Protagonist*innen aufgestellt habe. Die einzige Figur, deren Name nicht latinisiert ist, ist nämlich jene von Nobunanga – selbst jene, die sich wie Sanxius oder Castrius gegen den christlichen Glauben positionieren, wurden mit latinisierten Namen versehen. Eine Interpretation dieses Umstandes könnte sein, dass es im Stück rein um die Darstellung des Falls der „bösen“ Hauptfigur geht, und diese aus diesem Grund auch einen „dämonisierenden“ bzw. „exotischen“ Namen trägt. Wegen des Fokus auf das tragische Schicksal Nobunangas könnte es für die Konzeption des Dramas weniger wichtig sein, die anderen „bösen“ Figuren ebenso stark abzugrenzen wie den Protagonisten.

4.4.2 COMICO-TRAGOEDIA Von QVABACONDONO

4.4.2.1 Aufführungsdaten und Entstehungskontext

Der vollständige Titel dieses Stückes ist *COMICO-TRAGOEDIA Von QVABACONDONO einem Japonesischem Tyrannen Welcher auß einem Holtzhacker zu einem Monarchen vber gantz Japon erkiesen worden*. Es wurde laut den Angaben des Titelblattes am Jesuitenkolleg in München im Oktober 1631 aufgeführt. Gedruckt wurde die Perioche bei Cornelius Leysser, einem kurfürstlichen Buchdrucker und Buchhändler.³⁸⁸ Die Stoffquelle für die Dramenhandlung, die am Ende des *Argumentum* angegeben ist, lautet *Ex literis Iaponicis Anno 1590*.³⁸⁹

4.4.2.2 Inhalt, Struktur und handelnde (japanische) Figuren

Der Protagonist dieses Stückes, Quabacondonus, war ein Holzhacker in Japan, der jedoch durch eine Fügung des Schicksals die Nachfolge des Königs Taicosama antreten durfte. Der König wurde während eines Streits zwischen Quabacondonus und einem Holzhacker Ligandonus Zeuge von Quabacondonus' Eloquenz und machte ihn zuerst zu einem seiner Ratsherren, und in späterer Folge zu seinem Nachfolger. Ebenso wie sein Vorgänger ließ Quabacondonus jene, die dem Christentum nicht entsagen wollten, hinrichten. Durch eine Intrige, die am Hof gegen ihn gesponnen wurde, wurde er letztlich zum Selbstmord verurteilt.³⁹⁰ Die Hauptfigur soll auf den zweiten der drei „Reichseiniger“, Toyotomi Hideyoshi, basieren. Dagegen finden sich in der Dramenhandlung so gut wie keine Anhaltspunkte an seine historisch belegte Lebensgeschichte. Die einzigen beiden tatsächlichen Übereinstimmungen, die zwischen der

³⁸⁸ *COMICO-TRAGOEDIA Von QVABACONDONO einem Japonesischem Tyrannen Welcher auß einem Holtzhacker zu einem Monarchen vber gantz Japon erkiesen worden* (München 1631), s.p. [Titelblatt].

³⁸⁹ Ebenda, s.p. [Argumentum].

³⁹⁰ Ebenda, s.p. [Argumentum].

fiktiven Figur Quabacondonus und Hideyoshi bestehen, sind der Umstand, dass er aus dem armen Bauernmilieu stammte, sowie seine Brutalität gegenüber Christ*innen.³⁹¹

Das schicksalshafte Leben des Quabacondonus, sozusagen sein Weg vom Holzhacker zum König, sowie sein aufgezwungener Suizid, ist essenziell vom Fortuna-Motiv gekennzeichnet. Noch stärker als beim Stück über Nobunanga tritt dieser Aspekt hervor, da die Schicksalsgöttin sogar selbst als Dramenfigur auftritt, und nicht „nur“ allegorisch in das Zwischenspiel der *Chori* verbannt ist. Zudem ist dieses Stück meiner Ansicht nach inhaltlich nur schwer mit den bisher analysierten Dramen zu vergleichen. Obwohl die Handlung zentral um die Hauptfigur kreist, treten in jedem Akt eine Vielzahl unterschiedlicher Personen auf, die es zumindest nach der Lektüre der Perioche so wirken lassen, als ob teilweise unzusammenhängende Szenen nacheinander aufgeführt wurden. Zudem treten vereinzelt manche Figuren aus anderen bekannten Dramen auf, wie beispielsweise Augustinus. Vielleicht ist hier das Resümierende der Periochen ein Nachteil, und der gesamte Dramentext würde dem Leser bzw. der Leserin mehr Aufschluss über die Kohärenz der Akte liefern. Die Menge an auftretenden Figuren hinterlässt den Eindruck, als würde es sich bei diesem Stück um eine größere Produktion des Jesuitenkollegs gehandelt haben.

Das Theaterstück wird in fünf Akten aufgeführt, die von einer *Prolusio* und einem Epilog umschlossen sind. Im Gegensatz zu den anderen bisher analysierten Dramen haben die *Chori* in diesem Theaterstück meiner Beobachtung nach weniger Gewichtung. Lediglich nach zwei *Actus* tritt überhaupt ein Zwischenspiel ein, und inhaltlich sind diese weniger allegorisch geschmückt, sondern eher dafür da, dass die katholischen Märtyrer des Stückes gepriesen werden. Dagegen werden Allegorien personifiziert im Drama dargestellt: die Schicksalsgöttin Fortuna, die Nationalallegorie Iaponia sowie die *Aetates humanae*, die vier Stadien des menschlichen Alters.

Demnach sind folgende Akteur*innen handlungstragend:

- Quabacondonus
- Taicosama
- Ligandonus (Holzhacker)
- Trahanda (japanischer Kerckermeister)
- Franciscus und Matthäus (zwei christliche Brüder)
- Praeco (heidnischer Priester)
- Augustinus
- Simon und Leo (zwei japanische Knaben, die Christen sind)

³⁹¹ Vgl. Immoos, Fürstenspiegel in Japandramen, S. 359.

- Lacatora (Vater von Simon und Leo)
- Mondodonus (japanischer Landherr)
- Paulus (Edlknabe von Mondodonus)
- Yamanda (edler Japaner)
- Ludouicus und Antonius (Söhne von Yamanda, Christen)
- Anthropophagus
- Iaponia, Fortuna, Aetates humanae [Allegorien]
- Figurengruppen:
 - Holzhacker
 - Japanische Knaben
 - Heidnische Knaben
 - Brasilianische Edlknaben

Bis auf die Allegorien Fortuna und die vier *Aetates humanae* sind alle Figuren prinzipiell als „japanisch“ zu kategorisieren. Der Zusatz „japanisch“, der manche Figuren in dieser Liste ziert, weist auf keine spezifische Religionszugehörigkeit hin. Trahanda, der *japanische Kerckermeister*, agiert beispielsweise antichristlich, wohingegen die *japanischen Knaben* in Kontrast zu den *heidnischen Knaben* auftreten. Lediglich in einer weniger aktionsreichen, aber illustrierenden Szene wird auf eine Figur einer anderen Nationalität hingewiesen, denn da heißt es:

Agyrta Europaeus varijs acingeniosis artibus Iaponas ludit atque oblectat.

Ein Europäischer Schreyer oder Künstler belustiget etliche Japaner mit allerhand seltzamen vnd schönen Künstlein.³⁹²

4.4.2.3 Auktoriale Figurenanalyse der im Stück handlungstragenden Japaner*innen

Bevor Quabacondonus als „böser“ Protagonist analysiert wird, muss ein Aspekt bezüglich der Namensgebung der Figuren angeführt werden, der eventuell verwirrend ist. Im Stück *AUGUSTINUS TZUCAMIDONUS* kam ebenso eine Figur namens Taicosama vor, die etymologisch aufgrund den Titeln *Kampaku* und später *Taikō*³⁹³ als Hideyoshi identifiziert wurde. Nun ist es aber so, dass in diesem Drama sowohl die Figur Quabacondonus als auch die Figur Taicosama auftreten, die eben genau die beiden Titel Hideyoshis widerspiegeln. Da ich in Sekundärliteratur zu dem Stück (Immoos 2005, Wimmer 2002) nachgelesen habe, dass sich das zu analysierende Drama auf Hideyoshi bezieht, nehme ich an, dass Taicosama wohl eine Bezeichnung für den amtierenden Herrscher vor Quabacondonus darstellen soll. Dass es sich per se um eine fiktive Dramenhandlung handelt, unterstreicht auch die Präsenz von Nobunanga, der im Stück als Sohn von Quabacondonus auftritt.³⁹⁴ Demnach kann – entgegen der

³⁹² COMICO-TRAGOEDIA, s.p. [Actus III, Scena I].

³⁹³ Vgl. Boxer, *The Christian Century in Japan*, S. 146f.

³⁹⁴ COMICO-TRAGOEDIA, s.p. [Actus V, Scena VII + Actus III, Scena VII].

Quellenangabe – keine chronologische oder historisch akkurate Erzählung über den Herrscher Hideyoshi dargebracht worden sein.

Im Titel wird der Protagonist Quabacondonus als *japanesischer Tyrann* bezeichnet – eine Betitelung, die sich durch seine Taten im Drama bewahrheitet. Mit größter Brutalität verfährt er gegen Christen, die nicht vom katholischen Glauben abkommen wollen. Quabacondonus schreckt zudem auch nicht davor zurück, aus diesem Anlass Kinder hinrichten zu lassen:

Qvabacondonus furore plenus Paulum Ephebum è vineulis addum ad se iubet; quem cum blanditijs non vinceret, pedum horribili rormeneo à Christo abducere frustra conatur. [...] Qvabacondonus Ludouicum & Antonium fratres diu vt à Christo diuertant sollicitat. Demum eosdem in Crucem agi, hastisque transverberari iubent.

Qvabacondonus ruffet zu sich gantz zornig Paulum das Edle Knäblein / welchen als er nit bereden kundte / daß er Christum verlasse / last er ihm die Füß jämmerlich zermartern / aber alles vmbsonst. [...] Als Quabacondonus der König die zwey Brüderlein Ludouicum vnd Antonium nit vberreden kundte / daß sie Christum verliessen / gibt er befelch / man solle sie creutzigen / vnd mit Spiessen durchstechen.³⁹⁵

Das Drama, welches bereits im Titel als ein tragikomisches bezeichnet wird, ist von einer Menge an blutigen Gewalttaten durchzogen. Vier von fünf Akten enden mit einer Hinrichtung, wobei die letzte diejenige des Protagonisten ist. Alle anderen Morde betreffen gläubige junge Knaben, die nicht vom Christentum abkehren wollten. Jeder Akt inszeniert beispielhaft eine Widrigkeit, die Christ*innen unter der Herrschaft von christenfeindlichen Königen ertragen müssen, wie beispielsweise Verhaftungen und Verfolgungen. Jedoch ist Quabacondonus nicht der erste König, der das Christentum blutig auslöschen möchte, denn von seinem Vorgänger Taicosama ging eine genauso große Gefahr für die Christ*innen aus:

Taicosama Rex cum suis deliberat de supprimendis Christicolis, exquirat singulorum sententias su per Francisco & Matthaео fratribus, tandem illi caput gladio, huic cor auferri iubet.

König Taicosama berathschlaget sich mit den seinigen / wie die Christen möchten vertilget werden. Begeret auch zu wissen / was Pein Francisco vnd Matthaео zweyen Brüdern sollte angethan werden. Befiehlt endlich / man solte Francisco den Kopf / Matthaео das Herz auß dem Leib nemmen.³⁹⁶

Die „bösen“ Feinde des Christentums werden in diesem Drama allerdings nicht nur durch ihre blutigen Entscheidungen charakterisiert, sondern auch mit einer Spur Wahnsinn versehen, wie in dieser Szene veranschaulicht wird:

Anthropophagus cum Plausillo Puero gaudet venisse tandem in vincula Christicolas quos deuorare possit; miris encomijs gloriosus Traso virtutem & vires suas praedicat,

³⁹⁵ Ebenda, s.p. [Actus III, Scena VII].

³⁹⁶ Ebenda s.p. [Actus I, Scena VI].

adiuuante rem mendacijs tralibus Plausillo Puero, quoad demum in risum & vana Judibria abit fastuosis clamotibus elata virtus.

Anthropophagus erfrewet sich das etliche Christen gefangen worden / welche ihme zutreffen möchten gegeben werden. Lobet vnd rühmet sein stärke vber alles zihl vnd maß / biß endlich ein seltzames aber lustiges Gelächter darauß wirdt.³⁹⁷

Ich denke, dass diese Szene gut zeigt, dass der jesuitische Periochenautor die Gegenspieler des Christentums als besonders skrupellos, aber auch als irrsinnig darstellen wollte. Das Publikum sollte wohl den Eindruck haben, dass die „bösen“ Figuren nicht „ganz bei Trost“ seien.

„Gut“ sind dagegen die vorkommenden Märtyrer, da sie, teilweise trotz ihres jungen Alters, dem christlichen Glauben nicht entsagen und standhaft bleiben. Zudem treten vereinzelt Figuren auf, die sich für das Christentum stark machen, wie beispielsweise Augustinus, der in einer Szene eine „heidnische“ Opferritual vereiteln kann:

Praeco enunciat sacrificium faciendum Dijs Chami & Fotoques, impeditur autem dolo haud sanè illepidò Augustini Neophyti Christiani.

Praeco ruffet für seine Götter Chami vnd Fotoques ein neues Götzen=Opfer auß; welches doch durch einen arglist Augustini eines Christen artlich vnd lächerlich verhindert wirdt.³⁹⁸

Meiner Meinung nach ist interessant, dass in diesem Stück eher die vielen Schicksale im Zuge der Christenverfolgung das Zentrum bilden, und dass die „Bösen“ demnach jene Figuren sind, die diese veranlassen und begrüßen. Obwohl der dem Drama namensgebende Protagonist Quabacondonus ist, ist es nicht so wie bei dem Stück über Nobunanga, als ob er tatsächlich die zentrale Rolle einnehmen würde. Dagegen treten eher Figurengruppen wie die jungen Märtyrerknaben auf, die die Hauptfigur zunehmend verdrängen. Zudem existieren weitere Figurengruppen, die allgemeinere Zuschreibungen über sie ersichtlich machen. Die vorhergehende Szene ist zum Beispiel die einzige des gesamten Dramas, in denen auf den „heidnischen“ Kult des Landes in Form von auftretenden „Götzen=Pfaffen“ oder eben Opferdarbietungen verwiesen wird. Dass es jedoch einen tiefgreifenden konfessionellen Bruch innerhalb der Bevölkerung des Stückes gibt, wird beispielsweise in dieser Szene verdeutlicht:

Pveri Christiani Iaponenses ludis intenti Ethnicum puerum non ante socium habere volunt, quam Crucem efformare discat.

Etliche Japonesische Knaben lassen einen heidnischen Knaben nit ehe mit sich spilen / biß er das H. Creutzzaichen gelehret.³⁹⁹

³⁹⁷ Ebenda, s.p. [Actus IV, Scena IV].

³⁹⁸ Ebenda, s.p. [Actus II, Scena V].

³⁹⁹ Ebenda, s.p. [Actus I, Scena IV.].

Demnach gehören nicht nur die erwachsenen Figuren klar einer Seite der beiden Glaubensrichtungen an, sondern auch die auftretenden Kinder.

Ich halte es für nennenswert, dass sich in diesem Stück durch die auf der Bühne präsenten Allegorien ein starker Kontrast zwischen den Kategorien „gut“ und „böse“ aufzut. Denn meiner Meinung nach stehen diese allegorischen Figuren gewissermaßen „über“ diesen gegensätzlichen Polen und sind demnach nicht eindeutig einzuordnen. Ich denke, dass ich die nur in einer illustrierenden Szene vorkommenden *Aetates humanae* im Rahmen meiner Analyse als „neutral“ einstufe, wohingegen die Figuren der Fortuna und der Iaponia wohl zwischen „gut“ und „neutral“ angesiedelt werden müssen. Einerseits ist die Schicksalsgöttin Quabacondonus am Anfang des Stückes wohlgesonnen und verhilft ihm zum Königsrang, andererseits schreitet sie im weiteren Verlauf des Dramas wegen seiner Brutalität ein:

Fortuna mutato colore ac vestis habitu pessima Quabacondono molitur, in quam rem vocat in auxilium Ambitionem, Suspicionem, Discordiam.

Die Fortun verändert ihre weisse Klaidung in ein schwartze / throet Quabacondono hefftig / rueffet zuhülff den Ehrgeitz / Argwohn vnnd Zwitteracht.⁴⁰⁰

Folglich bringt sie ihn als Strafe für die Christenverfolgungen durch eine Intrige am Hof zu Fall. Allerdings wird die Schicksalsgöttin ansonsten in keiner Zeile des Stückes direkt mit dem christlichen Glauben verwoben. Iaponia führt dagegen in der *Prolusio* in das Stück ein, und entpuppt sich als Erzählerin dieser Tragikomödie:

Iaponia inter scopulos globo inclusa, comitante Musicâ Nympharum turbâ summam Comico-Tragoediae percenset.

Iaponia auff einem Berg / in der neuen Weltkugl sitzendt / zaiget neben etlichen Meer=Frewlen mit einer Music an / den Inhalt der Comico-Tragoediae.⁴⁰¹

Ihrer Funktion als Nationalallegorie entsprechend befindet sie sich, wie es die jesuitische Sicht auf die Geschichte des „christlichen Jahrhunderts“ zeigte, im Zwiespalt zwischen der „wahren“ Religion und dem „Unglauben“, also der „heidnischen“ Religion des Landes. Da sie sich im Drama allerdings zum Christentum zuwendet, positioniert sie sich meines Erachtens nach in die Kategorie der „Guten“:

Iaponia inter Fidem Christianam & Ethnicismum fluctuat, cui se parti adiungat ; vtrimque illine Coeli, hinc Stygijs Suadâ musicè inuitante demum ad Fidei Christianae partem se inclinat.

⁴⁰⁰ Ebenda, s.p. [Actus IV, Scena II].

⁴⁰¹ Ebenda, s.p. [Prolvsio].

Iaponia mitten vnder dem Christlichen Glauben vnd Unglauber zweifflet / welchem theil sie sollte anhangen; wird von beyden Orthen mit Music geladen. Endtlich haltet sie es mit dem Christlichen Glauben.⁴⁰²

Dennoch greift sie zu keinem Zeitpunkt in das Drama ein oder interagiert mit anderen Figuren, weswegen ich ihr Auftreten eben als Zwischenform von „gut“ und „neutral“ definiere.

Interessanterweise lässt sich ein Aspekt im Stück finden, der auf die Globalmission des Ordens hindeutet. Dabei handelt es sich um die Präsenz der *Brasilienischen Edlknaben*, die Quabacondonus von Taicosama geschickt werden:

Qvabacondonus Rex à Taicosama Rege literas, & cum ijs tria rursum regna accipit, gratulantur ei id munus ludicrae saltationis genere Ephebi Brasili octo.

König Quabacondonus empfanget von Taicosama Brief / vnd in den selben drey neue Königreich; deßwegen ihme 8 Brasiliensische Edlknaben mit einem Tantz Glück wünschen.⁴⁰³

Ich halte das deswegen für beachtenswert, da der Autor dieses Dramas im Jahre 1631 wohl darüber informiert gewesen ist, dass die *Gesellschaft Jesu* Teile Südamerikas missioniert hat.⁴⁰⁴

Dass er die Mission dort in Form von acht *Brasilienischen Edlknaben* erwähnt, deutet auf das gut etablierte Kommunikationssystem der Ordensstruktur hin.

Weiters stellt eine Szene das Martyrium bzw. den *Aderlaß* als vermeintliche japanische Bräuche dar:

Mondodonus Dynasta initurus etiam ipse Taicosamae Regis gratiam. Ephebos suos Christum deserere & Venas Iaponio more scindere jubet; quod sacturum se Paulus negaret in vincula abripitur.

Mondodonus ein Japonesischer Landherr / damit er bey Taicosama auch zu gnaden kommen möchte / gebietet seinen Edlknaben / sie sollen Chrstum verlaugnen / vnd ihnen selbst nach Japonesischen brauch die Adern öffnen, welches als Paulus auch ein Edlknab nit thun wolte / ist er in die Keichen geworffen worden.⁴⁰⁵

Meiner Beobachtung nach ist es ein spannendes Detail, dass es laut dem Drama einen eigenen japanischen Brauch dafür geben soll, wie man sich die Pulsadern aufschneiden solle. Es verstärkt die von den Jesuiten forcierte Darstellung, gemäß der die „heidnischen“ Japaner*innen besonders gewaltbereit und brutal gewesen sein sollen. Interessanterweise wird Quabacondonus am Ende des Dramas allerdings tatsächlich zu einem Suizid verurteilt, der an

⁴⁰² Ebenda, s.p. [Actus IV, Scena I].

⁴⁰³ Ebenda, s.p. [Actus III, Scena II].

⁴⁰⁴ Zur Missionstätigkeit des jesuitischen Ordens im kolonialen Brasilien von 1549 bis 1760 siehe Fernando *Amado Aymoré*, Die Jesuiten im kolonialen Brasilien. Katechese als Kulturpolitik und Gesellschaftsphänomen (Frankfurt am Main 2009).

⁴⁰⁵ COMICO-TRAGOEDIA, s.p. [Actus III, Scena III].

einen aus der japanischen Geschichten bis heute bekannten Selbstmord erinnert, nämlich zum *Seppuku*:

Nabunanga Filius Quabacondoni Regis, deflet miseram patris conditionem adest mox Taicosama & Quabacondonum acriter reprehensum regijs vestibus spoliari, demum eundem suis sibi manibus Ventrem plus quàm parricidali dexterâ proseindere iubet.

Nabunanga deß Königs Quabacondoni Sohn bewainet den ellenden Standt seines Herren Vatters / darauff alßbald Taicosama befelch gibt / Quabacondonus als ein haimblicher Mörder / sollte ihme selbst den Bauch aufschneiden.⁴⁰⁶

Unter *Seppuku* versteht man einen ritualisierten Selbstmord, der durch einen Bauchschnitt erfolgt.⁴⁰⁷ Ich halte es für bemerkenswert, dass dieses Element aus der japanischen Samurai-Kultur wahrhaftig in dieses Jesuitendrama übernommen wurde.

Dass die Dramenhandlung damit endet, dass Fortuna sich einem Ballspiel mit vier Affen zuwandte⁴⁰⁸, verstärkt den tragikomischen Effekt, den das Stück dem Titel entsprechend wohl erzielen sollte. Zudem könnte es ein „Seitenhieb“ auf die Figur des Quabacondonus bzw. die historische Person des Hideyoshi sein, da dieser in Japan teilweise noch heute wegen seines hässlichen Antlitzes als *Yamazaru*, zu Deutsch als Bergaffe, bezeichnet wird.⁴⁰⁹

Bezüglich meiner Hypothese der Latinisierung der Namen „guter“ Figuren ist bei der Analyse dieses Dramas zu sagen, dass es prinzipiell durchaus zutrifft, dass jene Figuren, die „heidnisch“, ergo in jesuitischem Denkmuster „böse“ sind, mehrheitlich keine latinisierten Namen tragen. Dazu zählen eindeutig Taicosama, Trahanda, Praeco, Lacatora, Yamanda und Nabunanga. Weshalb Quabacondonus als „böser“ Protagonist durch das Suffix *-us* latinisiert klingt, ist mir jedoch unklar. Es könnte sein, dass sich der jesuitische Autor „einfach“ am aus mehreren Japandramen bekannten Suffix *-donus* orientiert hat, ohne die Benennung zu hinterfragen. Warum die Namen der Figuren Mondodonus und Anthropophagus ebenso latinisiert sind, obwohl diese antichristlich handeln, lässt sich auf der Basis des Periochentextes nicht erklären. Alle frommen Knaben, die letztlich sogar märtyrerhaft sterben, sind allerdings mit biblischen Namen wie Franciscus, Matthäus oder Paulus versehen.

4.4.3 FELIX INFELICITAS CONSTANTINI DE BUNGO

Bevor dieses Stück nun als letztes meines Dramenkorpus analysiert werden soll, muss auf den Umstand verwiesen werden, dass es sich bei der Hauptfigur nicht um den dritten

⁴⁰⁶ Ebenda, s.p. [Actus V, Scena VII].

⁴⁰⁷ Vgl. *Seppuku* In: Bernhard *Scheid*, Religion in Japan. Ein digitales Handbuch (abgerufen unter https://www.univie.ac.at/rel_jap/an/Glossar:Seppuku am 07.02.2021).

⁴⁰⁸ COMICO-TRAGOEDIA, s.p. [Epilogus].

⁴⁰⁹ Vgl. *Immoos*, Japanische Helden des europäischen Barocktheaters, S. 40.

„Reichseiniger“ Tokugawa Ieyasu, sondern um einen christlichen Japaner handelt. Ursprünglich wollte ich im Zuge der Analyse der „bösen“ Figuren ausschließlich Dramen bearbeiten, die diese auch als Protagonisten stellen, jedoch ist es mir in Bezug auf Ieyasu nicht gelungen, ein jesuitisches Stück zu finden, in dem er die Hauptrolle besetzt. Demnach stellt das folgende Theaterstück das einzige dar, welches Ieyasu integriert und mir zugänglich war. Obwohl Ieyasu nicht der Protagonist ist, zeichnet sich dieses Stück dennoch durch seine Charakterisierung als Gegenspieler des Helden aus. Um den „Dreischritt“ der drei „Reichseiniger“ innerhalb meiner Analyse „böser“ Figuren im Jesuitentheater einhalten zu können, nehme ich es nun in Kauf, dass Ieyasu in diesem Drama eine Nebenrolle spielt. Zudem können die Schicksale zweier weiterer „böser“ Figuren, die in diesem Stück auftreten, einen interessanten Beitrag in meine Analyse einbringen. Obgleich die Figurenkonstellation nicht meiner eigentlichen Prämisse zur Auswahl der Dramen entspricht, denke ich, dass sich die „bösen“ Figuren dieses Dramas nichtsdestotrotz ergiebig für mein Analysevorhaben zeigen.

4.4.3.1 Aufführungsdaten und Entstehungskontext

Das Titelblatt der Perioche gibt den vollständigen Titel des Dramas in Latein und Deutsch an, der *FELIX INFELICITATIS CONSTANTINI DE BUNGO. Das ist: Glück und Unglück Beyssamen / In einem König von Bungo* lautet. Das Stück wurde im Herbst 1724 von der Schülerschaft des hochfürstlichen akademischen Gymnasiums der *Gesellschaft Jesu* in Eichstätt aufgeführt. Wie bei der Mehrheit der bereits analysierten Stücke ist keine Angabe eines Autors angeführt, jedoch ist angegeben, wer die Perioche gedruckt hat: nämlich Franciscus Strauß, ein hochfürstlicher Buchdrucker und Buchhändler.⁴¹⁰ Nach dem *Argumentum* ist, wie es für alle Periochen uniform ist, eine Quellenangabe für den Dramenstoff zu finden. Dieses Stück bezieht sich auf *Cornelius Hazart p. 5. to. 1. C. 12. & Balthasar Knellinger hist. 13.*⁴¹¹

Eine Besonderheit dieser Perioche ist, dass wie bei dem Stück über Gratia Hosokawa eine Widmung angegeben ist. Diese lautet hierbei: *Da auß hoch=fürstlicher Freygebigkeit Deß hochwürdigisten deß Heil: Röm: Reichs Fürsten und Herrn / Herrn JOANNIS ANTONII Bischoffen zu Aychstätt.*⁴¹² Gemäß einer Liste aller amtierenden Bischöfe des Bistums Eichstätt

⁴¹⁰ FELIX INFELICITATIS CONSTANTINI DE BUNGO (Eichstätt 1724), s.p. [Titelblatt].

⁴¹¹ Ebenda, s.p. [Argumentum].

⁴¹² Ebenda, s.p. [Titelblatt].

muss es sich dem Aufführungsjahr 1724 folgend um den Fürstbischof Johann Anton I. Knebel von Katzenelnbogen, der zwischen 1705 und 1725 dieses Amt innehatte, gehandelt haben.⁴¹³

4.4.3.2 Inhalt, Struktur und handelnde (japanische) Figuren

Die Dramenhandlung kreist um den Protagonisten Constantinus, der nach dem Ableben seines Vater Franciscus mit der Einwilligung des *heydnischen Kayzers in Japon*, Taycosama, die Herrschaft über das Königreich Bungo übernahm. Um die Gunst des Kaisers zu gewinnen, tat er so, als ob er sich vom Christentum ab- und dem *Götzen=Dienst* zuwenden würde. Er vernachlässigte seinen katholischen Glauben und wollte auch seine Brüder dazu bringen, sich dem „heidnischen“ Glauben anzunähern. Jedoch erkannte Constantinus mit der Zeit seinen Fehler, und die Ratsherren des Kaisers wurden ihm gegenüber misstrauisch. Als Taycosama nach einer fehlgeschlagenen Intrige seiner Untergebenen begriff, dass Constantinus wieder empfänglich für das Christentum geworden war, schickte er ihn, seine Brüder und seinen Verbündeten Morindonus ins Exil.⁴¹⁴

Der Protagonist des Stückes, Constantinus, basiert auf der historischen Person des ältesten Sohnes von Ōtomo Sōrin, ein zum Christentum konvertierter Daimyō, der zu Lebzeiten die jesuitische Mission erfolgreich gefördert hat. Ōtomo Sōrin, der als einer der mächtigsten Daimyō die Provinz Bungo beherrscht hatte, soll ein enger Vertrauter des Missionars Franz Xaver gewesen sein. Ein Indiz dafür ist sein selbst ausgewählter Taufname, der in Andenken und Verehrung seines Freundes gegenüber *Franciscus* gelautet hat. Sein ältester Sohn Yoshimune Sōrin, der nun unter dem Namen Constantinus die Hauptrolle dieses Stückes stellt, scheiterte im Vergleich zum Vater kläglich auf dem Schlachtfeld. Yoshimune soll, nur drei Monate nach seiner Taufe, eine vernichtende Niederlage gegen den Daimyō von Satsuma erlitten haben, die ihm um die Hälfte seiner Untergebenen gebracht hat. De facto verlor er all die territorialen Zugewinne, die sich sein Vater dreißig Jahre lang erkämpft hatte. Sein Leben lang soll Yoshimune zwischen der Konversion zum Christentum und dem Verbleib beim Buddhismus geschwankt, sich jedoch gegen Ende seines Lebens zur Taufe entschlossen haben. Um ihm die nötige *Constantia* zu verleihen, sollen ihn die Missionare mit dem Namen *Constantinus* versehen haben. Allerdings wurde er nach einer letzten Niederlage auf dem Schlachtfeld degradiert und er verstarb 1605 in Armut.⁴¹⁵ Der im Drama auftretende Kaiser Taycosama bezieht sich auf Ieyasu, obwohl er dieses monarchische Amt historisch betrachtet

⁴¹³ Vgl. Reihenfolge der Bischöfe von Eichstätt (abgerufen unter <https://www.bistum-eichstaett.de/geschichte/reihenfolge-der-bischoefe/> am 10.02.2021).

⁴¹⁴ FELIX INFELICITATIS CONSTANTINI DE BUNGO, s.p. [Argumentum].

⁴¹⁵ Vgl. *Immoos*, Japanische Helden des europäischen Barocktheaters, S. 42f.

eigentlich nicht bekleidete, sondern Shōgun war.⁴¹⁶ Da *Taikō* der gewählte Herrschertitel Hideyoshis war, ist möglicherweise davon auszugehen, dass die jesuitischen Dramenautoren diese Betitelung als jene für das japanische Amt des Kaisers oder des Königs angenommen haben könnten, und den Kaiser dieses Stückes aus diesem Grund ebenso damit bezeichnet haben. Allgemeine biografische Angaben zu Ieyasu werden an dieser Stelle nicht angeführt, da im zweiten Kapitel dieser Arbeit bereits sein Herrschaftswesen beleuchtet wurde.

Das Drama endet mit einem *Happy End* für den Protagonisten, das meinerseits so interpretiert wird, dass Constantinus dafür, dass er seinen konfessionellen Irrtum eingesehen hatte, mit dem Leben belohnt wurde. Im Gegensatz zu den anderen bisher analysierten Theaterstücken zeichnet sich dieses dadurch aus, dass die einzelnen vier Akte nicht durchnummeriert sind, sondern dass sie die jeweiligen Teilbezeichnungen des der klassischen Tragödie zugehörigen Spannungsbogen tragen, nämlich *Protasis*, *Epitasis*, *Catastasis* und *Catastrophe*. Zudem existieren ein Prolog und ein Epilog, sowie aktschließende Zwischenspiele der *Chori*. Eine Eigenheit dieses Dramas im Vergleich zu den anderen Stücken meines Korpus ist, dass es innerhalb der jeweiligen Akte einige *Scenae intercalaris* bzw. sogenannte *Darzwischen-Gespiel* gibt, die das Handlungsgeflecht wohl musikalisch untermalen.

Der Inhalt des Prologes sowie der *Chori* von *FELIX INFELICITATIS CONSTANTINI DE BUNGO* steht ebenso in einem Kontrast zu der Rolle, die diesen Abschnitten in den bereits analysierten Theaterstücken zu den „guten“ Protagonisten zugekommen ist. Zwar nehmen sie ebenso Bezug auf das Grundthema des Stückes, jedoch erzählen die *Chori* dieses Dramas eine Geschichte gänzlich abseits des Handlungsgeschehens. Es geht in diesen Passagen um den israelischen König Jeroboam, der das *Guldene Kalb* opferte, sowie um Addo, dessen Arm zur Strafe der Glaubensabtrünnigkeit durch Jeroboam gelähmt ist. Daraufhin wurde Jeroboam von Abia in einer Schlacht geschlagen, und diese Niederlage kostete ihn sein königliches Reich.⁴¹⁷ Es verblüffte mich bei der Lektüre, dass ein gänzlich anderer Handlungsstrang eingeflochten wurde. Zwar lässt sich eine Parallele zwischen der Bestrafung der Hauptfiguren (Constantinus und Jeroboam) ziehen, da beide offensichtlich entgegen der „guten“ religiösen Praxis bzw. dem göttlichen Willen handeln – Constantinus versucht, seine Brüder vom Christentum abzubringen und Jeroboam widmet sich ebenso einem Götzenbild –, und daraufhin zur Verantwortung gezogen werden. Eine weitere Erklärung, warum „plötzlich“ von israelitischen Figuren die Rede ist, kann möglicherweise die Widmung des Stückes darlegen. Wie bereits konstatiert, ist

⁴¹⁶ Vgl. Immoos, Fürstenspiegel in Japandramen, S. 367.

⁴¹⁷ Vgl. FELIX INFELICITATIS CONSTANTINI DE BUNGO, s.p. [Prologus, Chorus I, Chorus II + Chorus III].

das Drama dem Fürstbischof Johann Anton I. Knebel von Katzenelnbogen gewidmet. Seine Biografie kann etwas Aufschluss darüber liefern, warum die Jesuiten ihm im Jahre 1724 dieses Theaterstück in Eichstätt dezidiert haben könnten. Johann Anton I. ging vor seinen Studienjahren in Mainz, Rom und Bourges selbst in das Mainzer Jesuitenkolleg zur Schule. Nach seinem Aufstieg in der Reichskirche gewann er 1705 die Bischofswahl und empfing im Jahr darauf offiziell die Bischofsweihe. Seine Amtszeit zeichnete sich einerseits durch seine vehemente Förderung des Bauwesens ein, weswegen Eichstätt heute als Barockstadt bekannt ist, wohingegen seine absolutistische und durch Korruption geprägte Herrschaftsweise für Aufsehen sorgte. Private Beziehungen zum Korruptionssystem sowie die intransparenten Beziehungsgeflechte innerhalb seiner Beamtenschaft bescherten ihm beispielsweise 1718 eine Klage seitens des Domkapitels beim Kaiser. Einer der korrupten Mitprofiteure von Johann Anton I. war der jüdische Finanzier und Hoffaktor Joseph Heilbronner aus Fürth, der dem Fürstbischof angeblich Zugang zum Erwerb diverser Kunstschatze ermöglichte, und diese Verbindung zu dem Geldgeber brachten das Domkapitel dazu, weitere Anschuldigungen hervorzubringen. Aus der Haltung des Domkapitels ist aus heutiger Sicht die Sorge um die kirchlichen Finanzen, die Abscheu gegenüber dem bischöflichen Laster der Kunstleidenschaft sowie eine gewisse Judenfeindlichkeit herauszulesen.⁴¹⁸ Dass einem Bischof, der anscheinend selbst zwischen weltlichem und geistlichem Gut sowie katholischer Glaubenspraxis und korruptem Luxus schwankte, ein jesuitisches Stück dargelegt wurde, welches den Protagonisten zwischen Frömmigkeit und Glaubensabfall zerrissen zeigt, halte ich für sehr interessant. Ob ein Zusammenhang zwischen dem Auftreten israelitischer Figuren und seiner angeblichen Nähe zu einem jüdischen und korrupten Finanzier besteht, muss an dieser Stelle wohl Interpretation bleiben, allerdings finde ich dieses Detail dennoch nennenswert. Ein weiterer Umstand, der die Jesuiten zur Widmung bewegt haben könnte, bezieht sich darauf, dass der Fürstbischof entgegen dem geltenden Verbot von Klosterneugründungen die Etablierung des Kapuzinerordens in der von Eichstätt unweit gelegenen Ortschaft Berching förderte. Ebenso ließ er, trotz Widerstand seitens des Domkapitels, 1723 das Franziskanerkloster in Beilngries neu erbauen. Die Planung seiner Nachfolge setzte zudem bereits 1715 ein, da die katholischen Herrscherhäuser Sachsens und Bayerns vehement versuchten, sich den Eichstätter Bischofssitz zu sichern. Als Johann Anton I. im Frühjahr des Jahres 1724 einen Schlaganfall erlitt und halbseitig gelähmt war, soll sich der „Schacher“ um den Bischofssitz deutlich intensiviert haben.⁴¹⁹ Demnach könnte es durchaus auch das Ziel der Widmung des jesuitischen Dramas an

⁴¹⁸ Vgl. Pius *Bieri*, Johann Anton I. Knebel von Katzenelnbogen (1646–1725), 2017 (abgerufen unter https://www.sueddeutscher-barock.ch/In-Bauherr/a-g/Eichstaett_Knebel_Katzenelnbogen.html am 10.02.2021).

⁴¹⁹ Vgl. Ebenda.

Johann Anton I. gewesen sein, dass sich die *Gesellschaft Jesu* einerseits bischöfliche Unterstützung erhoffte bzw. andererseits den Verbleib des Eichstätter Bischofssitzes beeinflussen wollte.

Die handlungstragenden Figuren des Stückes, die meines Erachtens nach allesamt als „japanisch“ einzustufen sind, sind jedenfalls folgende:

- Constantinus (König von Bungo)
- Taycosama (Kaiser von Japon)
- Oxaquenus (Ratsherr von Taycosama)
- Hermogenes (Ratsherr von Taycosama)
- Zwei Brüder von Constantinus (namenlos)
- Morindonus (christlicher König und Verbündeter von Constantinus)

Interessanterweise findet sich im *Argumentum* der Perioche ein Hinweis, der die beiden Brüder von Constantinus betrifft. Da heißt es in Klammern nämlich *seine zwey Schwesternen (an dero statt wir Brüder auf die Schau=Biene stellen)*⁴²⁰, was de facto veranschaulicht, dass die jesuitischen Dramenautoren keine weiblichen Figuren auf der Bühne zeigen wollten bzw. durften. Aus dem Kontext schließe ich außerdem, dass mit dem Titel des Königs, mit dem Constantinus und Morindonus versehen sind, eigentlich der Rang des lokal mächtigen Daimyō gemeint ist.

Dieser Auflistung ist anzumerken, dass die israelischen Figuren, die im Prolog und in den *Chori* auftreten, meiner Meinung nach nicht als handlungsstützend eingestuft werden können und demnach nicht in die auktoriale Figurenanalyse einfließen.

4.4.3.3 Auktoriale Figurenanalyse der im Stück handlungstragenden Japaner*innen

Um die Gunst des „heidnischen“ Kaisers Taycosama sowie von seinen Untergebenen zu erhalten, entschied sich Constantinus als gerade gekrönter König über Bungo dazu, sich gegen die Christ*innen im Land auszusprechen:

Caesar Christicolas è regno proscribi jubet;

Dise [die Hof=Herren] abzukühlen / verleimdet er fälschlich die Christen alß hätten sie die Götzen=Tempel angezündet; weßwegen der Käyser grißgrammend jene auß dem Reich verbannet:⁴²¹

Gleichzeitig wird durch die Anschuldigung von Taycosama die Christenverfolgung eröffnet. Damit beging Constantinus eine Tat, die er im Laufe des Dramas bereuen sollte – nicht nur,

⁴²⁰ FELIX INFELICITATIS CONSTANTINI DE BUNGO, s.p. [Argumentum].

⁴²¹ Ebenda, s.p. [Protasis, Scena III].

weil er selbst in einem konfessionellen Zwiespalt stürzte, sondern auch, weil er die gesamte Gemeinschaft der Christ*innen im Land gefährdete.

Die Figur Taycosama tritt als Gegenspieler zum Protagonisten Constantinus auf und wird im Verlauf des Dramas durch seine Taten als „böse“ dargestellt. Beispielsweise misstraut er Constantinus derart, dass er sich einer List bedient:

Taycosama, alieno schemate tectus, expiscatur Constantini animum.

Taycosama will / unter fremdden Kleyderen verhüllet / von dem Vorhaben Constantini bessere Kundtschafft einnehmen.⁴²²

Jedoch liefert bereits das *Argumentum* eine Beschreibung der Brutalität Taycosamas, die im Periochentext selbst meiner Beobachtung nach nicht so stark hervortritt:

[...] Nuntio hujus rei accepto, Caesar in furias actus, Morindono Rege frustra deprecante, Constantinum purpurâ exutum cum suis exilio punivit. Istud dum aequo Rex animo tulit, ingens inde tulit animarum lucrum.

[...] Kaum hatte Taycosama von diser Sach einen Lufft bekommen / ist er wider Constantinum mit solcher Wuth=Sucht in den Harnisch geschloffen / daß Er ihne vom Thron verstossen / und mit den Seinigen (obwolen König Morindonus dafür gebetten) in das Elend verjaget. Dise Verfolgung weilen Constantinus nachmal mit Christlicher Tugend übertragen / hat er / durch viler / sonderbar seines Vorbitters Morindoni Bekehrung / ein grossen Seelen=Schnitt gesammelt.⁴²³

Zwei weitere Figuren, die als „böse“ einzuordnen sind, sind die beiden Untergebenen von Taycosama, Oxaquenus und Hermogenes. In der ersten Szene des ersten Aktes wird schon dargestellt, dass sie dem Protagonisten gegenüber nicht wohlwollend auftreten:

Constantinus dum inter Procerum plausus à Taycosama fasces Bungi accipit, Stomachante Oxaqueno, Aulæ Primate,

Taycosama setzt unter allgemeiner Freud Constantino die Königliche Cron auf / Welches allein Oxaqueno, dem Obersten Hof=Herrn / mächtig die Gall rühret;⁴²⁴

Daraufhin denunzieren Hermogenes und Oxaquenus Constantinus und seinen katholischen Freund Morindonus beim Kaiser:

In quem Hermogenes affurgit, ab Oxaqueno praemijs aversus.

Welchen [Morindonus] Hermogenes wider den König von Bungo durch etwelche Versprechen aufhätzet.⁴²⁵

⁴²² Ebenda, s.p. [Catastasis, Scena I].

⁴²³ Ebenda, s.p. [Argumentum].

⁴²⁴ Ebenda s.p. [Protasis, Scenae I + II].

⁴²⁵ Ebenda s.p. [Epitasis, Scena IV].

Die beiden Intriganten scheitern letztlich daran, Constantinus zu Fall zu bringen. Ihr Schicksal ist meines Erachtens nach sehr interessant, da Hermogenes nach dem Fehlschlagen ihres Vorhabens seinen Verbündeten Oxaquenus ermordet. Anschließend richtet sich Hermogenes aus Reue über seine Tat selbst:

Oxaquenus cum Hermogene Mago in Regem & fratres mortis sententiam promovet; Cujus tamen execution protrahitur, Morindoni precibus; Hinc Oxaqueno spes regni, Hermogeni verò perfidia mortem accelerat.

Oxaquenus würcket so vil beym Käyser auß / daß diser wider Constantinum und seine Brüder das Gerichts=Urtheil fället / Welches doch Morindonus verzeget. Dises alles verbitteret Hermogenem dermassen / daß er Oxaquenum seinen Mitwerber entleibet / Nachmal aber / als eigner Scharpff=Richter sich selbstern ermordet; weilen ihn das Gewissen häfftig nagte / daß er Oxaquenum zum Tod / die drey unschuldige König aber zum tödlichen Urtheil beförderet:⁴²⁶

Dass am Ende des Stückes die katholischen Könige leben und die „bösen“ Figuren bis auf Taycosama sterben mussten, finde ich aus der Perspektive des Periochenautors spannend. Allen Anschein nach sollte dem Publikum verdeutlicht werden, dass dem Christentum jegliche Intrigen keinerlei Schaden zufügen konnte, und dass all jene, die gegen den katholischen Glauben vorgehen, mit dem Leben bezahlen müssen. Taycosama lässt Constantinus wegen seiner Konfession gegen Ende des Dramas zwar nicht hinrichten, aber dennoch straft er ihn mit dem Exil und dem Verlust seines Königreiches. Dass Constantinus mit dem Leben davonkommt, liegt wohl daran, dass er sich letztlich doch zum Christentum bekennt, und dass sich Morindonus für ihn einsetzte:

Morindonus Regibus vitae, at non exilij impetrare gratiam:

Beide Schalck alß Taycosama vernommen / hat er auf Anhalten Morindoni deß Königs / Constantino und seinen Brüdern das Leben zwar geschäncket; doch aber alle in das Elend geschicket;⁴²⁷

Demnach können die Brüder des Protagonisten und der Verbündete Morindonus als „gut“ auftretende Figuren des Stückes identifiziert werden. Im dritten Akt werden die freundschaftliche Treue von Morindonus gegenüber Constantinus sowie die Glaubenstreue der beiden Brüder auf der Bühne gezeigt:

Morindonus Caesaris placaturus iram, ob Christicolae carcere exemptos, Regem Dijs perfidum inaudit; Ex quo fratres Constantini in fide firmiores, A Proceribus nequicquam tentantur, Et immoti persistunt.

Morindonus alß er Constantinum beym Käyser widerum in Gnaden will bringen / vernimmt er den Abfall deß Königs; Unterdessen da der Käyser die Brüder Constantini

⁴²⁶ Ebenda, s.p. [Catastrophe, Scenae I - VI].

⁴²⁷ Ebenda, s.p. [Catastrophe, Scena V].

zum Götzen=Opffer zuziehen / obwoln vergebens / sich bemühet / Wagen sich auch die Hof=Herren an selbe; Müßen aber den Kürtzeren ziechen.⁴²⁸

Im Gegensatz zu Constantinus sind die zwei Brüder standhaft in ihrem Glauben und lassen sich nicht zu einem „Götzen=Opffer“ verleiten.

Weiters finden sich im Drama in den *Scenae intercalares* allgemeine Aussagen bzw. Zuschreibungen über die „heidnischen“ Glaubensanhänger*innen Japons, wie beispielsweise diese hier:

Christianis oppressis Popae joco insultant.

Weilen die Christen auß dem Reich vertriben / stellen die Götzen=Pfaffen einen Freuden=Tantz an.⁴²⁹

Hierbei wird veranschaulicht, dass sich die „Götzen=Pfaffen“ darüber sehr erfreuen, dass die Christ*innen aus dem Land vertrieben wurden. Demnach wird diese allgemeine Gruppe an „Heid*innen“ ebenso als „böse“ auf der Bühne dargestellt. In Kontrast zu den anderen bisher analysierten Dramen ist interessant, dass in der lateinischen Passage nicht wie üblich von *Bonzii* die Rede ist, sondern das Wort *Popae* als Bezeichnung für die Buddhisten verwendet wird. Das lateinische Wort *Popa* bedeutet wortwörtlich *Opferdiener*⁴³⁰, jedoch schließe ich aus der Übersetzung, dass es sich dabei ebenso wenig wie bei *Bonzii* um einen „neutralen“ Begriff für buddhistische Mönche handelt. Das Wort *Opferdiener* impliziert bereits, dass die spirituelle Strömung aus der Sicht derer, die dieses Wort dafür verwenden, mit dem Götzentum in Verbindung gebracht wurde.

Bezüglich der Latinisierung der Figurennamen ist bei diesem Drama auffällig, dass der Protagonist und der verbündete Morindonus latinisierte Namen tragen, wohingegen der Name von einem der beiden „bösen“ Intriganten, Oxaquenus, ebenso latinisiert ist. Dagegen ist die Namenswahl von Hermogenes interessant, da es sich dabei um einen altgriechischen Namen handelt, der im Neuen Testament der Bibel Erwähnung findet. Im zweiten Timotheusbrief schreibt der Missionar Paulus, dass alle seine Anhänger in der Provinz Asia abtrünnig geworden seien. Namentlich nennt er unter anderem einen gewissen Hermogenes (2 Tim 1,15).⁴³¹ Lediglich Taycosamas Name entspricht meiner ursprünglichen Hypothese, da er als „böse“ Figur nicht latinisiert klingt.

⁴²⁸ Ebenda, s.p. [Catastasis, Scenae II - V].

⁴²⁹ Ebenda, s.p. [Catastasis, Scena intercalaris].

⁴³⁰ *Popa* In: Stowasser, S. 390.

⁴³¹ Einheitsübersetzung des zweiten Timotheusbriefes aus dem Jahr 2016 (abgerufen unter <https://www.bibleserver.com/EU/2.Timotheus1> am 12.02.2021).

4.5 Zusammenfassende Beobachtungen zur jesuitischen Rhetorik und Dramaturgie

Aus der Analyse meines Dramenkörpus ergaben sich einige interessante Differenzen bezüglich der Darstellung von „guten“ und „bösen“ japanischen Figuren im Jesuitentheater. In erster Linie müssen natürlich die unterschiedlichen Handlungen der Figuren als „Entscheidungskriterium“ dafür genannt werden, ob diese in den Augen der Jesuiten bzw. des Publikums als „gut“ oder „böse“ auftraten.

Jedoch sind es meiner Beobachtung nach eben nicht nur die Handlungen, die entweder pro- oder antichristlich ausfielen, die die auftretenden Figuren eine dieser beiden Kategorien zuordneten. Wie meine Analysen aufzeigen konnten, finden sich in Betitelungen und Benennungen bereits auf eine diskrete Art und Weise Zuschreibungen, die ausschlaggebend dafür sein können, wie eine Figur auf das Publikum wirkt. Exemplarisch verwendeten die jesuitischen Autoren „malerische“ Worte wie *Tyrann* für japanische Herrscher, die sich gegen das Christentum richteten, wohingegen sie sich beispielsweise im deutschsprachigen Raum bekannter lateinischen Namen wie *Achilles* bedienten, um einen heldenhaften Märtyrer zu betiteln. Generell muss bei der Betrachtung der „guten“ Protagonist*innen – Justus, Augustinus und Gratia – darauf verwiesen werden, dass diese allesamt aus dem höfischen, eher wohlhabenderen Lebensbereich stammten und dass sie in ihren Dramen im Sinne der Ausbreitung und Erhaltung des christlichen Glaubens in Japan agierten. Zudem sind alle drei essenziell, teilweise durch ihre Namen, aber auch durch ihr Handeln auf der Bühne, mit Kardinaltugenden verbunden: Justus steht für die *Iustitia*, die Gerechtigkeit, und Augustinus und Gratia repräsentieren meines Erachtens nach durch ihre Märtyrerschicksale die *Fortitudo*, die Tapferkeit. Dagegen zeichnen sich jene Stücke, die die drei von mir ausgewählten historischen Personen als „böse“ Figuren als Protagonisten bzw. Akteure stellen, durch andere Elemente aus. Einerseits ist es die hohe Bereitschaft zur Gewalt gegenüber Christ*innen, die diese Figuren prägt, und andererseits lassen sich Strukturen in den Dramen finden, die sich von jenen über „gute“ Japaner*innen unterscheiden. Die *Chori* untermalen nämlich keineswegs wie bei Justus, Augustinus oder Gratia die Lebenslagen oder Gefühle der „bösen“ Figuren Nobunanga, Quabacondonus und Taycosama. Wenn das Zwischenspiel überhaupt Bezug auf den Hauptstrang des Dramas nimmt, dann hat es eher den Anschein, als wäre es ein Moment, in dem außerhalb der eigentlichen Dramenhandlung zusätzlich über den Protagonisten geurteilt werden kann. Wo positiv besetzte Allegorien die „guten“ Figuren unterstützen, treten schlechte, eher negativ behaftete Allegorien an der Seite der „bösen“ Figuren auf. Außerdem ist es so,

dass die beiden Theaterstücke, in denen die „Bösen“ den tatsächlichen Protagonisten besetzen (Nobunanga und Quabacondonus), damit enden, dass diese hingerichtet werden.

Zu der Benennung der Figuren soll an dieser Stelle nun meine Hypothese zur Latinisierung der Namen insgesamt reflektiert und bewertet werden. Dafür soll eine Tabelle meine Erkenntnisse visuell darstellen und zusammenfassen:

Justus	Augustinus	Gratia	Nobunanga	Quabacondonus	Taycosama
Hypothese bestätigt	Hypothese nur teilweise bestätigt	Hypothese kann nicht bestätigt werden	Hypothese nur teilweise bestätigt	Hypothese kann nicht bestätigt werden	Hypothese nur teilweise bestätigt
Alle „guten“ Figuren tragen latinisierte Namen, wohingegen „böse“ nicht latinisiert werden.	Die Namen „guter“ Figuren wurden zwar latinisiert, jedoch treten zwei Figuren auf, die nach ihrem Handeln nach „böse“ sind, aber latinisierte Namen tragen (Morindonus und Cainocamus).	Alle Figurennamen sind latinisiert.	„Gute“ Figuren tragen latinisierte Namen. Der „böse“ Protagonist trägt als einziger keinen latinisierten Namen. Demnach treten Figuren auf, die als „böse“ eingestuft werden, aber deren Namen latinisiert sind (Sanxius und Castrius).	Die Namen „guter“ Figuren wurden zwar latinisiert, jedoch sind der „böse“ Protagonist sowie zwei weitere „böse“ Figuren mit latinisierten Namen versehen (Quabacondonus, Mondodonus, Anthropophagus).	Alle „guten“ Figuren tragen latinisierte Namen, wohingegen die „bösen“ dies nicht vorweisen. Allerdings gibt es eine Figur, die gemäß ihren Handlungen als „böse“ einzuordnen ist, aber einen latinisierten Namen trägt (Oxaquenus).

Wie ich zeigen konnte, muss meine anfängliche Hypothese zur Latinisierung „guter“ Figuren im Jesuitendrama überdacht werden. Ich möchte jedoch nicht so weit gehen und meinen, dass diese gänzlich zu falsifizieren ist, da ich bei den Analysen der einzelnen Dramen Überlegungen ausführen konnte, die es für jedes Theaterstück plausibel erscheinen ließen, warum manche „böse“ Figuren dennoch latinisiert wurden. Außerdem möchte ich darauf hinweisen, dass es in allen sechs Dramen meines Korpus die „bösen“ Figuren waren, bei denen sich Unregelmäßigkeiten in der Latinisierung ihrer Namen gezeigt haben. Dagegen kann in jedem der sechs Stücke die Hypothese aufrechterhalten und verifiziert werden, dass die „guten“ Figuren latinisierte Namen tragen. Bei der Erstellung der Tabelle ist mir zudem aufgefallen, dass jene Namen „böser“ Figuren, die meine Hypothese widerlegen, allesamt als „Mischform“ zwischen einem „Stamm“, der (in meinen Ohren zumindest) brutal bzw. nicht typisch für die lateinische Sprache klingt, und dem Suffix *-us*, welches ich als Merkmal der Latinisierung identifiziert habe, angesehen werden kann. Damit meine ich konkret Namen wie *Cainocamus*, *Castrius*, *Anthropophagus* oder *Oxaquenus*, die sich dann doch von in Europa bekannten Namen wie *Matthäus*, *Franciscus* oder *Paulus* abgrenzen. Bei der Lektüre dieser Namen habe ich die Überlegung angestellt, dass die jesuitischen Autoren ihre „bösen“ Figuren möglicherweise mit Namen aus den Missionsberichten bzw. jeweils herangezogenen Werken, die als Stoffquellen gedient hatten, benennen wollten. Um aber die Akteure ihrer Stücke nicht zu komplex klingen zu lassen und so vielleicht die Aufmerksamkeit des Publikums zu verlieren, könnten sich die Autoren für „Mischformen“ zwischen einem „barbarischen Stamm“ und der latinisierten Endung entschieden haben. So wäre ein Grat zwischen der Kenntlichmachung als „böse“ Figuren sowie der Verständnissicherung seitens der Zuseher*innen, die mehrheitlich bereits Schwierigkeiten mit der lateinischen Sprache hatten, geschaffen. Dadurch, dass der Teil des Publikums, der kein Latein beherrschte, dennoch an die Rezeption dieser Sprache gewöhnt war, könnte es durchaus sein, dass der Einsatz von „Mischformen“ bezüglich der Namen „böser“ Figuren von den jesuitischen Dramenautoren beabsichtigt war.

Es sei zur vollständigen Konzeption der in den Jesuitendramen vorkommenden Figuren gesagt, dass Individualität nicht etwas war, was ihnen die Ordensdramatiker zugestanden hätten. Es handelte sich oftmals um immer wiederkehrende Typen und weniger um grundkomplexe Figuren, die sich von Drama zu Drama voneinander abhoben. Es galt, die Einheit der Ordensideologie aufrechtzuerhalten und dem Publikum ein Theater zu bieten, dessen Inhalte der zeitgenössischen Vorstellungskraft entsprachen. Ein weltliches Drama mit individuellen Persönlichkeiten, wie es unter anderen Corneille, Racine oder Shakespeare zur gleichen Zeit

darboten, war für den jesuitischen Orden undenkbar.⁴³² Diese Typisierung im Jesuitentheater macht sich in meiner Analyse am stärksten beim Vergleich der drei „guten“ Protagonist*innen Justus, Augustinus und Gratia bemerkbar, da alle mit einem ähnlichen Wortlaut geschmückt sind. Das immer wiederkehrende Wort *Standhaftigkeit* veranschaulicht beispielhaft, wie repetitiv die Formulierung der Periochentexte über die drei (Fast-)Märtyrer*innen gestaltet ist. Dennoch zeichnen sich ebenso die „bösen“ Figuren durch ihr immergleiches Handeln, welches im Kontext des Jesuitendramas eben antichristlich ist, als Typen ab.

Besonders für den Stoffkreis der Japandramen, die neben anderen Stücken aus der Globalmission entstehen, ist diese Typisierung nennenswert, weil daraus ein „Effekt aus exotisch scheinenden, aber eigentlichen typischen Figuren im traditionellen Modell“⁴³³ entstehen. In Anlehnung an biblische und christliche Heroen werden demnach vermeintliche „Held*innen“ aus dem fernen Osten in dem europäischen Publikum vertraute Schemata präsentiert, sowie zu Märtyrer*innen stilisiert. Die „heidnischen“ Gegenspieler treten ebenso vereinheitlicht auf – sie entsprechen dem Bild, welches der Durchschnittszuseher bzw. die Durchschnittszuseherin wohl durch ihre Brutalität gegenüber den Christ*innen als „böse“ identifiziert. Döpfert (2017) konstatiert aus diesem Grund folgendes:

Das Corpus der japanischen Märtyrerdramen bietet folglich kein exotisch-japanisches Konkurrenzmodell zur eigenen (europäischen) Heroik. Stattdessen propagieren die Protagonisten das Bild einer katholischen Weltkirche, die sich zwar ethnisch heterogen präsentiert, im Glauben jedoch geeint ist.⁴³⁴

Dass im Jesuitendrama Typen anstatt von individuell gefärbten Figuren eingesetzt wurden, sollte nicht überraschen, wenn man sich den moralischen Lehrstückcharakter der Dramen vor Augen führt.⁴³⁵ Jedoch halte ich es für die Annäherung an meine zentrale Forschungsfrage über die im Jesuitentheater (re)produzierende Narrative aus und über Japan für wichtig, diese Typisierung der Figuren hervorzuheben. Denn meines Erachtens nach ist es im Kontext der ersten Berührungen zwischen dem Publikum im deutschsprachigen Raum und japanischen Figuren, die wohl auf den Bühnen der Jesuiten stattgefunden haben, von Bedeutung, dass es sich in den Dramen eher um schablonenhafte Akteur*innen handelte als um „authentische“ Abbildungen japanischer Personen.

Zwei der sechs analysierten Periochen gaben durch die Existenz einer Widmung am Titelblatt einen Einblick darauf, welche Zielgruppen die Jesuiten mit ihrem Theater zu welchem Zweck

⁴³² Vgl. Szarota, Das Jesuitendrama als Vorläufer der modernen Massenmedien, S. 143.

⁴³³ Döpfert, Miles Iaponus et Christianus, S. 64.

⁴³⁴ Ebenda, S. 67.

⁴³⁵ Vgl. Immoos, Fürstenspiegel in Japandramen, S. 357.

anvisiert haben könnten. Dabei handelte es sich beide Male um Widmungen, die darauf hindeuteten, dass der Orden lokal- bzw. im Falle des Stückes über Gratia sogar europaweit relevante politische Ziele verfolgte. Obwohl die restlichen analysierten Periochentexte keine Widmung aufwiesen, kann aus dem Kontextwissen über die Dramenaufführungen sowie aus den Inhalten eine gewisse Wirkungsabsicht auf das Publikum herausgelesen werden. Die Jesuiten bedienten sich des Beispiels der japanischen Mission, um christliche Ideale auf ihren beliebten Bühnen zu verherrlichen – ungeachtet dessen, ob ihren Geschichten ein historischer oder kultureller „Wahrheitsgehalt“ zugrunde lag, oder nicht. Sowohl die bisherige Forschung über das Jesuitentheater, als auch die von mir vorgenommene Analyse im Zuge dieser Arbeit, konnten demnach belegen, dass die Dramen eher weniger Elemente aus der Globalmission, sondern bekannte westliche dramaturgische Prinzipien zur Schau stellten. Bezüglich der zeitgemäß sehr populären Japandramen ist es aber nun so, dass sie dazu beitragen, dass das Thema Japan erstmals in der breiten europäischen Gesellschaft ab dem 17. Jahrhundert öffentlich dargestellt und in weiterer Folge diskutiert wurde.⁴³⁶

Zur Sprache in den Periochentexten ist zu sagen, dass sie, im Sinne der Funktion eines Paratextes zum eigentlichen Drama, in den lateinischen Passagen formelhaft und relativ kurz erscheint. Da diese frühneuzeitlichen Texte im Kontext des erzieherischen Theaters entstanden sind, ist es wohl nicht verwunderlich, dass es als „Beiwerk“ in dieser Form verfasst wurde.⁴³⁷ Das Humanistenlatein, in dem die Periochentexte verfasst wurden, und die stark idealisierten und typisierten Drameninhalte wandelten Jesuitendramen rhetorisch zu dramatischen Predigten, die Massen an Zuseher*innen in ihren Bann zogen.⁴³⁸ Obwohl die Latinität der Stücke für die Mehrheit der Geschichtswissenschaftler*innen, die ich im Rahmen dieser Arbeit rezipiert habe, ausschlaggebend für das internationale Arbeiten mit dem Jesuitendrama ist, denke ich, dass die Bilingualität dieser Zeitdokumente hochinteressant ist. Demnach sind die Zeilen in deutscher Sprache im Sinne einer ganzheitlichen wissenschaftlichen Betrachtung dieser Paratexte ebenso bedeutend wie die Sätze im Humanistenlatein. In meiner Analyse ist mir unter anderem eine nennenswerte Diskrepanz zwischen den Passagen in deutscher Sprache und jenen in Latein aufgefallen. Meiner Beobachtung nach sind die Sätze der Szenenzusammenfassungen in lateinischer Sprache teilweise viel kürzer als die, die in Deutsch

⁴³⁶ Vgl. Thomas J. Rimer, Das japanische Theater in der Welt. In: Brandon, James R. et al. (Hrsg.): Japan – Theater in der Welt. Englische und teilweise deutsche Version anlässlich der Ausstellung „Japan – Theater in der Welt“ im Museum Villa Stück, München, vom 12. März bis 24. Mai 1998. New York/München: Museum Villa Stück, S. 212.

⁴³⁷ Vgl. Meyer, Nutzen und Wirkungsabsicht des Theaters nach Paratexten lateinischer Dramen, S. 213.

⁴³⁸ Vgl. Ebenda, S. 232.

verfasst sind.⁴³⁹ Das könnte zwar möglicherweise mit dem „Interpretationsspielraum“ zusammenhängen, den wahrscheinlich jede*r kennt, der sich schon mal mit der Übersetzung lateinischer Texte ins Deutsche befasst hat, jedoch denke ich, dass die konkrete Analyse der frühneuzeitlichen Übersetzungstechnik in Periochen interessante Erkenntnisse liefern würde. Neben der zwischen den Sprachen variierende Länge der Sätze zeigte sich mir auch auf der Inhaltsebene eine Abweichung zwischen den lateinischen und den deutschen Zeilen. Bei der Betrachtung der Übersetzungen hatte ich an mehreren Stellen das Gefühl, dass die Passagen auf Deutsch „härter“ oder „schroffer“ ausformuliert wurden als die lateinischen Versionen eigentlich „vorgaben“. Hier wirkt die deutsche Übersetzung des Lateinischen beispielsweise „drastischer“:

Nobunanga in Christianos ferox, P. Organtinum ad Iustum mittit, cui denuntiet, ut, nisi velit viginti Christianorum millia a se deleri, arcem Tacatzuchi sibi tradat.

Nobunanga wider die Christen erwidet / schicket P. Organtinum zu dem Iusto, dem er bedeute / wann er nicht wölle zwaintzig tausend Christen auff die Fleisch-banck geben / solle er ihme die Vestung Tacatzuchi einräumen.⁴⁴⁰

Im Stück *FELIX INFELICITATIS CONSTANTINI DE BUNGO* frappiert nicht nur der Unterschied in der Länge der letzten Zeilen des *Argumentums*, sondern auch die sprachliche Darstellung, die die Figur Taycosama meines Erachtens nach auf Deutsch durch die Schilderung seines Vorgehens brutaler scheinen lässt als auf Latein:

[...] Nuntio hujus rei accepto, Caesar in furias actus, Morindono Rege frustra deprecante, Constantinum purpurâ exutum cum suis exilio punivit. Istud dum aequo Rex animo tulit, ingens inde tulit animarum lucrum.

[...] Kaum hatte Taycosama von diser Sach einen Lufft bekommen / ist er wider Constantinum mit solcher Wuth=Sucht in den Harnisch geschlossen / daß Er ihne vom Thron verstossen / und mit den Seinigen (obwolen König Morindonus dafür gebetten) in das Elend verjaget. Dise Verfolgung weilen Constantinus nachmal mit Christlicher Tugend übertragen / hat er / durch viler / sonderbar seines Vorbitters Morindoni Bekehrung / ein grossen Seelen=Schnitt gesammelt.⁴⁴¹

Als letztes Beispiel für die sprachliche Diskrepanz zwischen der lateinischen und deutschen Formulierung der Periochen soll das in den einzelnen Teilanalysen der Dramen immer wieder von mir aufgezeigte Spannungsfeld zwischen *Bonzii* und *Götzen=Pfaffen* angeführt werden. Mehrheitlich wird in den analysierten Dramen für die Bezeichnung von buddhistischen Mönchen das aus dem Japanischen stammende Wort *Bonzii* verwendet, wohingegen sich die

⁴³⁹ Besonders bei den Stücken über Nobunanga und Taycosama ist die unterschiedliche Länge der Zeilen zwischen den beiden Sprachen bemerkbar.

⁴⁴⁰ JVSTVS UCONDONVS, s.p. [Actus II, Scena VI].

⁴⁴¹ FELIX INFELICITATIS CONSTANTINI DE BUNGO, s.p. [Argumentum].

Begriffe *Götzen=diener* oder *Götzen=Pfaffen* in den deutschen Passagen als Pendant dazu finden lassen. Wie bereits dargelegt, finde ich es spannend, dass die Jesuitenautoren diese Termini als Synonyme voneinander gehandhabt haben, und dass nicht ebenso das Wort *Bonzii* in das Deutsche übernommen wurde. Da es sich um die Benennung einer bisher fremden Personengruppe, nämlich den buddhistischen Mönche Japans, handelt, lässt sich daraus schließen, dass die jesuitischen Dramenautoren verdeutlichen wollten, dass der „heidnische“ Glaube des Landes dem Christentum klar unterzuordnen sei. Diese Beobachtung ist meiner Meinung nach noch aussagekräftiger, wenn man den Wortlaut der Dramen dem von Missionsberichten gegenüberstellt, auf die sie sich ja unter anderem bezogen haben. Beispielsweise beschreibt Franz Xaver das japanische Volk in Bezug auf ihren Glauben in einem Brief aus dem Jahre 1549 folgendermaßen:

Sie lieben es sehr, von den Dingen Gottes zu hören, besonders, wenn sie dieselben verstehen. [...] Sie beten keine Götzenbilder an in Gestalt von Tieren. Die meisten derselben glauben an Männer der alten Zeit; soweit ich in Erfahrung gebracht habe, Männer, die wie Philosophen lebten [...] Sie hören gern Dinge, die der Vernunft entsprechen. Und wenn es auch Laster und Sünden unter ihnen gibt, wenn man ihnen Gründe anführt und ihnen zeigt, daß das, was sie tun übelgetan ist, dann scheint es ihnen recht, daß die Vernunft es verbietet. Weniger Sünder finde ich bei den Weltleuten, und ich sehe sie der Vernunft gehorsamer als jene, die sich hier als Patres betrachten und die sie Bonzen nennen. [...] Alle Laien wie Bonzen, sehen uns gern.⁴⁴²

Auch wenn Franz Xaver die buddhistischen Mönche hier eines lasterhaften Lebens anprangerte, ist festzuhalten, dass in der deutschen Übersetzung dennoch keine abwertende Bezeichnung, wie es *Götzen=Pfaffen* beispielsweise eine ist, sondern das „landesübliche“ Wort *Bonzen* für sie benutzt wurde. Sicherlich veränderte sich im Verlauf der Mission der Blickwinkel der europäischen Missionare auf die buddhistischen Mönche, und dies mag sich möglicherweise auch in der Formulierung ihrer Berichte niedergeschlagen haben. Dennoch halte ich es für nennenswert, dass sich die Jesuitenautoren wohl bewusst gegen den frühneuzeitlich „neutralen“ oder „fremden“ Terminus *Bonzen* entschieden haben und sich lieber Ausdrücken wie *Götzen=diener* bedient haben, um den Buddhismus und seine Anhänger*innen zu degradieren. Ich komme aus diesem Grund nicht darum umhin, aus der Formulierung in den Periochentexten eine (sprachliche) Abwertung den Buddhisten gegenüber wahrzunehmen – vor allem in Anbetracht dessen, dass japanische Texte aus dem 16. und 17. Jahrhundert belegen, dass Japaner*innen (zumindest offiziell) keine degradierenden Bezeichnungen für Christ*innen verwendeten. Sie nannten katholische Glaubensanhänger*innen, wohl auf der Basis ihrer

⁴⁴² Briefe von Franz Xaver und seines Begleiters in Japan, Cosme de Torres, zitiert nach dem Anhang von *Dietrich*, Die Mulier Fortis aus Japan, S. 154f.

Selbstbezeichnung, schlichtweg *Kirishitan*.⁴⁴³ Die Verbindung zwischen *Bonzii* und *Götzen=Pfaffen* veranschaulicht in meinen Augen, dass die Jesuitenautoren den Buddhismus bei ihrem Publikum bewusst negativ konnotieren wollten. Zudem wurde der Buddhismus in vielen Stellen in Dramen aus meinem Korpus mit dem Dämonischen verwoben. Daraus schließe ich, dass die Jesuiten die sprachliche Erhebung gegenüber dem „heidnischen“ Glauben Japans gezielt rhetorisch verfolgt haben.

Aus diesen aufgezeigten Beispielen der Diskrepanz zwischen dem Lateinischen und dem Deutschen in den Periochen konstatiere ich, dass die Zeilen in deutscher Sprache oftmals länger sowie „härter“ oder „drastischer“ verfasst wurden. Ich denke nicht, dass dies ein unbeabsichtigtes Ergebnis jesuitischer Rhetorik ist, da angesichts der bisherigen Schlussfolgerungen meinerseits ein Bild über den Orden entstanden ist, gemäß dem nichts dem bloßen Zufall überlassen worden wäre. Die „drastischen“ deutschen Passagen in den Periochen könnten dafür konzipiert worden sein, um jene Zuseher*innen, die kein Latein konnten und vielleicht dem Geschehen auf der Bühne wirklich nicht folgen konnten, dennoch „zu erreichen“. Beim Nachlesen des Beiheftes – sei es, um die Handlung überhaupt nachvollziehen zu können oder „lediglich“ aus Neugierde – könnte auch abseits der Bühne die gewünschte Wirkung der Jesuiten eintreten, nämlich, dass Zuschauer*innen die eigene Glaubenspraxis reflektieren und sich zu ihren Gunsten katholisch besinnen.

Wenn die Sprache in den Periochen per se thematisiert wird, muss meiner Meinung nach zwangsläufig auch über die Autoren und Herausgeber der Theaterstücke gesprochen werden. In Anbetracht dessen, dass Jesuiten bzw. konkret Rhetorik- und Poetiklehrer an Jesuitenkollegien beauftragt wurden, Dramen zu verfassen⁴⁴⁴, muss davon ausgegangen werden, dass weder der Inhalt noch die Formulierung in den Texten „achtlos“ oder ohne eine gewisse Absicht niedergeschrieben wurden. Ich denke, dass es nicht unwichtig ist, hervorzuheben, dass hier Autoren schreiben, die selbst nie in Japan gewesen sind. Sie beziehen sich praktisch auf die Inhalte, die sie in den Missionsberichten oder den Werken, die als Stoffquellen angegeben wurden, selbst rezipiert haben und „übersetzen“ das Gelesene über japanische Personen und die Ereignisse des „christlichen Jahrhunderts“ in Dramentexte. Dabei eröffnet sich meiner Beobachtung nach eine weitere Diskrepanz, nämlich zwischen der Quellenangabe und dem Drameninhalt. Da ich keine der in den Periochentexten angeführten Stoffquellen selbst herangezogen habe, um zu prüfen, wie viel historischer „Wahrheitsgehalt“

⁴⁴³ Vgl. *Boxer*, *The Christian Century in Japan*, S. 209.

⁴⁴⁴ Vgl. *Leutenstorfer*, *Theatrum Sacrum*, S. 14.

aus den Werken letztlich in den Dramen steckt, spreche ich nun bewusst eine Thematik an, die ein gänzlich neues Forschungsdesiderat darstellen könnte. Nichtsdestotrotz ergaben sich im Rahmen meiner Arbeit durch die Einbettung der Periochenanalysen in den historischen Kontext Unstimmigkeiten zwischen dem, was den historisch belegten Figuren in den Dramen widerfuhr, und was den belegten Tatsachen zu ebendiesen Personen entsprach. Es war wohlwissend zwar nicht der Anspruch der Jesuiten an ihr Theater, die „Wahrheit“ abzubilden, aber dennoch finde ich es erstaunlich wie divergent sich die jesuitischen Dramen über Japaner*innen zu meinen biografischen Recherchen der historischen Akteur*innen des „christlichen Jahrhunderts“ darstellten. Zudem verweisen die Quellenangaben, wie sie in jedem *Argumentum* ausnahmslos zu finden sind, auf historiographische Werke über das gesammelte frühneuzeitliche Wissen über Japan. Demnach wäre es sicher interessant, die Drameninhalte mit ihren Stoffquellen zu vergleichen. Takao (2019) sowie Dietrich (2002) haben sich beispielsweise mit den *Annales Ecclesiastici* von Cornelius Hazart, die dem Stück *MULIER FORTIS* zugrunde liegen, auseinandergesetzt und beide haben konstatiert, dass sich der märtyrerhafte Tod Gratias darin finden lässt, obwohl andere zeitgenössische Quellen, wie ein Bericht von Pater Organtino, diesen nicht inkludieren.⁴⁴⁵

Dennoch kann ohne das Heranziehen aller Stoffquellen, aber durch die fundierte Recherche der den diversen Figuren zugrunde liegenden historischen Personen resümiert werden, dass es sich bei den japanischen Dramenfiguren – seien diese „gut“ oder „böse“ – um typisierte und idealisierte Konstrukte gehandelt hat. Die Schicksale der Figuren variieren nämlich stark von ihren jeweiligen tatsächlichen Biografien: Im Stück über Justus, der zwar wie Takayama Ukon der Burgherr von Takatsuki und bekennender Christ war, ist durch den Auftritt zweier Söhne, die er gar nicht gehabt hatte, die gesamte Dramenhandlung historisch zu hinterfragen. Man müsste die Quellenangabe aus der Perioche heranziehen, um zu prüfen, ob die Geschichte über die Geiselnahme und den Streit um die Festung Takatsuki überhaupt den historischen Tatsachen entsprach. Augustinus, der märtyrerhaft für das Christentum starb, unterscheidet sich maßgeblich von Konishi Yukinaga, der in Folge einer militärischen Niederlage hingerichtet wurde. Ebenso ist es Gratia, die im Drama als Märtyrerin ihr Leben ließ, wohingegen Hosokawa Tamakos Tod bis heute ein historisch umstrittenes Szenario darstellt. Bei den „guten“ Dramenfiguren ist festzuhalten, dass ausnahmslos alle Taufnamen „richtig“ übernommen wurden, dafür aber die grundlegenden Kontexte stark katholisch stilisiert wirken. Obwohl Oda Nobunagas Name in fast korrekter Schreibweise den Weg ins Jesuitentheater fand, ist es

⁴⁴⁵ Vgl. Takao, Gratia Hosokawa and the Performative Representation of Japanese Martyrdom, S. 100f. sowie vgl. Dietrich, Die Mulier Fortis aus Japan, S. 130.

historisch belegt, dass er sich, schwer verwundet von seinem rebellierendem Untergebenen Akechi Mitsuhide, nach Samurai-Tradition selbst das Leben nahm. Nobunanga wird im Theaterstück jedoch von seinem Gegenspieler Akechius hingerichtet. Bis auf ihre Ablehnung gegenüber Christ*innen verbindet Quabacondonus und Hideyoshi so gut wie nichts. Im fiktiven Drama endete das Leben Quabacondonus‘ durch einen auferlegten Selbstmord, währenddessen Hideyoshi eines natürlichen Todes starb. Taycosama und Ieyasu teilen durchaus die Brutalität, mit der sie die Christ*innen in ihrem Land auslöschen wollen, jedoch finden sich im Drama ansonsten keine weiteren Inhalte zu ihrer Figur bzw. Person.

Nun ist mir nach der tiefgehenden Auseinandersetzung mit dem Jesuitendrama bewusst, dass die Autoren wohl kaum eine „Authentizität“ in der Darstellung ihrer (japanischen) Figuren anstrebten, jedoch finde ich es spannend, dass sie sie nicht nur typisierten und stilisierten, sondern auch konstruierten. Demnach konstatiere ich, dass die Japandramen insgesamt keine „Einblicke“ in „fremde und ferne“ Welten lieferten, sondern „lediglich“ bereits populäre Narrative in „neuen“ und „exotischen“ Kontexten darlegten. Von einer „Abbildung“ japanischen Lebens kann in den neuzeitlichen jesuitischen Theaterstücken keineswegs die Rede sein.

5 Ergebnisse und Ausblick

Zur einfacheren und kohärenteren Veranschaulichung soll an dieser Stelle meine zentrale Forschungsfrage wiederholt und abschließend in eigenen Worten beantwortet werden:

Wie gestalteten sich die Narrative aus und über Japan, die auf den oberdeutschen Bühnen der Jesuiten vom frühen 17. bis ins späte 18. Jahrhundert gezeigt wurden und welche Erkenntnisse lassen sich aus jenen Inhalten über die westliche Darstellung des missionierten Japans sowie über die weltpolitische Rolle der Jesuiten zu dieser Zeit erschließen?

Ich habe in dieser Arbeit versucht, mithilfe von zweisprachigen Periochentexten anzudeuten, wie das europäische bzw. deutschsprachige Publikum des 17. und 18. Jahrhunderts durch die „Linse“ des Jesuitentheaters auf Japaner*innen geblickt haben könnten. In der genaueren Betrachtung von ausgewählten Periochen hat sich herausgestellt, dass die auftretenden japanischen Figuren typisiert und die Kontexte aus der Globalmission verzerrt dargestellt wurden. „Gute“ japanische Figuren repräsentierten eine von den Jesuiten gewünschte Frömmigkeit und katholische Tugendhaftigkeit, wohingegen „böse“ Japaner auf den Bühnen stets antichristlich und brutal dargestellt wurden. Diese Typen konnten rein aufgrund ihrer Konzeption keineswegs individuelle „authentische“ Japaner*innen zeigen oder gar eine „Realität“ japanischer Kultur abbilden. Im Rahmen meines Korpus kam ich zu dem Ergebnis, dass „lediglich“ zwei Elemente aus dem japanischen Kulturraum Eingang in die Dramen gefunden haben: Buddha Amida und *Seppuku*, der rituelle Suizid. Die westliche Darstellung des missionierten Japans ist allerdings nicht nur aus den Drameninhalten direkt ablesbar, sondern auch aus der dramaturgischen Aufführungspraxis. Grundsätzlich „japanische“ Elemente wurden aber in der Aufmachung der Stücke ebenso wenig eingesetzt wie in den Dramen selbst: Palmen sorgten beispielsweise für ein „exotisches“ Setting⁴⁴⁶, und diejenigen Figuren, die Japaner*innen repräsentieren sollten, trugen lange hemdartige Gewänder. Der Grund dafür war, dass man sich bei der Konzeption der Kostüme an Kupferstichen des ausgehenden 16. Jahrhunderts orientiert hatte.⁴⁴⁷ Zudem sollen in manchen Aufführungen japanische Christ*innen mit der Verlautbarung sinnloser Silben den Anschein erweckt haben, als ob sie Japanisch sprächen.⁴⁴⁸ Dabei wird wiederum aus der praktischen Dramaturgie deutlich, dass es den Jesuiten nicht darum ging, ein zeitgenössisches Bild von Japan darzubieten, sondern anhand von Martyrien und blutigen Schicksalen von „heidnischen“

⁴⁴⁶ Vgl. *Dietrich*, Die Mulier Fortis aus Japan, S. 95.

⁴⁴⁷ Vgl. *Dietrich*, Pietas Austriaca als Reich Gottes in Japan, S. 38-43.

⁴⁴⁸ Vgl. *Leutenstorfer*, Theatrum Sacrum, S. 15.

Tyrannen die katholische Lehre zu verbreiten. Demnach erhoben sich die Jesuiten einerseits sprachlich in den Dramentexten, sowie andererseits symbolisch in der Bühneninszenierung über die dargestellten Japaner*innen. Das „Fremde“ wurde im „exotischen“ Kleid in bekannte Strukturen transferiert und als „heidnisch“ oder „böse“ gebrandmarkt, was im Gegensatz zu den vertrauten „guten“ Figuren leicht als solches zu identifizieren war. Jedoch vertraten nicht nur das Bühnenbild und die Dramenhandlung diese unmissverständliche Botschaft, sondern auch die Namensgebung der Figuren. Wo „Heiden“ und ihre „Götzen“ japanische Namen trugen, wurden die japanischen Christ*innen mit ihren Taufnamen versehen.⁴⁴⁹

Nun muss das Einlassen auf die Gedanken von Menschen, von denen mich etwa drei bis vier Jahrhunderte trennen, selbstverständlich theoretisch bleiben. Zudem sei gesagt, dass sich wohl je nach rezipiertem Stück ein anderes Bild über Japaner*innen im Kopf des Zuschauers bzw. der Zuschauerin gebildet haben könnte. Über die Frömmigkeit Gratias mag das europäische Publikum gestaunt und ihren Tod beweint haben, wohingegen der Fall Nobunangas oder die Hinrichtung Quabacondonus‘ für „gerecht“ befunden worden sein könnten. Wie ich gezeigt habe, gibt es Hinweise dafür, dass nicht über die katholisch stilisierten Schablonen hinweggesehen wurde, und dass die japanischen Figuren in die Kategorien „gut“ und „böse“ eingegliedert wurden. Auf der Basis der analysierten Periochen hat es den Anschein, als wäre Japan im 17. bzw. 18. Jahrhundert konfessionell tief zwischen den Gruppen der Christ*innen und der „Heiden“ gespalten. Demnach wäre das eigentliche Ziel des Jesuitendramas erreicht: Der Zuschauer bzw. die Zuschauerin nahm die Dramen unbewusst in den vertrauten Denkmustern wahr und verarbeitete die jeweiligen Inhalte vor dem Hintergrund der eigenen Glaubenspraxis. Genauso gut könnte es jedoch sein, dass dieser Effekt nicht eintrat, denn wer weiß mit Gewissheit, ob sich die Rezipient*innen tatsächlich durch das Gesehene zu einer Reflexion über ihre Frömmigkeit bewegt gefühlt haben? Immerhin könnte das Spektakel, welches die Jesuiten darboten, eben auch als reine Unterhaltung angesehen worden sein. Falls eine Reflexion seitens des Publikums eintrat, könnte sich diese aber nicht nur auf den eigenen Glauben, sondern vielleicht auch über die gezeigten japanischen Figuren bezogen haben. Die Rezipient*innen, die selbst nichts über Japan gewusst haben, könnten sich immerhin aus Neugierde nach dem Theaterbesuch gefragt haben, wie sich das Leben in Fernost tatsächlich dargestellt hat. Ob die Zuseher*innen aber grundsätzlich die „Kluft“ zwischen den stilisierten Typen, die sie möglicherweise aus bisher gesehenen Theaterstücken gewissermaßen „erkannt“

⁴⁴⁹ Vgl. *Döpfert, Miles Iaponus et Christianus*, S. 53.

haben könnten, und dem Fehlen von „authentischen“ Japaner*innen realisiert haben, muss aus meinem jetzigen Forschungsstandpunkt heraus fraglich bleiben.

Um die weltpolitische Rolle der Jesuiten erfassen zu können, ist es von Relevanz über den Kontext zu sprechen, in dem die *Gesellschaft Jesu* gewirkt hat, und die analysierten Theaterstücke in diesem Licht zu betrachten. 1540 berief der Reformpapst Paul III. den Orden der Jesuiten in seinen Dienst⁴⁵⁰, um im Sinne der geistlichen Rückbesinnung die Kurie sowie die katholische Gesellschaft zu formen und gegen den erstarkenden Protestantismus vorzugehen. Unter anderem wurde durch sein Wirken die Inquisition zur Bekämpfung der Häresie auf rechtlicher Ebene erneut zugelassen. Dies verdeutlicht beispielhaft, wie stark die Kirche im 16. Jahrhundert mit staatlicher Macht verwurzelt war. Der Augsburger Reichs- und Religionsfrieden, der 1555 die Wogen zwischen den verhärteten Fronten der Anhänger*innen des Katholizismus und jenen des Protestantismus glätten hätte sollen⁴⁵¹, kann die Fortführung der Konfessionskonflikte nicht aufhalten. Das 16. und das 17. Jahrhundert sind in Europa von einer Glaubensspaltung der Bevölkerung geprägt, die sich durch die Omnipräsenz der Kirche auf die Politik, die Wirtschaft und das soziale Leben auswirkten.⁴⁵² Der Dreißigjährige Krieg, der von 1618 bis 1648 in Mitteleuropa andauerte, zeigt aus heutiger Sicht wie fundamental der Streit zwischen den Konfessionen die neuzeitliche Politik mitbestimmte.⁴⁵³ Es ist im Kontext dieser Abschlussarbeit interessant, dass ein Stück meines Korpus während der Zeitspanne des Dreißigjährigen Krieges aufgeführt wurde. 1631 wurde in München die *COMICO-TRAGOEDIA Von QVABACONDONO* aufgeführt, und daraus könnte man schließen, dass das Drama um den schicksalhaften Fall des antichristlichen Herrschers Quabacondonus als gegenreformatorische Propaganda der Jesuiten zu verstehen ist.

Mit dem Westfälischen Frieden endete 1648 der Krieg und die Stabilisierung zwischen dem Katholizismus, dem Protestantismus und dem Calvinismus wurde zwar bestimmt⁴⁵⁴, aber das gegenreformatorische Wirken setzte sich auf der katholischen Seite fort. Es galt nun, abgefallene Gebiete rückzugewinnen und die Globalmission, die bereits einige Jahrzehnte

⁴⁵⁰ Vgl. *Simon*, Ketzer, Bauern, Jesuiten, S. 115-118.

⁴⁵¹ Vgl. Jean-Marie *Valentin*, Jesuiten-Literatur als gegenreformatorische Propaganda. In: Glaser, Horst Albert (Hrsg.): *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Zwischen Gegenreformation und Frühaufklärung: Späthumanismus, Barock. 1572-1740. Band 3.* Herausgegeben von Harald Steinhagen (Reinbek bei Hamburg 1985), S. 182.

⁴⁵² Vgl. Martin *Heckel*, Konfessionsprobleme und Verfassungsfragen. In: Glaser, Horst Albert (Hrsg.): *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Zwischen Gegenreformation und Frühaufklärung: Späthumanismus, Barock. 1572-1740. Band 3.* Herausgegeben von Harald Steinhagen (Reinbek bei Hamburg 1985), S. 33f.

⁴⁵³ Vgl. *Simon*, Ketzer, Bauern, Jesuiten, S. 172.

⁴⁵⁴ Vgl. Ebenda, S. 174.

durch die Jesuiten florierte, erfolgreich weiterzuführen und zu erhalten.⁴⁵⁵ Speziell im oberdeutschen Raum nahm der Orden der Jesuiten hierbei eine zentrale Rolle ein, wie am Beispiel von Bayern veranschaulicht werden kann. Durch die enge Zusammenarbeit zwischen dort ansässigen katholischen Herzögen und dem jesuitischen Orden etablierte sich das Land zum gegenreformatorischen „Bollwerk“ und zu einer einflussreichen Territorialmacht.⁴⁵⁶ Die Nähe zum Staat war für die Jesuiten unabdingbar, da es ihrem Gesellschaftsverständnis entsprach, dass es einen gerechten Staat brauche, der die Religion in den Vordergrund rückt. Aus diesem Grund forcierten die Ordensmitglieder, Schlüsselpositionen am Hof bzw. im Bildungsbereich einzunehmen.⁴⁵⁷ Neben den weiterhin zentralen gegenreformatorischen Bestrebungen sahen sich die Jesuiten mit einem weiteren Umstand des ausgehenden 17. Jahrhunderts konfrontiert. Das Zeitalter der Aufklärung, welches im frühen 18. Jahrhundert auch den deutschsprachigen Raum erfasste, ließ eine neue Weltanschauung in den Köpfen der Menschen Einzug halten. Die philosophisch-politische Besinnung auf die menschliche Vernunft hat die Infragestellung bestehender Ideologien, so auch der geltenden Konfessionen, bedingt. Die *Gesellschaft Jesu* hatte bis zum Jahr ihrer Auflösung, 1773, zunehmend ihre positive Reputation verloren, da antiklerikale, aber auch religiöse Aufklärer*innen gegen sie vorgingen.⁴⁵⁸

Es mag demnach nicht verwundern, dass die meisten mir zugänglichen Dramen aus dem oberdeutschen Raum aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts stammen. Noch vor der „Bedrohung“ des aufklärerischen Denkens „geschützt“, konnten die Jesuiten bis zur Jahrhundertwende ihre Bühnen im Sinne der katholischen Lehre bespielen. Ihre Spektakel schaffen es, „einem breiten Publikum die Grundthesen der Gegenreformation in plastischen, greifbar nahen, erschütternden Bildern vermittelt zu haben.“⁴⁵⁹ Die katholische Beeinflussung durch ihre Dramapaxis fand auf drei Ebenen statt: Zumal im Kontext der Schule, sowie auf den öffentlichen Bühnen für die Adressierung des gemeinen Volkes, und im Sinne der Nutzung ihrer lokal- bis globalpolitischer Reichweite fokussiert auf herrschende und machthabende Instanzen.⁴⁶⁰

Als die jesuitischen Missionare Japan im 17. Jahrhundert verlassen mussten und der christliche Glauben offiziell aus dem Land verbannt wurde, begab sich der Inselstaat bis Mitte des 19.

⁴⁵⁵ Vgl. *Valentin*, Jesuiten-Literatur als gegenreformatorische Propaganda, S. 174.

⁴⁵⁶ Vgl. Ebenda, S. 183.

⁴⁵⁷ Vgl. Ebenda, S. 186.

⁴⁵⁸ Vgl. *Heckel*, Konfessionsprobleme und Verfassungsfragen, S. 41-43.

⁴⁵⁹ *Valentin*, Gegenreformation und Literatur, S. 244.

⁴⁶⁰ Vgl. *Immoos*, Fürstenspiegel in Japandramen, S. 356f.

Jahrhunderts politisch, wirtschaftlich und kulturell in Isolation. Erst 1853 wird die japanische Regierung auf Druck der Vereinigten Staaten hin dazu gebracht, die Isolationspolitik aufzugeben. Danach traf Japan eine Phase „freiwilliger“ Verwestlichung, in der sich das Land grundlegend modernisierte.⁴⁶¹ Mit dem Schritt zur Öffnung gegenüber der restlichen Welt wurde es christlich gesinnten und protestantischen Missionaren wieder erlaubt, nach Japan zu kommen. Am Anfang des 20. Jahrhunderts kehrte der jesuitische Orden in Form von deutschen Missionaren nach Japan zurück, und interessanterweise fanden sie insbesondere in der Präfektur Nagasaki großen Zuspruch. Zu dieser Zeit lebten dort circa 60% aller christlichen Japaner*innen, deren Vorfahr*innen größtenteils im Zuge des „christlichen Jahrhunderts“ zum Christentum konvertiert waren.⁴⁶² Allen Anschein nach konnte sich das Wirken der jesuitischen Missionare in Japan nach ihrer Vertreibung im 17. Jahrhundert „nur“ vereinzelt halten, wohingegen das Jesuitentheater in Europa den Diskurs über Japan eröffnete. Dies geschah zwar überwiegend fern jeglicher „Authentizität“ und verklärt durch den Schleier der Dramaturgie, doch die japanische Missionsgeschichte war beispielsweise fest im Lehrplan von Jesuitenkollegien verankert. Die Theaterpraxis wurde an diesen Schulen ebenso weitergeführt und aus den Aufzeichnungen der Aufführungen ergab sich, dass der Stoffkreis um Japan noch immer auf die Bühnen gebracht wurde. Im Jahr 1839 bot die Akademie der dritten Klasse des Kollegiums St. Michel in Freiburg das Stück *Constance admirable d'un jeune Japonais* dar.⁴⁶³

Nun bleibt nach der Erarbeitung der jesuitischen Narrative aus und über Japan, sowie der Darlegung der westlichen Darstellungen und den Beweggründen dafür, meinerseits eine Leerstelle zurück, die mich reflektieren lässt. Für mich ergibt sich eine „Kluft“ zwischen der verfolgten Akkommodation der Missionare vor Ort und den verzerrten Inhalten, die in Europa auf den Bühnen gezeigt wurden. Mir ist bewusst, dass die Jesuiten mit dieser katholischen Instrumentalisierung der Inhalte aus der Globalmission in ihrem Theater anpeilten, ihr Publikum in ihren Bann zu ziehen und zu beeinflussen. Allerdings halte ich es für nennenswert, am Ende dieser Abschlussarbeit gezielt darauf einzugehen, wie divergent die Missionare in Kontrast zu den Dramenautoren agieren. Die Jesuiten zeichnen in ihren Missionsberichten ein sehr weltoffenes und mondänes Bild von sich, da sie sich im Sinne der Akkommodation wohl mehrheitlich tatsächlich darum bemühten, sich dem japanischen Lebensstil anzupassen. Ich

⁴⁶¹ Vgl. Ingrid Schuster, Vorbilder und Zerrbilder. China und Japan im Spiegel der deutschen Literatur 1773-1890 (Bern 1988), S. 21f.

⁴⁶² Vgl. Fuess, Deutsche Jesuiten in Japan, S. 83-85.

⁴⁶³ Vgl. Schuster, Vorbilder und Zerrbilder, S. 50f.

habe im Rahmen meiner Analyse zwar selbst keine Missionsberichte vollständig gelesen, aber Historiker*innen wie Ingrid Schuster (1988) konstatierten folgendes:

Gleichzeitig waren die Jesuitenmissionare bemüht, in Europa Verständnis und Achtung für das japanische Volk zu wecken, damit es zu einem anerkannten Mitglied der Kirche werden konnte. So legten sie in ihren Berichten an die Mitbrüder Wert darauf, vorbildliche Seiten des Lebens in Japan hervorzuheben und Vorfälle zu schildern, die sich als „Exempla“ gut in Predigten, Erbauungsbüchern, Theaterstücken oder im Schulunterricht verwenden ließen. Japanische Christen wurden bezeichnenderweise nicht als Exoten, sondern als Glaubensbrüder vorgestellt, und selbst vorbildliches Verhalten nicht getaufter Japaner wurde berichtet. [...] Nicht einmal die Christenverfolgungen änderten an dieser Praxis etwas; in ihren Berichten prangerten die Missionare selten die heidnischen Machthaber an, sondern priesen den Mut und die Stärke der christlichen Helden und Märtyrer in Japan.⁴⁶⁴

Als es aber dann darum ging, die Mission in Europa auf die Bühne zu bringen, bleibt das japanische Narrativ sehr oberflächlich: Namen wurden aus dem Japanischen latinisiert übernommen und berichtete Ereignisse aus der Mission wurden im Sinne des katholischen Dogmas instrumentalisiert. Verschwindend klein waren die Elemente im Jesuitentheater, die dem Realgeschehen entsprachen. Es kam zu keiner „wahren“ oder ernsthaften Auseinandersetzung mit der japanischen Kultur oder den historisch relevanten Personen der Japanmission; nein, diese wurden in Typen hineingedrängt, die den moraltheologischen und politischen Zielen des Ordens dienten. Die Historikerin Margret Dietrich (2002) griff diese „Kluft“ zwischen den beiden jesuitischen Quellenformen europäisch-japanischer Berührung in der Frühen Neuzeit ebenso auf und konstatierte, dass es sich beim Jesuitendrama um eine „Spiritualisierung des Realgeschehens“⁴⁶⁵ handelte, welche die Jesuiten auf ihren Schaubühnen für die Veranschaulichung göttlichen Waltens und christlicher Tugend inszenierten.

Am Ende des 16. Jahrhunderts wurde auf dem japanischen Archipel durch das Aufeinanderprallen zweier Kulturen ein Phänomen spürbar, welches in modernen Denkmustern einen „interkulturellen Dialog“ nötig erscheinen lässt. Diesem Ansatz folgend analysierte der Historiker Tobias Winnerling (2014) dass der Mensch dieser Epoche einen solchen Dialog nicht anstrebte, „sondern vielmehr einen kulturellen Fluss in genau eine einzige, nämlich seine eigene, Richtung“⁴⁶⁶ verfolgte. Nun muss der Darstellungsformen ungeachtet jedoch festgestellt werden, dass die jesuitischen Missionare im 16. und 17. Jahrhundert die einzigen europäischen Zeitzeugen sind, die der Wiedervereinigung Japans tatsächlich beiwohnten.

⁴⁶⁴ Ebenda, S. 283.

⁴⁶⁵ Dietrich, Die Mulier Fortis aus Japan, S. 144.

⁴⁶⁶ Winnerling, Vernunft und Imperium, S. 12.

Teilweise in die örtliche Diplomatie verstrickt, hatten sie viel mehr Einblick als aus Europa gekommene Händler, die die Hafenstädte des Inselstaates bereisten.⁴⁶⁷

Die längste Zeit fokussierte sich die Geschichtswissenschaft zur Japanmission ausschließlich auf Quellenmaterial, welches sich aus einer eurozentristischen Perspektive heraus dieser erstmaligen kulturellen Begegnung annäherte. Seit etwa fünfzig Jahren sind chinesische und japanische Quellen verfügbar, die es ermöglichen, einen Perspektivenwechsel zuzulassen und aufzuarbeiten, wie die Ankunft des Christentums im Osten rezipiert wurde. Obwohl diese durch die limitierte Autor*innenschaft und Subjektivität auch kein Gesamtbild dieser Zeit garantieren können, bilden sie einen wertvollen Zugang, der die wechselseitige Wahrnehmung und Interpretation ansatzweise erfahrbar macht.⁴⁶⁸ Auf akademischer Ebene konstatierte der Historiker Takao Abé (2011) im Zuge einer historiographischen Analyse des wissenschaftlichen Literaturbestandes zur Japanmission der Jesuiten eine Lücke zwischen den Erkenntnissen und Interpretationen von westlichen Historiker*innen und jenen, die aus dem asiatischen Raum stammen. Es scheint so, als ob nicht nur eine Diskrepanz in der Betrachtungsweise bzw. im Umfang des Quellenmaterials vorliegt, sondern auch nach wie vor in der Wissenschaft spürbar ist, dass die „jeweiligen Pole“ aus ihren Perspektiven heraus arbeiten und es (bisher) nicht gelingt, die Brücke zueinander zu schlagen.⁴⁶⁹

Die Germanistin Franziska Schößler (2017) erfasste einen gewissen interkulturellen Aspekt, der wohl dem Genre des Dramas per se anhafte:

Das Theater scheint auf grundlegende Weise eine Kunstform zu sein, die Kulturen in Kontakt bringt und interkulturelle Verhandlungen initiiert. Das heißt auch, dass über das Theater Machtpolitik betrieben und kulturelle Dominanz behauptet werden kann.⁴⁷⁰

Sehr interessant sind in diesem Zusammenhang meiner Meinung nach die Umfragedaten von Kawatake (1981), der seit den 1960er Jahren Kabuki-Veranstaltungen⁴⁷¹ im außerjapanischen Raum begleitet hat und das Publikum beobachtete, sowie dieses im Nachhinein zum Gesehenen schriftlich befragte.⁴⁷² Seine Ausführungen über die Reaktionen der Zuseher*innen aus der „westlichen Welt“ auf die östlichen Theatervorstellungen geben Auskunft darüber, dass wohl

⁴⁶⁷ Vgl. *Boxer*, *The Christian Century in Japan*, S. 56f.

⁴⁶⁸ Vgl. *Camps*, *Das Christentum aus chinesischem und japanischem Blickwinkel* S. 134.

⁴⁶⁹ Vgl. *Abé*, *The Jesuit mission to New France*, S. 45.

⁴⁷⁰ *Schößler*, *Einführung in die Dramenanalyse*, S. 15.

⁴⁷¹ Unter dem Begriff Kabuki versteht man das traditionell japanische Theater des Bürgertums, welches sich etwa zu Beginn der Isolationsperiode Japans ab der Mitte des 17. Jahrhunderts entwickelt. Für die Aufführungspraxis sind die drei Elemente Gesang, Pantomime und Tanz wesentlich, vgl. Toshio *Kawatake*, *The Reaction to the Overseas Performances of Kabuki*. In: *Maske und Kothurn*, Band 27: Heft 1, 1981, S. 85.

⁴⁷² Vgl. *Ebenda*, S. 85.

selbst im 20. Jahrhundert eine „Kluft“ zwischen westlichem und östlichem Kultur- bzw. Dramenverständnis existierte:

[...] the Japanese party concerned was very much disappointed by the result that the Western spectators looked simply bewildered and puzzled when the scene ended. I myself wondered why. And I soon reached the answer that the audience could not react to the theatrical sequence of which the situation had not been interpreted.⁴⁷³

Ebenso wie es bei den jesuitischen Dramen ein Hindernis für die lateinunkundigen Zuseher*innen gewesen ist, der Handlung auf der Bühne, ohne die dafür benötigten Sprachkenntnisse unmissverständlich folgen zu können, analysierte Kawatake ebenso die Sprachbarriere des europäischen bzw. US-amerikanischen Publikums, welches oftmals nach eigenen Angaben nicht im Japanischen bewandert war, als „Störfaktor“ für das Verständnis des Bühnenstückes:

Although the Japanese audience might get the story [...] listening to their speech with such a rhetorical flourish, the foreign audience who did not understand one word of what they were saying would be almost embarrassed by the monotonous proceeding on the stage. [...] As they could not understand the whole situation of the play, they felt weary and they did not give the applause due for the well-done acting style. [...] If the earphone for simultaneous interpretation were provided they would keep their interest according to the process of staging.⁴⁷⁴

In Anbetracht dessen, dass das Publikum weder das Gesprochene auf der Bühne verstand noch mit den „klassischen“ Kabuki-Stoffen vertraut war, verlieren sie – zumindest in den analytischen Augen Kawatakes – oftmals das Interesse an der Vorstellung selbst. Aus diesem Grund nennt er Kopfhörer, die eine simultane Übersetzung ermöglichen würden, als mögliche Hilfe für die Zuseher*innen. Punkto Hilfsmittel zur Verständnissicherung ist jedoch zu sagen, dass selbst nach der Bereitstellung eines Programm- bzw. Beiheftes, welches wahrscheinlich in englischer Sprache verfasst gewesen ist, ein Theaterbesucher Kawatake vor einer Vorstellung in New York nach dem Inhalt befragte, wie dieser folgendermaßen schilderte:

A gentleman, perhaps a drama critic or a journalist, who had been watching the process of staging quite earnestly referring to a pamphlet in his hands came to me and questioned me about the difference between what the actor was doing on the stage and what was written in the programme. The interpretation which was given in the programme about ‘Dōjōji’ had been made by an American Kabuki specialist, and it was seemingly too considerate for the American people.⁴⁷⁵

Nach der wochenlangen und intensiven Auseinandersetzung mit den Jesuitendramen im Rahmen dieser Masterarbeit komme ich nicht umhin, bei der Lektüre dieser Passage an die

⁴⁷³ Ebenda, S. 86.

⁴⁷⁴ Ebenda, S. 86.

⁴⁷⁵ Ebenda, S. 87.

Aufführungen der Jesuitendramen und die Rolle der Periochen in der Frühen Neuzeit zu denken. Durch diesen „Spiegel der Gegenwart“ blickend musste ich dahingehend reflektieren, was Programmhefte bzw. die übersetzten Zusammenfassungen von Theaterstücken leisten können, und was nicht – insbesondere, wenn zwei Kulturräume zwischen Bühne und Publikum aufeinanderprallen. Die Schilderungen Kawatakes vergegenwärtigen interkulturelle Prozesse des (Nicht-)Verstehens voneinander und dass Übersetzungen Hilfestellungen sind, die dennoch nicht immer dabei helfen, die sprachliche und kulturelle Hürde zueinander zu überspringen. Die Frage danach, wie wir andere Mitmenschen oder Kulturen wahrnehmen und (un)bewusst in Kategorien wie „vertraut“ und „fremd“ oder „gut“ und „böse“ einordnen, ist eine, die meines Erachtens bis heute, ins 21. Jahrhundert, essenziell und hochaktuell ist. Zudem denke ich, dass die Rezeption von „fremdkultureller“ Literatur, sowie anderen Medien wie Film, Musik und Theater – seien es Werke aus der Vergangenheit oder der Gegenwart – einen Moment der Perspektivenerweiterung ermöglichen kann, der für die Auseinandersetzung mit dem „Anderen“ wertvoll ist.

Als zukünftige Lehrperson (bzw. als reflektierter Mensch ungeachtet des Berufswunsches) halte ich es für fundamental, eurozentristische Sichtweisen aufzubrechen und Platz dafür zu schaffen, alle Betroffenen zu Wort kommen zu lassen. In den Lehrplänen und Museumskonzepten Europas gestaltet sich dieser Prozess der Dekonstruktion bestehender Narrative hin zu multiperspektivischen Betrachtungen von Geschichte allerdings nur langsam.⁴⁷⁶ Am Ende dieser Arbeit bleibe ich nun mit der Überzeugung zurück, dass es von essenzieller Wichtigkeit ist, bedacht zu überlegen, welchen Inhalten und Personen in Medien, Museen, oder Schulen in welcher Weise und Intensität eine Bühne gegeben wird.

⁴⁷⁶ Bezüglich europäischer Lehrpläne vgl. Karel *van Nieuwenhuysse*, Using Multiperspectivity to Break through Eurocentrism. March 2017 (abgerufen unter <https://public-history-weekly.degruyter.com/5-2017-9/using-multiperspectivity-to-break-through-eurocentrism/> am 18.01.2021).

Die Museumslandschaft Europas betreffend sei auf das jüngst eröffnete Berliner Humboldt Forum verwiesen, welches eine kritische Debatte zu den darin ausgestellten Kunstwerken aus Afrika und zum Stellenwert der Provenienzforschung auslöste, vgl. Philipp *Jedicke*, Berliner Humboldt Forum: Start mit offenen Fragen. 16.12.2020. (abgerufen unter <https://www.dw.com/de/humboldt-forum-kritik/a-55952173> am 24.02.2021).

6 Bibliographie

Primärquellen

AUGUSTINUS TZUCAMIDONUS JAPONIAE PRINCEPS CUM FILIO MATYR (Regensburg 1689).

COMICO-TRAGOEDIA Von QVABACONDONO einem Japonesischem Tyrannen Welcher auß einem Holtzhacker zu einem Monachen vber gantz Japon erkiesen worden (München 1631).

FELIX INFELICITATIS CONSTANTINI DE BUNGO (Eichstätt 1724).

GOETHE, Johann Wolfgang: Italienische Reise. In Zusammenarbeit mit Christof Thönes (1992), hrsg. von Andreas Beyer und Norbert Miller. München: Hanser.

HAZART, Cornelius (1667): Kerckelycke historie van de gheheele wereldt. Vol. 1. Antwerpen: Cnobbaert.

JVSTVS UCONDONVS Achilles Japoniae In tuenda Christi Fide fortis & felix (Landshut 1673).

MENZEL, Wolfgang (1854): Christliche Symbolik. Regensburg: Manz.

MULIER FORTIS, Cujus pretium de ultimus finibus. Sive GRATIA REGNI TANGO REGINA, Exantlatis pro CHRISTO aerumnis clara (Wien 1698).

NOBUNANGA JAPONIAE IMPERATOR OB RELIGIONEM CONTEMPTAM REGNO ET VITA EXUTUS (Augsburg 1696).

Sekundärliteratur und verwendete Links

A Filipino Movement for the Canonization of Blessed Justo Takayama Ukon (abgerufen unter <https://takayamaukon.com/> am 15.11.2020).

Agenzia Fides. Presseorgan der Päpstlichen Missionswerke seit 1927, Am 7. Februar wird der japanische Samurai Justo Takayama Ukon selig gesprochen (abgerufen unter <http://www.fides.org/de/news/61554-ASIEN JAPAN Am 7 Februar wird der japanische Samurai Justo Takayama Ukon selig gesprochen> am 15.12.2020).

Anleitung zur Quellenkritik und der Quelleninterpretation (abgerufen unter http://www.uni-kassel.de/fb05/uploads/media/Anleitung_zur_Quellenkritik_und_Quelleninterpretation_05.pdf am 08.12.2020).

ABÉ, Takao (2011): The Jesuit Mission to New France. A New Interpretation in the Light of the Earlier Jesuit Experience in Japan. Studies in the History of Christian Traditions, Volume 151. Leiden: Brill.

AMADO AYMORÉ, Fernando (2000): Mission und Glaubenskampf auf der Bühne: Instrumentalisierung des Visuellen im Katechismus der Jesuiten. Beispiele aus Brasilien, Japan

und Deutschland zwischen 1580-1640. In: Meier, Johannes (Hrsg.): „...usque ad ultimum terrae“. Die Jesuiten und die transkontinentale Ausbreitung des Christentums 1540-1773. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 69-84.

AMADO AYMORÉ (2009): Die Jesuiten im kolonialen Brasilien. Katechese als Kulturpolitik und Gesellschaftsphänomen (1549-1760). Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH.

ASMUTH, Bernhard (2016): Einführung in die Dramenanalyse. 8. aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag GmbH.

BIERI, Pius (2017): Johann Anton I. Knebel von Katzenelnbogen (1646–1725), 2017 (abgerufen unter https://www.sueddeutscher-barock.ch/In-Bauherr/ag/Eichstaett_Knebel_Katzenelnbogen.html am 10.02.2021).

BOXER, Charles Ralph (1951): The Christian century in Japan 1549-1650. Berkeley: University of California Press.

BRUNKEN, Otto (2014): „Es ist eine Freude an der Sache dabei, ein Mit- und Selbstgenuß“. Das Jesuitendrama als jugendliterarische Gattung (am Beispiel des *Prodigusstücks*). In: von Glasenapp, Gabriele; Dettmar, Ute; Dolle-Weinkauff, Bernd (Hrsg.): Kinder- und Jugendliteraturforschung international. Ansichten und Aussichten. Festschrift für Hans-Heino Ewers. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, S. 387-414.

CAMPS, Arnulf (2000): Das Christentum aus chinesischem und japanischem Blickwinkel während der „Jesuitischen Epoche“ der Missionsgeschichte Asiens (1549-1773). In: Meier, Johannes (Hrsg.): „...usque ad ultimum terrae“. Die Jesuiten und die transkontinentale Ausbreitung des Christentums 1540-1773. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 121-136.

COLLANI, von Claudia (2005): Jesuitisches Schrifttum als Quellenfundus der China-Japan-Dramen. In: Hsia, Adrian; Wimmer, Rupert (Hrsg.): Mission und Theater. Japan und China auf den Bühnen der Gesellschaft Jesu. Regensburg: Schnell & Steiner GmbH, S. 259-288.

DE BEER, Susanna (2018): Reuse, Repeat, Recycle! An Intra-textual Approach to the Economics of Poetry. In: Gwynne, Paul; Schirg, Bernhard (Hrsg.): The Economics of Poetry: The Efficient Production of Neo-Latin Verse, 1400-1720. Oxford/Bern: Peter Lang AG, S. 65-100.

DIETRICH, Margret (1993): Pietas Austriaca als Reich Gottes in Japan. Jesuitentheater am Wiener Kaiserhof. In: Studien des Instituts für die Kultur der deutschsprachigen Länder 10 (Sophia-University), S. 36–84.

DIETRICH, Margret (2002): DIE MULIER FORTIS AUS JAPAN. Eine Jesuitentheateraufführung Anno 1698 „coram Avgvstissimis Caesariis Regiisque Maiestibvs et Serenissimis Avstriae Archidvcibus“. In: Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 48, S. 85-194.

DÖPFERT, Mirjam (2017): Miles Iaponus et Christianus: Japanische Märtyrer auf der Jesuitenbühne. In: Aurnhammer, Achim; Korte, Barbara (Hrsg.): Fremde Helden auf europäischen Bühnen (1600-1900). Würzburg: Ergon-Verlag GmbH, S. 49-70.

EBISAWA, Arimichi, (1971): Yōgaku engeki kotohajime. Tōkyō.

Einheitsübersetzung des zweiten Timotheusbriefes aus dem Jahr 2016 (abgerufen unter <https://www.bibleserver.com/EU/2.Timotheus1> am 12.02.2021).

EPPSTEIN, Ury (1994): *The Beginnings of Western Music in Meiji Era Japan*. Lewiston, N.Y.: Edwin Mellen Press.

FANDRYCH, Christian; Thurmair, Maria (2018): *Grammatik im Fach Deutsch als Fremd- und Zweitsprache. Grundlagen und Vermittlung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag GmbH & Co.KG.

FRIEDRICH, Markus (2011): *Der lange Arm Roms? Globale Verwaltung und Kommunikation im Jesuitenorden 1540-1773*. Frankfurt am Main: Campus.

FRIEDRICH, Markus (2018): *Die Jesuiten. Aufstieg, Niedergang, Neubeginn*. München: Piper Verlag GmbH.

Frühneuhochdeutsches Wörterbuch, begründet von Oskar Reichmann. FWB-online ist die Online-Version des 2017 gedruckten Frühneuhochdeutschen Wörterbuches (abrufbar unter <https://fwb-online.de/>).

FUESS, Harald (2006): *Deutsche Jesuiten in Japan*. In: *Japanstudien*, Vol. 17(1), S. 83-108.

FUJITA, Neil S. (1994): "Conic" Christianity and "Donut" Japan. In: *Missiology: An International Review* 22, S. 43-53.

GÖSSMANN, Elisabeth (1991): *Gracia Hosokawa Tama (1563-1600). Ein Frauenportrait aus bewegter Zeit*. In: Gössmann, Elisabeth (Hrsg.): *Japan – ein Land der Frauen?* München: iudicium verlag, S. 56-80.

HASKELL, Yasmin (2014): *The Vineyard of Verse. The State of Scholarship on Latin Poetry of the Old Society of Jesus*. In: *Journal of Jesuit Studies* 1, Leiden: Brill, S. 26-46

HECKEL, Martin (1985): *Konfessionsprobleme und Verfassungsfragen*. In: Glaser, Horst Albert (Hrsg.): *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Zwischen Gegenreformation und Frühaufklärung: Späthumanismus, Barock. 1572-1740. Band 3*. Herausgegeben von Harald Steinhausen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, S. 32-43.

Idixa: *Un « métarécit » est un discours de légitimation des règles du jeu et des institutions qui régissent le lien social* (abgerufen unter <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0805292338.html> am 08.12.2020).

IMMOOS, Thomas (1981): *Japanische Helden des europäischen Barocktheaters*. In: *Maske und Kothurn*, Band 27: Heft 1, S. 36-56.

IMMOOS, Thomas (2002): *Mulier Fortis – Gratia Hosokawa*. In: *Studien zur Musikwissenschaft*, Bd. 48., S. 195-216.

IMMOOS, Thomas (2005): *Fürstenspiegel in Japandramen*. In: Hsia, Adrian; Wimmer, Rupert (Hrsg.): *Mission und Theater. Japan und China auf den Bühnen der Gesellschaft Jesu*. Regensburg: Schnell & Steiner GmbH, S. 355-372.

IMMOOS, Thomas (2005): Gratia Hosokawa, Heroine of an Opera in Vienna 1698. In: : Hsia, Adrian; Wimmer, Rupert (Hrsg.): Mission und Theater. Japan und China auf den Bühnen der Gesellschaft Jesu. Regensburg: Schnell & Steiner GmbH, S. 373-410.

JEDICKE, Philipp (2020): Berliner Humboldt Forum: Start mit offenen Fragen. 16.12.2020. (abgerufen unter <https://www.dw.com/de/humboldt-forum-kritik/a-55952173> am 24.02.2021).

Kamigraphie-Bearbeiter[*innen], Kamigraphie, ein Wiki von Studierenden für Studierende. Wiki-Projekt zur Darstellung japanischer Gottheiten (abrufbar unter https://www.univie.ac.at/rel_jap/kami/Hauptseite).

Katholische Presseagentur Österreich (2019): Kirche und Religion in Japan (abgerufen unter <https://www.kathpress.at/goto/meldung/1824460/kirche-und-religion-in-japan> am 19.11.2020).

KAWATAKE, Toshio (1981): The Reaction to the Overseas Performances of Kabuki. In: Maske und Kothurn, Band 27: Heft 1, S. 85-96.

KLECKER, Elisabeth (2002): Ein Missionar in Japan auf den Spuren des Aenes: die Paciecis des Bartholomaeus Pereira SJ (Coimbra 1640). In: Dietrich Briesemaester & Axel Schönberger (Hrsg.): De litteris Neolatinis in America Meridionali, Portugallia, Hispania, Italia cultis. Frankfurt, S. 99-112.

KLEIN, Mechthild (2016): Symbolik im Buddhismus. Was Buddhas große Ohren, sein Haardutt und seine Gestik bedeuten. 22.05.2016 (abgerufen unter https://www.deutschlandfunkkultur.de/symbolik-im-buddhismus-was-buddhas-grosse-ohren-sein.1278.de.html?dram:article_id=354815 am 13.01.2021).

LAURES, Johannes SJ (1959): Two Japanese Christian Heroes. Justo Takayama Ukon and Gracia Hosokawa Tamako. Tokyo: Bridgeway Press Books.

LEIMS, Thomas (1981): Mysterienspiel und Schultheater in der japanischen Jesuitenmission des 16. Jahrhunderts. In: Maske und Kothurn, Band 27: Heft 1, S. 57-71.

LEUTENSTORFER, Peter (2003): Theatrum Sacrum. Das Beispiel Jesuitentheater. In: Küster, Ulf (Hrsg.): Theatrum mundi: die Welt als Bühne; [der Katalog erscheint aus Anlass der gleichnamigen Ausstellung im Haus der Kunst, München, vom 24. Mai – 21. September 2003]. Wolfratshausen: Ed. Minerva, S. 14-16.

LÉVESQUE, Stéphane (2015): Why Historical Narrative Matters? (abgerufen unter <https://public-history-weekly.degruyter.com/3-2015-11/why-historical-narrative-matters/> am 08.12.2020).

McLUHAN, Marshall (1970): Die magischen Kanäle, Understanding Media. Frankfurt: Fischer Bücherei.

MEIER, Johannes (2000): „...usque ad ultimum terrae“. Die Jesuiten und die transkontinentale Ausbreitung des Christentums 1540-1773. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

MEYER, Heinz (2008): Nutzen und Wirkungsabsicht des Theaters nach Paratexten lateinischer Dramen der frühen Neuzeit. In: Frühmittelalterliche Studien, Vol. 41, S. 207-248.

MOSS, Ann (2010): Other Latins and Other Cultures. In: Haskell, Yasmin; Ruys, Juanita Feros (Hrsg.): *Latinity and Alterity in the Early Modern Period*. Tempe, Arizona: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, S. 19-34.

NIEUWENHUYSE, Karel van (2017): Using Multiperspectivity to Break through Eurocentrism. March 2017 (abgerufen unter <https://public-history-weekly.degruyter.com/5-2017-9/using-multiperspectivity-to-break-through-eurocentrism/> am 18.01.2021).

OBA, Haruka (2010): Das katholische Japan auf der Bühne. Der Beitrag des Theaters zur europäischen Vorstellung von Japan bis zur „Zauberflöte“ von Mozart. In: 3. Deutschjapanisch-koreanisches Stipendiatenseminar, 2.-3. Oktober 2009: Veröffentlichungen des Japanisch-Deutschen Zentrums Berlin 60, S. 147-156 (abgerufen unter <https://www.jdzb.de/fileadmin/Redaktion/PDF/veroeffentlichungen/tagungsbaende/D60/21-p1285%20oba.pdf> am 04.08.2020).

OBA, Haruka (2016): Using the Past for the Church's "Present" and "Future": The Remembrance of Catholic Japan in Drama and Art in the Southern German-speaking Area. In: Schmale, Wolfgang; Romberg, Marion; Köstlbauer, Josef (Hrsg.): *The Language of Continent Allegories in Baroque Central Europe*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, S. 71-86.

POHLE, Frank (2000): Friedrich Spee und Franz Xaver – Poetische Reaktionen eines Daheimgebliebenen. In: Meier, Johannes (Hrsg.): „...usque ad ultimum terrae“. Die Jesuiten und die transkontinentale Ausbreitung des Christentums 1540-1773. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 13-38.

RÄDLE, Fidel (2008): Zum dramatischen Œuvre Georg Bernardts SJ (1595-1660). Glei, Reinhold F.; Seidel, Robert (Hrsg.): *Das lateinische Drama der Frühen Neuzeit. Exemplarische Einsichten in Praxis und Theorie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, S. 233-254.

REICHERT, Folker (2018): Bateren und Samurai. Der Austausch von Wissen durch die Japanmission der Jesuiten. In: *Zeitschrift für Historische Forschung*, Vol. 45(3), S. 431-463.

Reihenfolge der Bischöfe von Eichstätt (abgerufen unter <https://www.bistum-eichstaett.de/geschichte/reihenfolge-der-bischoefe/> am 10.02.2021).

RIMER, J. Thomas (1998): Das japanische Theater in der Welt. In: Brandon, James R. et al. (Hrsg.): *Japan – Theater in der Welt*. Englische und teilweise deutsche Version anlässlich der Ausstellung „Japan – Theater in der Welt“ im Museum Villa Stuck, München, vom 12. März bis 24. Mai 1998. New York/München: Museum Villa Stuck, S. 211-217.

ROSS, Andrew C. (1994): *A Vision Betrayed. The Jesuits in Japan and China 1542-1742*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

SCHEID, Bernhard: *Religion in Japan. Ein digitales Handbuch*. Universität Wien, seit 2001 (abrufbar unter https://www.univie.ac.at/rel_jap/an/Religion-in-Japan).

SCHÖSSLER, Franziska (2017): *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart: Springer Verlag GmbH.

SCHUSTER, Ingrid (1988): Vorbilder und Zerrbilder. China und Japan im Spiegel der deutschen Literatur 1773-1890. Bern: Peter Lang AG.

SCHWADE, Arcadio (2005): Die Frühgeschichte des Christentums in Japan im Überblick. In: Hsia, Adrian; Wimmer, Rupert (Hrsg.): Mission und Theater. Japan und China auf den Bühnen der Gesellschaft Jesu. Regensburg: Schnell & Steiner GmbH, S. 289-354.

SIMON, Edith (1973): Ketzer, Bauern, Jesuiten. Reformation und Gegenreformation. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH.

STANDAERT, Nicolas (1997): New Trends in the Historiography of Christianity in China. In: The Catholic Historical Review 83, S. 573-613.

STOWASSER, J.M.; Petschenig, M.; Skutsch, F. (2006): Stowasser. Österreichische Schulausgabe. Lateinisch-deutsches Schulwörterbuch. Auf der Grundlage der Bearbeitung 1979 von Pichl R. et al., neu bearbeitet und erweitert von Christ, A. et al., Gesamtedaktion: Fritz Lošek. Wien: Verlag Holder-Pichler-Tempsky.

SZAROTA, Elida Maria (1975): Das Jesuitendrama als Vorläufer der modernen Massenmedien. In: Daphnis 4, S. 129-143.

SZAROTA, Elida Maria (1976): Geschichte, Politik und Gesellschaft im Drama des 17. Jahrhunderts. Bern.

TAKAO, Makoto Harris (2019): "In what storms of blood from Christ's flock is Japan swimming?": Gratia Hosokawa and the Performative Representation of Japanese Martyrdom in *Mulier fortis* (1698). In: Haskell, Yasmin; Garrod, Raphaële (Hrsg.): Changing Hearts. Performing Jesuit Emotions between Europe, Asia, and the Americas. Leiden/Boston: Brill, S. 87-120.

TAKENAKA, Masahiro (2005): Jesuit Plays in the Baroque Age. In: Hsia, Adrian; Wimmer, Rupert (Hrsg.): Mission und Theater. Japan und China auf den Bühnen der Gesellschaft Jesu. Regensburg: Schnell & Steiner GmbH, S. 379-419.

TILG, Stefan (2008): Die Entwicklung des Jesuitendramas vom 16. bis zum 18. Jahrhundert – Eine Fallstudie am Beispiel Innsbruck. In: Gleis, Reinhold F.; Seidel, Robert (Hrsg.): Das lateinische Drama der Frühen Neuzeit. Exemplarische Einsichten in Praxis und Theorie. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, S. 183-200.

TREMML-WERNER (2015): Audienzen und Korrespondenz. Japan und das spanische überseeische Imperium in der Frühen Neuzeit. In: Tremml-Werner, Birgit; Crailsheim, Eberhard (Hrsg.): Audienzen und Allianzen. Interkulturelle Diplomatie in Asien und Europa vom 8. bis zum 18. Jahrhundert. Wien: Mandelbaum Verlag, S. 70-89.

TRIPLETT, Katja (2019): Religion, Medicine and the Notion of Charity in Early Jesuit Missionary Pursuits in Buddhist Japan. In: Journal of Religion in Japan, Vol. 8, Leiden: Brill, S. 46-75.

ÜÇERLER, Antoni (2008): The Jesuit Enterprise in Sixteenth-and Seventeenth-Century Japan. In: Worcester, Thomas (Hrsg.): The Cambridge Companion to the Jesuits, Cambridge, S. 153-168.

VALENTIN, Jean-Marie (1980): Gegenreformation und Literatur: Das Jesuitendrama im Dienste der religiösen und moralischen Erziehung. In: Historisches Jahrbuch der Görresgesellschaft, S. 240-256.

VALENTIN, Jean-Marie (1985): Jesuiten-Literatur als gegenreformatorische Propaganda. In: Glaser, Horst Albert (Hrsg.): Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Zwischen Gegenreformation und Frühaufklärung: Späthumanismus, Barock. 1572-1740. Band 3. Herausgegeben von Harald Steinhagen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, S. 172-205.

WARD, Haruko Nawata (2009): Women Religious Leaders in Japan's Christian Century, 1549-1650. Burlington: Ashgate Publishing Company.

WATANABE, Akahiko (2018): Outdoing the Original? The Economics of Early Modern Japanese Latin Poetry. In: Gwynne, Paul; Schirg, Bernhard (Hrsg.): The Economics of Poetry: The Efficient Production of Neo-Latin Verse, 1400-1720. Oxford/Bern: Peter Lang AG, S. 385-408.

WATANABE, Akahiko (2018): mirum videri non debet, si Iapones Romano nonnumquam vestitu induantur – Romanization of the Japanese in Jesuit Neo-Latin. In: Bulletin of Portuguese-Japanese Studies II, 4, S. 101-116.

WENDT, Reinhard (2000): Mission in vielen Zungen. Der Beitrag der Jesuiten zur Erfassung und Klassifizierung der Sprachen der Welt. In: Meier, Johannes (Hrsg.): „...usque ad ultimum terrae“. Die Jesuiten und die transkontinentale Ausbreitung des Christentums 1540-1773. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 53-68.

WERNER, Michael; Zimmermann, Bénédicte (2002): Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der *Histoire croisée* und die Herausforderung des Transnationalen. In: Geschichte und Gesellschaft 28. Vandenhoeck & Ruprecht, S. 607-636.

WHELAN, Christal (1996): The Beginning of Heaven and Earth: The Sacred Book of Japan's Hidden Christians. Hawaii: University of Hawai'i Press.

WIMMER, Rupert (2002): Japan und China auf den Jesuitenbühnen des deutschen Sprachgebietes. In: Hsia, Adrian; Wimmer, Rupert (Hrsg.): Mission und Theater. Japan und China auf den Bühnen der Gesellschaft Jesu. Regensburg: Schnell & Steiner GmbH, S. 17-58.

WINNERLING, Tobias (2014): Vernunft und Imperium. Die Societas Jesu in Indien und Japan, 1542-1574. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

ZIMMERMANN, Bénédicte (2020): *Histoire Croisée*: A Relational Process-Based Approach. In: Footprint. The Architecture Competition as Contact Zone. Spring/Summer 2020, S. 7-14.

7 Abstract

Diese Masterarbeit beschäftigt sich mit der jesuitischen Japanmission während des „christlichen Jahrhunderts“ und der Art und Weise, wie Elemente aus der dortigen Mission im Jesuitentheater des oberdeutschen Raumes im 17. und 18. Jahrhundert dargestellt wurden. Da die Jesuitendramen, welche sich als Schul- und Lehrstücke in ganz Europa großer Beliebtheit und Bekanntheit erfreuten, in der Regel der erste Berührungspunkt des deutschsprachigen Publikums mit der japanischen Kultur waren, sind sie interessante Quellen für die westliche Darstellung der Globalmission. Es wird den Fragen nachgegangen, wie japanische Figuren auf den jesuitischen Bühnen dargestellt wurden und welche Erkenntnisse über die Politik des Jesuitenordens man heute aus ihrer Rhetorik und Dramaturgie gewinnen kann. Dafür wurden sechs ausgewählte Periochentexte (zweisprachige Beihefte zu den Dramen in Latein und Deutsch) herangezogen, die die Japanmission dramaturgisch aufarbeiten bzw. in denen japanische Figuren die Protagonist*innen stellen. Mithilfe der auktorialen Figurenanalyse wurde in den Periochen festgemacht, wie die jesuitischen Autoren „gute“ bzw. christlich gesinnte, und „böse“ bzw. „heidnische“ (buddhistische) Japaner*innen dargestellt haben. Dabei kristallisiert sich heraus, dass die Jesuiten ihr Theater dafür benutzten, die Japanmission im Sinne ihrer missionarischen Agenda zu stilisieren. Die Autoren konstruierten konvertierte Japaner*innen als heldenhafte Märtyrer*innen, aus antichristlichen Herrschern machten sie blutrünstige Tyrannen. In Hinblick auf den historischen Rahmen der Aufführungen, der von der Durchsetzung des gegenreformatorischen Humanismus im deutschsprachigen Raum geprägt war, sind die Periochentexte Zeitdokumente für den gezielten Versuch des Jesuitenordens, die Bevölkerung im Rahmen eines globalen Missionsnarrativs zu rekatholisieren.