

Das Arima-Drama (Folge VI) – Glossen zum Innsbrucker Stück von 1734/1776

Detlev Schauwecker

イエズス会の「アリマ」劇をテーマにした拙論、続5まではこの日本劇を中心に、一般的に日本布教の情報伝達、上演の事情やジャンルの特徴などを論じたが今回の続6はアリマ劇の戯曲 (A. Claus著、J. H. ホエルマン作曲、1734インスブルック初演) の分析を主に3点に絞った。

— 劇題材の収集：当時、布教報告者は信仰昂揚のために歴史的事実などを部分的に省いて報告した。その結果、すでに宗教劇の題材にふさわしいような内容として日本からヨーロッパの信者たちに伝えた (第1段階)。その内容をまとめて更に文学的に拵えた日本布教史の類の本 (Corneliusなど) (第2段階) を、主に劇作家が参考にした (第3段階)。当然、これらの3つの段階を経て出来た「アリマ王」像は史実の有馬晴信からほど遠いものになる。

— 劇の宗教性：17、18世紀の「アリマ」ものは父一息子の葛藤や企みなどによる劇的要素が豊富だがClausは殉教劇として構成している。それは教会での祈祷や懺悔などを舞台に移したということだけではなく、死ぬ覚悟やこの世の別れ (キリスト教に保護され喜ばしく天国に向かう) などの場が劇のハイライトになっているということがさらに (カトリック) 殉教者の英雄性を強調する。

— 劇の政治性：反宗教改革的な冷戦に則った17世紀のドイツ語圏での日本劇に対して、1730年代のClausの台本はむしろ啓蒙主義時代の直前で、異教 (仏教をプロテスタント派として暗示させる) を酷く軽蔑することがもはや消えていくが、仲のいい関係を述べながら交じり合い (結婚) を一切許さない。その政治的背景にはハプスブルグ家の即位・後継問題解決 (pragmatische Sanktion) やザルツブルグ国からのプロテスタント人追放問題 (Exulantenfrage) があると考察される。

Ein spannender Stoff

Das Sujet der Arima-Stücke, auf das in der Barockzeit über eineinhalb Jahrhundert wiederholt Bühnenaufsteller zurückgriffen, bot in der Tat genügend Stoff für ein dramatisches Spiel, insbesondere des damals geschätzten Märtyrerdramas¹⁾. Die früheste Nachricht aus Japan, welche die europäische Öffentlichkeit zu der Arima-Affaire (1612) erreichte, wird viele Gemüter bewegt haben, da hier ein seit vielen Jahren mit Spannung verfolgtes Christenunternehmen im fernen Japan einzubrechen drohte. Zudem mochte der Name des Fürsten Arima den Älteren noch von der sensationellen Papsthuldigung dreier Prinzen aus dem fernen Morgenland (1585) im Ohr geklungen

haben²⁾. Die eintreffenden Nachrichten waren bereits dramatisch gut vorgeordnet worden. Sie legten Bühnenversionen nahe, in dem Fall an Jesuitenschulen, da dieser Orden die Japanmission und ihre europaweite Darstellung für sich beanspruchte.

Was ist in den zahlreichen Arima-Stücken dramatisch? – Teil I: Zwei machtbesessene Gestalten prallen aufeinander, ein gestandener Fürst und eine blutjunge Kaisernichte: Der Alte holt sich die Junge aus höchstem Haus, vermählt sie mit dem ältesten Sohn, dessen erste Frau er aus dem Haus schickt ; doch die Junge stürzt den Alten. Dazwischen steht der Sohn, den sie bis zum Vaternord treibt. Teil II: Heimsuchung des jungen Mörderpaares auf dem Thron.

So weit ist das ein Bühnen-brauchbarer Königsmord-Stoff in der Spielart eines Vaternords - gegenüber dem uns geläufigeren Brudermord (in Stücken zu Klytemnestra, Herodes, Hamlet). Man denke ferner etwa an die Spannung: die alte Fürstin und die Neue. Letztere ist zudem Heidin, gehört dem Fremden an und könnte daher in europäischer Tradition einer maßlosen Entfesselung auftreten. (Dies tut die "Furie" jedoch nur hinter der Bühne, da die Jesuitengymnasiasten in den Trauerspielen nur sittsame Frauenrollen darstellen durften; die Spannung der Polarität wird imaginiert).

Der Stoff eignete sich mit Hofintrigen (Teil I) und Affekt-Szenen (Teil II) nicht nur zum barockzeitlichen Spiel. Der Mord des Sohns an einem übermächtigen und machtgierigen Vater hätte auch für die Expressionistengeneration interessant sein können.

Nicht zuletzt ist der König wichtige Stütze einer Bewegung, die der Reichskaiser mißbilligt. Der Fürstenhauszwist spielt dem Kaiser Informationen zu, mit denen er die unliebsame Erneuerungsbewegung an ihrem Lebensnerv entscheidend treffen kann. Das Thema ist also auch Fahrlässigkeit und Selbstgefährdung in einer konspirativen Gruppe - ein Spannungsmotiv, auf das Stücke jeglicher Provinienz zurückgreifen - ob man anstelle von Christentum hier Fürstentreue (etwa in einem Chushingura-Drama) oder eine Bewegung wie den Kommunismus (etwa in der „Maßnahme“ eines Brecht) einsetzt oder Diebsbanden (etwa in Döblins Alexanderplatz-Roman). Der Stoff würde auch im japanischen antichristlichen Genre des 17. und 18. Jahrhundert eine spannende Geschichte hergeben: aus der Sicht der Machthaber (Shogunat), denen es gelingt, eine Frau ins Zentrum der unerwünschten „Südbarbaren“-Kirche einzuschleusen und dort Uneinigkeit und Schwächung zu stiften. De facto hat es in dem Genre, das gern den westlichen Pater thematisierte, auch in Verbrämung eine solche Erzählung nicht gegeben, soweit ich sehe.

So weit ein Wort zu dem bühnenattraktiven Stoff, auf den der fähige und geschulte Dramatiker Anton Claus vor über 230 Jahren zurückgriff und mit dem Stück den Leser heute in eine Spannung versetzen kann – gleich, wie man über Christentum denkt.

Zur Buchausgabe, 1776, von Claus-Dramen – Vorwort und Anmerkungen

Anton Claus war Jesuitenpater, lehrte im Fach Rhetorik an Jesuitengymnasien, so in Innsbruck, Ingolstadt, schrieb für seine Zöglinge eine Reihe kürzerer erzieherischer, Spieltexte, die als „Exercitationes Theatrales“ 1755 und 1762 in jeweils zwei Teilen erschienen, und für die Schulabschlußfeiern große Theaterstücke.

Vier große Dramenspiele des Claus Anton sind erhalten. Sie erschienen im Druck ihres lateinischen Originaltexts in zwei Buchauflagen, 1741 und 1753. Eine - uns erhaltene - deutsche Übersetzung hierzu erschien 1776; zu zwei der Damentexte entstand eine weitere Übertragung ins Deutsche³⁾.

Druckerscheinen, Zweitaufgabe und Zweitübersetzung dürfen auf Anerkennung der dramatischen Arbeiten des Paters schließen: auf Spielbarkeit, erzieherische Wirkung seiner Stücke an katholischen Schulbühnen, bzw. auf eine gute Bewertung, welche die Stückentwürfe in den eifrigen Musendebatten des 18. Jahrhunderts zur hohen Dramenkunst erzielt haben mochten. Hierzu geben uns auch Einleitung und Stückanmerkung der deutschen Übersetzung von vier seiner „Trauerspiele“ im Augsburger Druck von 1776⁴⁾ Auskunft. Von wiederholten Aufführungen seines „Scipio“ unter seiner Leitung („als ich dieses Trauerspiel an mehreren Orten aufführte“)⁵⁾ schreibt Anton Claus selber. Wir lassen hier den Übersetzer der Buchausgabe der Claus-Stückesammlung zu Wort kommen. Es sind Ansichten, die etwa vier Jahrzehnte nach der Uraufführung der Stücke geäußert sind - im Fall des Protasius 35 Jahre seit dem Lateindruck. Die Uraufführung, 1734, wird daher auf das Publikum anders gewirkt haben, als es in der Bucheinleitung von 1776 und den – offensichtlich zum lateinischen Buchdruck (1741) erstmals abgefaßten - Stück-Anmerkungen des Autors anklingen mag. Spätere, der Aufklärung nähere Ansichten mochten eingeflossen sein, so die klare Verabschiedung einer barockzeitlich blutigen Hinrichtungsszene in seiner Protasius-Stückanmerkung⁶⁾.

In der „Vorrede“ informiert uns der Übersetzer über Bewertung der Claus-Stücke in der theaterwütigen Aufklärungszeit im späten 18. Jahrhundert, und ich zitiere im folgenden aus Einleitung und nachgestellten Stückanmerkungen ausführlicher, da sie uns allgemeine Aufschlüsse zu Gruppe des hier erörterten Schuldramas gibt.

Schmunzelnd stellt der Übersetzer zunächst den Sinn einer solchen Publikation in Frage – angesichts

der ungeheuren Menge theatralischer Stücke, mit welchen alle Winkel Europens ausgestopft sind,

ferner die Lauterkeit der Verkaufsstrategie bei dieser Ausgabe:

... sollte man ... für tauglich halten, ... die Käufer durch das lüsterntmachende Wort Trauerspiele zu täuschen?

A.Claus merkt zu seiner Wahl der Bezeichnung „Trauerspiel“ am Beispiel seines „Scipio“ an, einem Stück, das den Gymnasiasten vorbildhaft den Verzicht auf eine dem Vaterland nachteilige Zuneigung zu einer Frau vorführt:

Ich nenne dieses dramatische Stück ein Trauerspiel, nicht eine tragische Comödie, weil, ob es schon einen erfreulichen Ausgang hat, der einem Lustspiel zukömmt, doch alle Personen vom großen Range, alle Handlungen ernsthaft, alle Verwickelungen die wichtigsten sind.(S.304) ... Furcht und Mitleiden, die Aristoteles in einem Trauerspiel fodert, zu erwecken ...

Und er resümiert zur „Sittenlehre“, dem „Entzweck ... dieses Trauerspiels [Scipio]“:

... die Gefahren, in welche die Liebe gegen das ... Mädchen die vornehmsten Personen hinreißt, lehren die Zuseher die Gewalt der Liebe fürchten ... [so] daß er [der Zuschauer] die schädliche Liebe tapfer bezäume.

Die dramatischen Ausführung dürfte auch in jenem Jahrhundert an dieser Bezähmung⁷⁾ der Leidenschaft Leidenschaft selber ansprechen - wie Leidenschaft Liebender (Fiura-Michael) auch im Protasius-Drama über ihre Verdammnis zu Wort kommt, wie wir aufzuzeigen versuchen werden. „Warme“ Herzensliebe selber jedoch nicht in kunstvoller Gestaltung und Entfaltung zu gestalten, sondern negativ, durch Übungsmeisterschaft der Abstinenz, zu erfassen, mochte in einem Jahrzehnt, an dessen Anfang 1771 die „Leiden des jungen Werther“ Furore machte und auf Bühnen und in Büchern die Leidenschaft Liebender bis zu dem traurigen Ende wogte, ein Grund für den Vorwortautor gewesen sein, einen verhaltenen Hinweis hinzuzufügen:

Ich habe nichts beyzufügen, als daß der Verfasser dieser Trauerspiele das Unglück hat, von einer Classe Männer zu seyn, von der gewisse Leute, denen es immer warm ums Herz ist, und die dazu Ursache haben mögen, sagen, daß sie nie was Gutes in schönen Wissenschaften vermochten. Mit einem Wort: er war ein Jesuit.

Der Übersetzer scheint Freunden des „warmen“ Sentiments Raum zuzugestehen und im nächsten Atemzug sich über die mit warmem Herzen leicht zu mokieren. Er schien in dem ambivalenten Passus wohl beide Seiten erreichen zu wollen, Befürworter und Ablehner einer sentimental Welle, die im vorangegangenen larmoyanten Jahrzehnt schon angehoben hatte.

Zugleich mochte der Autor einer Debatte zum Jesuitenorden in den von ihm stark geprägten Landstrichen aus dem Weg gehen, denn der Orden hatte politische Feinde gefunden und war wenige Jahre zuvor, 1773, schließlich vom Papst aufgelöst worden. Die Verlagspolitik im

wohlhabenden reichsunmittelbaren Augsburg schien hier eine Stammleserschaft in den vom Jesuitenorden geprägten katholischen Ländern und andererseits unter Protestanten sichern zu wollen.

Es sei angefügt, daß zum Ordensschuldrama ein gewichtiger musikalischer Part gehörte, im Arima-Drama drei zwischen den Akten gespielte Chorwerke mit instrumentaler Begleitung von beträchtlicher Länge⁸⁾. Sie werden zu den rhetorisch geschliffenen und barocker Ornamentik bereits stark entkleideten Bühnendialogen ein Gegengewicht gebildet haben. Sie werden einem ästhetischen Genügen und emotionalen Vergnügen entgegengekommen sein. Musikalische Einschübe verschwinden jedoch in Buchausgaben, und so mag das Vermissen eines „schönen“ Teils, der „ums Herz“ „warm“ macht, auch in diesem Zusammenhang gesehen werden.

Nicht zuletzt fehlen in der Claus-Ausgabe neben den Musikeinschüben auch nähere inhaltliche Hinweise auf eine weitere, dritte, Komponente der Spiele, die sich über gute fünf Stunden hinstrecken mochten: burleske Einschübe. Diese aber konnten in deftig volkstümlicher Weise Themen wie Mann-Frau-Beziehungen anspielen (so in der nachgewiesenen Vettel-Rolle), die in den purifizierten Haupttexten ausgespart waren. Dies wird dann fern der „schönen Wissenschaften“ gewesen sein, doch im deftigen Volkston Stimmungen und Gefühlen im Publikum entgegengekommen sein.

In vergleichbar geschickter Weise wendet sich der Übersetzer, wenn er den Arima-Stückinhalt zusammenfaßt, übergreifend an alle Christen, die frommen Kirchgänger und die weniger Frommen: Der Inhalt mag manchem „zu andächtig“ sein, doch sei es zu verwundern wenn „die Handlung“, die historisch „am Charfreitage“ stattgefunden habe, „von einem Christen, von einem Ordensmanne sehr auferbaulich ausfiel?“ Er bittet bei Lesern, die im Aufklärungsgeist jener Jahre vom Erbauungsgenre Abstand genommen hatten, um Nachsicht.

Zum Erfolg der Vorführungen von Claus-Stücken, für die der Übersetzer „außerordentlichen Beyfall ... in der oftmaligen Aufführung ...“ vermerkt, habe zweierlei beigetragen, wenn man einmal absieht von dem understatement des Autors Claus, der hier „Geschicklichkeit seiner Acteurs“ und die „Nachsicht des Parterres“ anführt und „nur gezwungen, und aus Gehorsam [die „Trauerspiele“] der „Presse“ „überließ“.

(1) Der sprachliche Stil; der Übersetzer zitiert Claus:

Ich bediene mich, sagt er, eines leichten, und zuweilen sehr niederen Jambus, so wie man ihn etwa aus dem Stegreife wegspricht, nicht wie er mühesam ausgedacht wird. ... Selbst Corneille merket an, ... das Trauerspiel könne ... [die Hoheit der Schreibart] zuweilen vermissen.

Die Sprache gehörte damit zwischen kunstreicher Sprache und Volkssprache der mittleren rhetorischen Stufe einer volksnahen Sprachdiktion (ethnisch) an, bzw. sie zielte auf eine Art bürgerlicher Standardsprache, wie sie etwa auch in der Erbauungsliteratur des Ordens ein Abraham a Sancta Clara (1644-1709) verwendet hatte. – Wie in dessen volkstümlicher Prosa⁹⁾ erhebt sich der Claus-Stil gern zu markant bündigen Schlußteil-Wendungen an, ohne hierbei länger in retardierende barocke Ornamentik zu fallen. In folgendem Beispiel (V,16) meint Protasius, als ihn vor der Hinrichtung ein Getreuer bittet:

Cianguedon: König, laß deiner Hand den letzten Kuß geben.

Protasius: Den kannst du meiner Leiche geben. Lebet wohl.

Uns erfaßt heute zu dem wohl beabsichtigten Schauer der Antwort des Heroen auch stilistisch ein Schauer bei der Wendung, die vor Jahrzehnten noch aus dem Mund eines sterbenden Wildwestfilmhelden hätte kommen können und heute nurmehr parodistisch überleben mag.

(2) Der dramatische Stil

Der Übersetzer spricht den Claus-Stücken zwar „Fehler“ nach, möchte dem Leser jedoch nahelegen, sich „Männern, denen die besten Theaterdichter aller Nationen bekannt sind“ anzuschließen und mit ihnen „kühn, mit Überzeugung“ zu behaupten, daß [die Stücke] „zu den bessern gehören“.

Das Japanstück ist mit einem knappen Schlußwort des Autors versehen. Claus mochte zur Stückabfassung Einblick in ältere Arima-Stück-Textbücher genommen haben, bzw. in die programmhefthaften „Periochen“, die ihn über Inhaltsentwürfe und über die Quellenvorlagen informierten; er vermerkt eigens¹⁰⁾:

In diesem Stücke bin ich der Geschichte auf das gewissenhafteste gefolget.

Rege Fluktuation der Leiter und Lehrer an den SJ-Gymnasien, eintreffende SJ-interne Jahresberichte und deren Archivierung kamen zudem einer Stoffsuche für serielle Stückproduktion zugute. Denn über die hier erörterte „Endtragödie“ zum festlichen Abiturientenabschluß hinaus hatte der Rhetoriklehrer andere Stückaufführungen im Jahres-Curriculum mit Texten zu versorgen; es war Teil der auf die Gymnasiallehrer zukommenden Lehrtexterstellung. In welcher Weise Claus den Stoff der Arima-Stückgruppe weitergeformt hat, wird in dieser Arbeit nicht berührt. Dies mag aber anhand jüngerer Arima-Stückerörterungen deutlich werden, die von Teil- bis zu synoptischen

Stückbesprechungen reichen (Szarota, Seidenfaden, Weber, Immoos, Jontes).

Gängige Stoffe zur Japanmission¹¹⁾ lagen, nachdem die Welle sensationeller Sonderberichte aus dem fernen Ostindien, in Form der „Briefzeitungen“ der Dekaden um 1600, abgeklungen war, nun in zusammenfassenden SJ-Darstellungen, voran eines Nicolas Trigault (1577-1628); auf ihn wiederum stützten sich in der Folgegeneration ein Cornelius Hazart (1617-1690) oder etwa Johannes Bisselius (1601-1682). Andere Stückautoren fanden ihre Vorlagen in Japanepisoden aus den volkstümlichen Erbauungsbüchern, so des vorgenannten Santa Clara oder eines Philipp d'Outreman (1591-1656)¹²⁾ – , die ihrerseits die Erzählstoffe aus jenen Zusammenfassungen genommen hatten.

Japan-Fiktionen

Ehe ich mich Bühnentext und –handlung zuwende, sei die Fiktionsbildung zu historischen Vorgängen Japans noch einmal¹³⁾ exemplarisch verdeutlicht. Die Vermischung finden wir in Japan wie in Europa bis heute.

Eine solche Erörterung der Authentizität der Stoffvorlage mag für Dramenanalysen von zweitrangiger Bedeutung sein. Mit anderen Worten: Der Literaturwissenschaftler beschäftigt sich weniger mit der Frage, ob denn die historische Quelle (der Japan-Missionsbericht) selber die historischen Vorgänge getreu oder korrekt wiedergegeben habe. Ihm liegt vor allem an der Verarbeitung der Stoffvorlage durch den Autor, und er hinterfragt nicht länger die Vorlage. Den Theaterwissenschaftler beschäftigt dann das Produkt: Aufführungsrekonstruktion, Rezeption und vieles mehr. Einflußgeschichte oder Zeitbezug werden innereuropäisch, innerdeutsch, der Diskurs über die Japandramen des Ordens löst sich von seiner Japanfolie.

Die Vorlage zu einem Japandrama, wie sie ein erbaulicher Missionsbericht darstellte, wird andererseits einen Historiker wenig interessieren (wenn er sich nicht gerade mit Missionsberichterstattung, Legendenbildung, Hagiographie beschäftigt oder weltlicheren Fragen eines Landesimage [„Imagologie“] nachgeht); denn ihm stehen authentischere historische Quellen zur Verfügung.

Der damit angesprochene fiktionale Charakter des christlichen Erbauungsgenres reicht in die europaweit verbreiteten Sonderberichte oder „Zeittungen“ aus dem fernen Inselreich zurück. Die Jahresberichte, sagen wir, eines Paters vor Ort, aus dem christlichen Hafenstädtchen Kuchinotsu (in Arima), bildeten daher zusammen mit ihren späteren Zusammenfassungen, mit den Erbauungsdramen, Erbauungserzählungen, Erbauungsbildern einen, wenn man so will, Corpus Iesuiticum Iaponicum.¹⁴⁾ Der erbaulichen Wirkung abkömmlische Informationen waren ausgeblendet; sie können in den vertraulichen Briefen des Missionars, wenn sie vorhanden und zugänglich sind,

nachgelesen werden.

Die Quellenlage zu den frühen Missionsvorgängen ist auf der japanischen Seite eher mager, später abgefaßte Texte der antichristlichen Edozeit verlieren an zeitgenössischer Authentizität. Wir finden in heutigen japanischen geschichtlichen Darstellungen zu jener illustren Zeit daher Rückgriffe auf das genannte Corpus, voran auf den Hauptberichterstatte der Jesuiten-Japanmission in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Louis Frois. Es liegt eine bedeutende kommentierte japanische Übersetzung seines Oeuvres vor, einer Gesamtdarstellung dieser Japan-Mission bis zum letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts¹⁵⁾. Sie wird kommerziell genutzt durch Vervielfältigung der Textmasse in Taschenbucheinzelausgaben; diese schneiden zu namhaften Persönlichkeiten der gern romantisierten Jahrzehnte Teile aus dem Frois-Text zusammen und reichern sie mit historisierenden Kommentaren an. Sie machen auf den Leser den Eindruck einer authentischen Quelle. Ein gesonderter Themenkreis wendet sich an die japanische Jugend, gewissermaßen über ihren Vorrenner überseeischer Reisen und internationaler Begegnungen: die vierköpfige japanische Knabengesandtschaft zur Papstaudienz nach Rom, 1585; an das bedeutende Ereignis knüpfen heute gern internationale katholische Jugendprogramme auf der Bühne (Theater, Ballett, Band-Quartette) an.

In diesem Trend, der im Rahmen einer erfolgreichen katholischen Bewegung in unseren Tagen in Japan gesehen werden kann, werden die Missionsberichte als historische Quelle nicht länger hinterfragt. Gegenreformatorische Erbauung findet Einzug in japanische Mediavistik oder Früh-Neuzeitliche Geschichtsbetrachtung.

So findet eine historisch kritische Sicht des Missionsberichtgenres in Ost und West bis heute wenig Beachtung. Jahrhunderte zuvor einmal entstandene Japan-Fiktionen können in West und Ost überleben.

Ein Seegefecht

Daß Reales und Fiktionales auseinanderdriftet, sei an einem Beispiel zum Arima-Stückhelden Protasius gezeigt.

Ein Pater erwähnt 1612 in seinem Brief von Kyushu nach Europa eine Attacke des Christenfürsten Protasius aus heiterem Himmel auf ein Christenschiff, die portugiesische Madre de Deus, im Jahr 1609. Noch in unseren Jahrzehnten schließt sich Pater Diogo Pacheko (Nagasaki) in seiner Studie und Übersetzung dieser Quelle dahingehend an, daß Protasius mit dem Shogun Ieyasu sich durch den grausamen Akt der Versenkung wohl habe gut stellen wollen und als Christ damit Wankelmut gezeigt habe. Es ist das Bild, dem vor einem Pacheko bereits die barockzeitlichen Arima-Dramen gefolgt waren. So heißt es in der Perioche eines Ingolstädter Protasius-Drama vom Jahr 1660¹⁶⁾:

ein sehr grausamen vnd mörderischen Befelch, um kaiserliche Gnad ... zu mehren [...] ... als die Catholische Lusitaner in grosser Anzahl an das Iaponische Gestatt schon anlanden wolten/hat er sie sambt dem Schiff auß Willen deß Kaisers ins Meer versenckt/daß gar wenig mit dem Leben darvon kommen.

In den zugänglichen offiziellen Missionsbriefen und gute 350 Jahre später in der Pacheko-Studie bleiben zwei Informationen aus, die spätestens seit Boxers Monographie zu dem Vorfall, und damit seit 50 Jahren, dem heutigen Historiker geläufig sind. Ihr Zusammenspiel trug zum Untergang der Madre bei. Der Missionar - und damit Insider der Überseepolitik des Shogunats bzw. seines Gouvernements in Nagasaki - wird im Jahr 1609 mit den Informationen vertraut gewesen sein:

- Der Versenkung war ein Waffenzusammenstoß in Macao zwischen portugiesischer Macao-Miliz und der Mannschaft eines Handelsschiffs des Protasius unmittelbar vorausgegangen; das in Shogunatsautorisierung und -interesse fahrende Schiff wurde versenkt, die Besatzung nahezu vollständig getötet; der damals residierende Kommandeur von Macao war später der Admiral der in Nagasaki auf der Reede liegenden Madre de Deus.
- Dem Angriff auf die Madre waren zwei entscheidende Verhandlungen des Nagasaki-Gouvernements mit dem Madre-Admiral vorausgegangen; in ihnen wollte die japanische Seite das Seidenpreismonopol der Jesuiten, im weiteren Sinn: das portugiesische Handelspreismonopol brechen. Nach dem Scheitern der zweiten Gesprächsrunde setzte der Admiral mit dem immensen Vermögen eines ungelöschten zweijährigen Japan-Import-Gesamtvolumens Segel, da er sich gefährdet sah. Nach wiederholtem erfolgreichen Angriff durch Arimatruppen versenkte, so Boxers Version, der Admiral das Schiff. - Vertrauliche Briefe der Jesuiten, dies sei angefügt¹⁷⁾, sahen in dem über Jahre sich zuspitzenden Monopolstreit letztlich die entscheidende Ursache zur wachsenden feindseligen Haltung gegen die Patres.

Das Auslassungsverfahren, so erkennen wir leicht, klammerte den jesuitischen Anteil im Nagasakihandel aus, purifizierte die eigene portugiesische Seite durch Streichung des Macao-Vorkommnisses als arglos und übertrug den so verbleibenden unguuten Rest, den Vorfall, als ein unberechenbares Vorgehen auf die andere (japanische) Seite; Protasius wurde schwarzer Peter im Überfall auf Christen, auf Portugiesen.

Da die Missionsreporte langfristig hin abgestimmt waren, ermöglichte der Bericht, eine Figur im Geschmack des kirchlichen Erbauungsgenres über Jahre hin zu modellieren und auszuformen: Eine Protasiusfigur dieser Machart konnte hierbei in die Nähe eines alttestamentarischen David geraten: eine königliche Gestalt, mitunter wankelmütig, doch am Ende, im Tode, bußfertig. Der

Tod bot dann Gelegenheit, aus der vita ein Martyrerleben zu machen. Die Gestalt war eine letzte große Stütze der japanischen Kirche gewesen, und man wird es unter Kirchenleuten für gut gefunden haben, ihr die Martyrerkrone aufzusetzen.

Protasius findet damit Eingang in das zugkräftige Martyrergenre.

Vorgaben in „historischen Quellen“

Wir können den modischen Trend des Martyrergenres den Erinnerungen des Übersetzers entnehmen, der 1678 die einschlägige Missionsgeschichte des Cornelius Hazart (SJ) vom Jahr 1634 ins Deutsche übertrug. Der Text enthielt gleich zu Anfang den Japanteil:

...endlich werden auch manche für Marterer außgegeben/und selbe mit disen Titul gezieret. Dieß alles will ich nit dahingeredet ... als ob es von den Apostolischen Stuel abereit untersucht/ gut gehissen/ und solchermassen wäre bekräftigt worden ...

Der Übersetzer vermerkt zu den Märtyrergeschichten Skepsis und Distanz. (Eine von A. Montanus dem Werk bescheinigte Unglaubwürdigkeit hatte ich früher [Folge IV S.42] erwähnt.)

Um das erwähnte Davidbild des Protasius abzurunden, sei die Kennzeichnung des Fürstensonns Michael als David-Sohn Absalon genannt: Vereinzelt hält, wohl in historischer Nähe, ein Jesuitendrama fest, daß Thronnachfolger Michael sein Land vor rigoroser Christenverfolgung zu schützen versucht hatte¹⁸⁾. In der Mehrheit folgen die Arimastücke, ob um Protasius oder um Michael zentriert, der Hazart-Vorlage der Verteuflung. Die Hazartsche Darstellung, auf welche die Bühnenautoren im Argumentum der Perioche als historische Quelle verweisen, gestaltet Königssohn Michael in eskalierender Denunzierung zum Höllensohn mit apokalyptischem touch¹⁹⁾:

- mit seinem Keks-Weib Raths gepflogen / durch was Weg sie sich des Vatters [Protasius] entledigen kundten (S.144)
- der falsche Absalon
- gottloser Sohn ... vermög neu-erdichten Verleumdungen ... / und falscher Inzuchten ... (S.152)
- als ein rasender Wolff (S.154)
- ...dises Wütterichs, abtrinnigen Reichs-Erben (S.193)
- Erwehnter Tyrann ... mehr als ein wildes Tier ...
- entzündet tobete ... nach Blut seiner Brüder ...
- ... von den blutigen Purpur seiner nechst-Verwandten ... angefewert /fiel mit verhengten Zaun seiner Wüte das Christenthum an / (S.194)

Hier gerät der Königssohn als David-Sohn Absalon zum heidnisch entfesselten Gegenbild des frommen Christen. Die Gestalt kann aus dem „historischen Bericht“ in das erzieherische

Ordensdrama übernommen werden und je nach Stückvorwurf zu Spielarten des abtrünnigen Sohns modifiziert werden. Das Hazard-Oeuvre war eine Fundgrube für Bühnenaufsteller.

Neben Autoren, die bei Missionsgeschichtsdarstellungen in unserer Zeit zwischen kirchlicher Historiografie und historischer Disziplin nicht streng unterscheiden²⁰, lesen wir dann umso dankbarer in Günther Jontes ausgewogener Studie zu „Japoneses Martyres“ Hinweise, die zu vorsichtigem Umgang mit den Einzelberichten und Zusammenfassungen des Ordens zur Mission auffordern:

Die Missionsgeschichte Chinas und Japans wird ... aus historischen Quellen geschöpft, die von den Historiographen besonders der Gesellschaft Jesu – bei allem Vorbehalt der kritischen Aufarbeitung – in umfangreichen Werken zusammengetragen worden waren²¹.

So weit zu einer Problematik, die sich am Rand einer Theater- und Geschichtswissenschaft ergibt. Ich wende mich damit in einigen Glossen inhaltlichen Fragen des Arimadramas zu.

Im Folge- Teil (VII) wird dann das Claus-Drama im Reigen anderer Arimastücke gesehen, wobei ich auf wertvolle Einzeluntersuchungen von Weber und Seidenfaden sowie auf Zusammenfassungen von Scarota und Jontes zurückgreifen kann.

Aufbau und Plot

Anton Claus stellte, wie der Titel der Innsbrucker Perioche von 1774 ankündigt :

PROTASIUS ARIMAE REX TRAGOEDIA: Unglückseliger Staats-Streich PROTASII Königs in Arima

eine königliche Figur und ihren Untergang in die Mitte des Schauspiels. Das Stück dauert etwa dreibis vier Stunden, es treten, wie bereits angemerkt, etwa zwei weitere Stunden musikalischer und mimischer Einlagen zur Handlungsdeutung, zum Spaß hinzu.

Als durchgehend gleichbleibenden Ort der Haupthandlung können wir uns eine Palast- oder Palauskulisse vorstellen. Sie dürfte bei den mimischen und wohl auch musikalischen Einlagen mit anderen imposanten Kulissen ausgetauscht worden sein. Der kleine Hauptfigurenkreis führt uns nahezu aktionslos in Gesprächssequenzen des engsten Fürstenhofs den rapiden Sturz des Fürsten vor Augen. Territorialansprüche hatten ihn verstrickt, teils durch eigenes Verschulden. Im Schluß wendet der Held den Tod zum glückseligen Ende: bußfertig und darüber hinaus froh im krönenden Abgang des Martyrers.

Der Bühnenhandlung gehen zwei Aktionen der königlichen Seite voraus, die sich im unglückseligen Zusammenspiel dann gegen den König wenden.

Vorgeschichte der Bühnenhandlung: 1. Gewaltsame Neuvermählung des Kronprinzen Michael; 2. Fälschung einer kaiserlichen Urkunde.

1. Der König wollte seinem Reich die verlorengegangenen Erblande: „das mächtige Reich Figen“ (II,3,S.126) und die „Landschaft Tacuan“ (V,2,S.356), wieder einverleiben. Um kaiserliche Zustimmung zu erreichen, hatte er seinen christgläubigen Sohn und Thronnachfolger Michael mit der kaiserlichen Enkelin, der heidnischen Fiuma (nach dem historischen Namen: Hime, Kunihime 国姫) vermählt und hierbei Michaels christliche Anvertraute aus dem Haus verstoßen. Dies war auf Anraten seines Mittelsmanns im Territorialanliegen geschehen, des kaiserlichen Geheimschreibers Daifax (nach dem historischen Namen Okamoto Daihachi), der für seine Machenschaften sich seinerseits beim Oberkomplizen Fiungus Rat holte.
2. Das reichlich von Protasius fließende königliche „Gold“ hatte Daifax dazu hinreißen lassen, „erdichtete Gewaltbriefe“ (V,1,S.356) über eine kaiserliche Territorialbewilligung zu ersinnen. Protasius ist auf dem Weg – hier setzt in Fuximi die Bühnenhandlung ein – zum Kaiserpalast, da von dort der Sohn günstigen Fortgang der Angelegenheit gemeldet hatte (de facto aber von seiner neuen Gemahlin Fiuma verleitet war, dem Vater den Briefbetrug zu unterstellen und durch Anklage bei Hof zu entmachten, um den Weg zum Arima-Thron frei zu haben. In der Tat hatten sich beide in Abwesenheit des Königs zu dem Zeitpunkt (III,1) bereits des Arima-Throns bemächtigt).

Der Plot beruht in dem Arima-Martyrerdrama auf einer Schuld-Sühne-Bilanz für das Jenseits:

In dem Sturz, der den beiden Aktionen dann mit einem Todesspruch²²⁾ folgt, erkennt der König seine Schuld und zugleich Gottes Gnadenakt: die Möglichkeit, die ewigen Strafen seiner Sünden bereits hier in zeitliche Strafen (die Hinrichtung) einlösen zu können. Wenn der König darüber hinaus ein Amnestieangebot ausschlägt, das bei öffentlichem Widerruf des Glaubens in Kraft treten sollte, geht er um der Kirche willen in den Tod und kann so der ewigen Straffreiheit noch eine Martyrerkrone aufsetzen.

Die drei Choreinlagen der Innsbrucker Aufführung 1734 thematisieren am Beispiel von König David und Bethsaba das Vergehen des Ehebruchs (1), zu welchem Protasius seinen Sohn Michael zwang, Gottes Züchtigung hierfür durch den „rebellischen Sohn“ Absalon²³⁾ (2)(S.131), der dem Kronprinzen Michael entspricht, und die Versöhnung mit Gott durch „demüthige Buße“ (3)(S.132), was dem Martyrertod des Protasius entspricht.

Glosse 1 Der Kaiser war immer unschuldig

In der alttestamentarischen Episode machte sich der König aus eigenen Stücken tatsächlich erheblicher Vergehen schuldig, wenn er, was Gott am meisten aufbrachte, in der genannten Ehebruchsaffäre den Mann seiner Geliebten in Krieg und Tod schickte. Das spätbarocke Arima-Drama dagegen neigt, allgemein wohl in Art des barocken Intrigenstücks, dazu, den König mit falschen Räten zu umstellen und den Ahnungslosen in ein Vergehen hineinzuziehen. Hinter dem falschen Berater Daifax steht der eigentliche Drahtzieher der Komplizen, der die Intrige steuert, Fiungus. Das zweifache Intrigenetz entlastet den ahnungslosen König um einmal mehr.

Von einem Schuldzuspruch ist auch der Kaiser vergleichsweise verschont, der bald als „Daifusama“, als „Xogun“ oder eben als „Kayser“ angesprochen wird. Im Kontext der Christenverfolgung war er als Tyrann, in der Hazart-Quelle als „Wütterich“, angesprochen. Doch auch er ist in den Bühnenspielen fehlgeleitet durch üble Berater, nicht zuletzt, wie auch bei Hazart, durch Engländer, Holländer. Zu ihnen gesellt sich in einem Arima-Drama noch ein Hugonotte (der die Rolle des Drahtziehers übernimmt). Im übrigen aber trifft der Regent ausgeglichen und gerecht Entscheidungen²⁴⁾.

A. Claus mochte mit einer solchen Schuldzuteilung bei Hof auf eine Kritik an falschen hofierenden Räten zielen und den Herrscher vor Machenschaften seiner Umgebung warnen. Im vorliegenden Stück etwa decken die vertraulichen Unterredungen der beiden Intriganten den Trug ihrer Unterwürfigkeit gegen den König auf. Die Szenen des barocken Intrigengenres entlasteten zugleich den Herrscher: Das Übel lag bei den Hofleuten und wurde dem Unbeschadeten auf dem Thron stets nur angetragen.

A. Claus wird zugleich einer Tradition barocken Tragödienspiels entsprochen haben: das erhabene Herrscherbild im Licht der Güte darzustellen²⁵⁾.

Die Entlastung der Herrscherrolle von Vergehen und Sünde mag besonders großes Gewicht gehabt haben im Bühnenspiel eines Ordens, der wie der Jesuitenorden mit dem Herrscherhaus zusammenging. Es wird den Kirchenvertretern daran gelegen haben, den Kaiser oder König-von-Gottes-Gnaden im Licht dieser Gnade darzustellen. Das Übel kam in Gestalt der Intrige von außen.

Das Licht, das den Herrscher erstrahlen ließ, hatte in dem Japanggenre des Ordens sozusagen auch auf den heidnischen Kaisers zu strahlen. Es erreichte ihn, den Daifusama, vielleicht nicht ganz so wie eine Christenfürstengestalt im Spiel, sagen wir, anlässlich eines Habsburger Festanlasses.

Dieser Regelung, den Kaiser, Daifusama, nicht als Heiden oder Christenverbotserlasser in Grund und Boden zu verteufeln, mochte entgegenkommen, daß der Europäer damals die japanische

Herrscherfigur - entsprechend seiner heimischen Regelung - in einen geistlichen und weltlichen Herrn teilte. Mit dem geistlichen Oberamt des Landes assoziierte er gern den Tenno: als geistlichen Kaiser. Schmähung konnte sich daher gegen ihn richten und verschonte den Xogunsama.

Es ist nun reizvoll zu sehen, daß wir neben dem vom christlichen Gottesgnadentum gespeisten Bild vom Shogun auch ein neuzeitlich konfuzianisches aufgeklärtes Herrscherbild eher protestantischer Provinienz begegnen. In dem katholisch-protestantischen Spannungsfeld konnte ihn die protestantische Seite vereinnahmen; denn er hatte gegenüber den katholischen Iberern den protestantischen Holländern den Vorzug gegeben. Gegen das gegenreformatorische Bild eines katholischen Inselreichs stand sozusagen in der protestantischen Liga das Bild eines aufgeklärten Inselreichs – und der Shogun strahlte in beider Licht.

Eine inhaltliche Annäherung der südlichen und nördlichen Glaubenssphäre Europas mag man in den 1770er Jahren im Zuge katholischer Aufklärung im Salzburg unter seinem Erzbischof Colloredo sehen: wenn in einem Benediktiner Ordensdrama der Xogunsama unerwartet gegen Schluß religiöse Toleranz verkündet²⁶⁾. Es war dann auch das nahezu letzte Spiel des Salzburger Ordensbühne: Die Fronten zwischen katholischer und protestantischer Kirche gingen ihrer Entschärfung entgegen. Damit sollten sich auch jesuitische Japanspiele erübrigen, die über lange Zeit gegenreformatorische Ziele verfolgt hatten.

Zum leichteren Verständnis einiger inhaltlicher Fragen des Claus-Dramas, die in den folgenden Glossen angesprochen werden, sei ein Überblick der fünf Akte und insgesamt 40 Auftritte gegeben.

Protasius König von Aryma (eingerahmt: die Auftritte; dunkles Feld: Namen von Heidenfiguren)

Erster Aufzug

1. Iocondon Quibous
2. (Iocond.) Quibous Protasius
3. Prot. Quibous Sacajus
4. Prot. Quibous

König Protasius, auf Durchreise beim Schwager Quibous, drängt zum Aufbruch an den Kaiserhof, da Sohn Michael ihm von dort den günstigen Stand seines territorialen Rückerwerbs mitteilte. Schwager Quibous wirft Protasius im Verstoß der Sohnfrau, Martha, zugunsten der kaiserlichen Enkelin²⁷⁾ einen Ehebruch vor. Marthas Bruder, Sacajus, droht ungehörte Rache an.

Chorus I: Der von Gott wegen seinem Ehebruch durch den Propheten bestrafte David

Zweiter Aufzug

- | |
|---------------------------|
| 1. Iocond. Daifax Fiungus |
| 2. Daifax Fiungus |
| 3. Daifax Prot. Quibous |
| 4. Daifax Prot. |
| 5. Daifax |
| 6. Daifax Fiungus |

Der kaiserliche Geheimschreiber Daifax befürchtet, seine Fälschung der kaiserlichen Urkunde über eine Territorial-Rückgabe könne dem König bei seiner geplanten Kaiseraudienz bekannt werden. Daifax-Komplize Fiungus beruhigt ihn, der Brief Michaels locke den Vater nur in eine Falle und solle ihn mit der Fälschung belasten, damit er, Michael, selber den Thron besteigen kann.

Z w i s c h e n - H a n d l u n g

Dritter Aufzug

- | |
|---|
| 1. Protasius Iocondon |
| 2. Prot. Justa Franz Matthäus Quibous Iocond. |
| 3. Prot. Justa Franz Matth. Iocond. Quibous |
| 4. Prot. Quibous |
| 5. Prot. Quibous Sacajus |
| 6. Prot. Quibous |

Das Königreich Arima ist von Michael usurpiert. Protasius bleibt jedoch beim Verdacht, Sacajus, der Bruder der verstoßenen Exgattin Michaels, räche sich, wie angekündigt auf diese Weise, und will nach Arima aufbrechen.

Chorus II: Der von Gott durch den rebellischen Sohn gezüchtigte David

Vierter Aufzug

- | |
|--|
| 1. Daifax Fiungus |
| 2. Daifax Prot. |
| 3. Prot. Justa Cianguedon |
| 4. Prot. Justa Ciang. Sacajus |
| 5. Prot. Justa Ciang. Sacajus Quibous |
| 6. Prot. Justa Ciang. Sacaj. Quibous Franz Matth. |
| 7. Prot. Justa Ciang. Sacaj. Quibous Franz Matth. Xogura + G e f o l g e |

Ein Bote bringt über die Arima-Usurpatoren Michael und Fiume Gewißheit. Protasius gibt dem Rat seiner Nächsten nach und will sich bis auf weiteres verbergen – als ihn ein kaiserlicher Haftbefehl erreicht.

Fünfter Aufzug

1. Quibous	Xogura
2. Prot.	Xogura
3. Prot.	Xogura Daifax
4. Prot.	Xogura
5.	Xogura Justa
6.	Justa Prot
7.	Justa
8.	Justa Sacaj .
9.	Sacaj . Prot.
10.	Sacaj. Prot. Xogura
11.	Prot. + G e f o l g e Xogura + G e f o l g e Iocond. Ciang.
12.	Prot. + G e f o l g e Xogura + G e f o l g e Iocond. Ciang Justa
13.	Xogura Quibous Matth. Franz
14.	Matth. Franz Justa Prot.
15.	Prot. + G e f o l g e Xogura + G e f o l g e
16.	Prot. + G e f o l g e Xogura + G e f o l g e Justa Quibous.
17.	Prot. + G e f o l g e Xogura + G e f o l g e Justa Quibous Sacajus

Die Gemahlin Justa bereitet Protasius auf den Tod vor. Eine durch Glaubenswiderruf mögliche Amnestie lehnt Protasius ab und kann damit als Martyrer sterben. Anstelle einer Selbstentleibung durch Bauchaufschneiden bestimmt Protasius den Fiungus zu seinem Henker. In Vorbereitung und Abschied klingt die Karfreitagfeier des Tages zum „Sterbenden Gott“ an. Der König hatte anfangs dem Schwager Quibous zugesagt, sie in einem Umzug abzuhalten, er mit dem Kreuz voran, er tut dies nun in wörtlicher Nachfolge Christi als Martyrer. Sein Vasallentrupp tritt hierbei in „Bußkleidern“ an, während die Gemahlin zum Nonnenkloster aufbricht.

Glosse 2

Das Vergehen der Ehescheidung

Ein obligates Thema des Stücks ist der Ehebruch, hier in Gestalt der Mißachtung einer katholisch sanktionierten Fürstenkindehe und der Neuvermählung, zudem mit einer Andersgläubigen. Es ist eine zweifache, wenn man will: dreifache, Mißachtung der katholischen Kirche:

- (1) ein Verstoß gegen ihr Sakrament der unlösbaren Ehe,
- (2) die Ignorance einer Maxime katholischer (und auch protestantischer) Heiratspolitik: sich gegen eine Eheverbindung mit einem andersgläubigen Christen zu wenden. Diese katholisch-protestantische Mischehe ist hier nicht unmittelbar behandelt, doch in dem dritten Verstoß (3), der die Katholizität und Christianität der Ehe um ein mehrfaches verletzt, gewissermaßen enthalten – und über diesen Verstoß (3) angeprangert
- (3) ein Verstoß gegen den kirchlichen Standpunkt zur Trauung: Eine christliche Ehe mit dem Angehörigen einer nichtchristlichen Religion (Buddhismus, Moslem) war nicht möglich.

In der Andersgläubigkeit einer Fiuma wird, wenn wir daher nach einer Anspielung auf Tiroler Verhältnisse fragen, allgemein: auf Verhältnisse in streng katholischen Gebieten, in den 1730er Jahre fragen, die protestantische Kirche anklingen. Der Ehebruch allein: als ein Sakrileg, bezeichnete bereits eine Frontstellung gegen die protestantische Kirche, welche die Ehe nicht für heilig: als ein Sakrament, erachtete.

Um die Story auf den Nenner einer Religionskonfliktsituation des Innsbrucker Publikums zu bringen:

Ein Fürst oder Bürger hatte den Sohn standesgemäß und im Einvernehmen mit seiner Kirche katholisch vermählt, löst ohne Kirchenkonsultation und aus neuen politischen Erwägungen die Ehe auf. Er holt dafür eine Andersgläubige mit optimalen Konnektionen ins Haus. Doch er war verblendet. Die Folgen für die katholische Ordnung im Land sind verheerend: denn die Neue dezimiert nun den katholischen Bestand in Haus und Hof und Land, wird ihn gar zu Fall bringen und mehrt damit das andersgläubige Lager, aus dem sie kam. Dem Einbruch solcherlei drohender Desaster in der eigenen (katholischen) Region vorzubeugen, wird vornehmstes Anliegen.

Der Westfälische Friede von 1648 war auf eine katholisch-protestantische Koexistenz und freie Glaubensausübung im gleichen Fürstentum gerichtet, eine Fiuma-Gestalt jedoch verkörperte das einbrechende Unheil infolge einer solchen religiösen Koexistenz. Das auf der Bühne dargestellte Unheil schien auf die Güte der älteren, Augsburger Lösung, cuius regio, eius religio, hinzuweisen. Die im 18. Jahrhundert stattfindende Ausweisung von Protestanten aus dem Salzburger Erzbistum (eklatant in den 1730er Jahren und auch aus Tirol, eklatant in den 1830er Jahren) waren Maßnahmen der Kirchenpolitik. Der Jesuitenorden war in dieser Politik aktiv.

Wir können meines Erachtens in dem Arima-Stück von A. Claus diesen Hintergrund des Exulantenproblems allgemein erkennen; allerdings können erst nähere Untersuchungen an Innsbrucker Quellen zur dortigen politischen Situation der frühen 1730er Jahre und zu ihrem Niederschlag in anderen Dramen jener Zeit diese These untermauern.

Die pragmatische Sanktion (1713), i.e. Nachfolgereglung im Habsburger Haus durch Karl VI, betraf keine Mischehefrage, mochte jedoch in den 1730er Jahren, als das Für - der Habsburger Erblande - und das Wider - Bayerns, Sachsens und Spaniens - bereits Wellen schlug, die Gemüter in den Erblanden²⁸⁾ in Sachen höchster Ehepolitik des Landes sensibilisiert haben. Auf diesem Hintergrund mochte das Publikum des Innsbrucker Arima-Dramas vom Jahr 1734 empfänglich für das dort abgehandelte Ehethema gewesen sein.

Wenden wir uns dem Text zu. Am Ende des ersten Dialogs (I,1,S.119) und damit an rhetorischer Auftaktstelle des Stücks²⁹⁾, wird das Thema in einer Kontroverse vorgestellt:

Quib. [zu Jocondon]: Ein ehebrecherisches Keksweib heißt bey dir die Sohnsfrau des Königs?

Von Fiuma ist die Rede, der Enkelin des Kaisers. Protasius hatte auf „Anstiften“ (V,3,S.357) des zwielichtigen kaiserlichen Geheimschreibers Paul Daifax den Sohn und Kronprinzen Michael zu Ehescheidung und dieser hochkarätigen Neuvermählung gezwungen. Von der kaiserlichen Verbindung durch die Kinder versprach Protasius sich einen guten Ausgang seines territorialen Anliegens.

Die Kontroverse wird bald schon im Auftritt des Bruders der Martha, der verstoßenen Gattin, zum Zusammenprall mit dem König erweitert - und damit in der auf feudalzeitlicher Bühne (ob in Ost oder West) unvermeidlichen Szene, wo der Bruder die Entehrung oder Schmähung seiner Schwester und stellvertretend der Sippe abwehrt oder rächt.

Sacajus: ... Wer als der Vater zwang den Sohn, ... seine fromme Gemahlin, ein Frauenzimmer vom ersten Range ... vom Bette zu stoßen, und sich an ein Keksweib zu hängen?

Der Aufforderung des Königs zur Mäßigung im Wort:

Der Nichte des größten Monarchen Japons gebühren anständigere Namen. ...

folgt unbeirrt die Antwort (I,3,S.122):

Sey sie eine Nichte der Götter; sie ist doch ein Keksweib, die beym Leben der Gemahlin in die Rechte derselben tritt.

Für ihn ist die einmal geschlossene Ehe nur lösbar, wenn die Schwester ein „Laster“, eine „Schandtath ... begieng“ und in diesem Fall würde er „dem Blute der Schwester ... nicht schonen“. – Wir hören die heroische Bühnensprache der hohen Tragödie heraus (ähnlich hätte in vergleichbarer Situation ein Bruder auf japanischen Bühnen gesprochen).

Da Martha jedoch, wie Protasius bezeugt, sich als Gattin nichts hat zu schulden kommen lassen, gilt sie für den Bruder und seine Familie weiterhin als rechtmäßige Gattin. Die Neue hat den bloßen Status einer Beischläferin, Konkubine. – Dies entsprach dem kanonischen Recht seit den Tridentinischen Beschlüssen. Der Bruder der „Vertriebenen“ beruft sich auf das „christliche Gesetz“, „das Allerheiligste“ der Christen³⁰⁾, wie er es als Heide bei ihnen beobachtet habe, und weist gleichzeitig auf die eigene heidnische Strenge des Ehegebots hin:

Was wir Heyden ... uns nicht getrauen ... das thut ein so großer Eiferer für das Christenthum ...

Kurz darauf greift auch der christliche Schwager des Königs, Quibous, das neue Ehebündnis an,

nun als christlich-heidnische Bindung (I,4,S.122):

Quibous: ... diese heidnische Verbindung ... bemackelt deine Ehre. ... Der üble Ruf kam daher: ... Protasius ... richte ... den Fottoquen und Chamen Altäre auf, und Vater und Sohn beugen ihnen auf das Verlangen der neuen heidnischen Gemahlin die Knie.

Quibous argumentiert pragmatisch und sieht den Bestand der japanischen Kirche bedroht. Nach seinen Worten ist der „große König“ und „Apostel“ (I,2,S.121)

... die einzige Stütze des christlichen Gesetzes ... in Japon, der ... allein unerschüttert blieb ... dessen königliche Hand das Kreuz so gut als den Zepter öffentlich zu führen wußte ...

Quibous kommt nach seinem Höhenflug: dem hohen Pathos seiner Rede, jedoch erst einmal wieder zu Boden. Er ist „beruhigt“, als der König ihn auf baldige christliche Ernte infolge der Neuvermählung (Machtzuwachs durch hinzukommendes Territorium, das christianisiert werde) und auf den kaiserlichen Geheimschreiber Daifax verweist:

Dieser ist selbst ein Christ ... nach seinem Rathe geschah alles ... bisher ... zum Nutzen der Kirche, und des heiligen Gesetzes. (S.123)

Doch kehrt Quibous wenig später zu seinem Zweifel zurück, als er sich mit dem genannten Daifax überraschend konfrontiert sieht.

Sacajus hatte das Scheidungsthema aus der Sicht einer verbindlichen Gesetzlichkeit her vorgetragen, sozusagen aus der Sicht derer, für die das Gesetz gemacht ist. Im folgenden Disput sprechen Regierende miteinander, die mit dem Gesetz freizügig umgehen: ein König, ein kaiserlicher Geheimschreiber, ein ranghoher Aristokrat. Die Frage nach Sanktionierung nicht ganz lauterer Mittel erhebt sich: Rechtfertigt der gute Zweck der Christenverbreitung das ungute Mittel einer Scheidung? (II,3,S.125)

Protasius: Ists dir ein Vergehen wegen zweyen Reichen seine Gemahlin zu wechseln? Gilt eine Frau mehrer als eine Krone?

Quibous: Sey sie minder schätzbar – ist sie ... einmal ... durch das geheiligte Band ... verknüpft, so darf sie wegen tausend Kronen nicht geänderet werden.

Daifax: Du bist zu ängstig ...; dir ist die Kunst zu herrschen unbekannt.

In fortgeschrittenem Streitgespräch dann präziser (S.126):

Quibous: Die Dauer der Ehe hat keine Ausnahm.

Daifax: Beym niedrigen Pöbel kann es gelten; aber anderst sind die Rechte der Könige ...

Zwischen beiden bietet Protasius einen vertrauten Balanceakt an:

Sei es ... ein Verbrechen, was bisher geschah ... Gewinne ich [damit] die neuen Reiche ...dem heiligen Gesetze, ... kann der Ursprung des größten Gutes eine kleine Sünde, und eine glückliche Schuld genennet werden.

Und das „Aergerniß“, das er den „Schwachen“ „gegeben“ habe, wolle er durch seinen „Eifer auslöschen“ und „mit dem Jubel der Gläubigen gut machen“, wenn „das mächtige Reich Figen ... mit der Fahne des Protasius auch die Fahne Christi sich bald erheben sehen“ werde.

Wiederum gibt der Quibous bei:

Dieser Eifer ... macht mir neuen Muth. Ihr seyd beyde im christlichen Gesetze besser, dann ich unterrichtet ...

Zu diesem Zeitpunkt hat das Publikum im Zuschauersaal bereits zwischen dem ersten und zweiten Aufzug ein Chorwerk über den folgeschweren „Ehebruch“ in einer alttestamentarischen Geschichte gehört: über David, der „von Gott wegen seinem Ehebruch ... bestraft“ wurde. Es wird also wissen, daß alle Rechtfertigung zur Scheidung und Neuvermählung an dem vernichtenden Urteil der obersten Christeninstanz nichts ändern wird.

Die Strafe für den Ehebruch, die nun den Vater „züchtigt“, wird dann im zweiten Chorteil, zwischen drittem und vierten Aufzug, bei Namen genannt: Taten „des rebellischen Sohn“. Ein weiterer Bote aus dem Königreich meldet ihm näher vom Sohn, der gegen den Vater rebelliert (und er bestätigt Justas ersten Bericht):

Ich selbst sah deinen Sohn, wie er an der Spitze bewaffneter Aufrührer stolz durch Aryma fuhr, wie er ... mit dem königlichen Zepter und Purpur angethan, die Huldigung foderte ... und gleich an seiner Seite die neue Gemahlin: sie trug die königliche Krone ... (IV,3,S.349).

Die Neuvermählung hatte ins Gegenteil gewirkt: Protasius hatte sich mit der Manntochter ein Teufelsweib ins Haus geholt:

Fiurna ist die einzige Ursache des Uebels, sie hetzet den Sohn wider den Vater auf ... : diese einzige Furie verwirret das ganze Reich.

Damit bestätigt sich eine Ahnung des Fungius, den wir als eigentlichen Komplottschmieder, der Daifax steuert, bereits erwähnt hatten: das neu vermählte Kronprinzenpaar hätte sich die von den Komplizen angefertigte Fälschung der kaiserlichen Urkunde zu Nutze gemacht und dem Kaiser gezeigt, um den Vater des Staatsdelikts kaiserlicher Urkundenfälschung zu überführen und damit zu stürzen. Sie wollten durch seine Entthronung, und als die nicht ausreicht, durch seine

Todesstrafe sich den Weg zum Thron freimachen. Die herzliche Einladung des Sohns an den Vater stellte sich als eine tödliche Falle heraus. Der von der neuen Gemahlin „aufgewiegelte“ Kronprinz wird Rebell und Vatermörder, ein Ausbund des Bösen. A. Claus glaubte denn auch, seinen Auftritt dem jugendlichen Publikum vorenthalten zu müssen; in seinen Anmerkungen zum Stück schreibt Claus (S.133):

... Den Sohn des Protasius Michael wollte ich nicht ... aufführen, ... weil die Gegenwart eines wider seinen Vater so grausamen Sohnes bey dem Zuschauer einen so großen Abscheu erwecket hätte, der das Mitleiden gegen Protasius wo nicht aufgehoben, doch gewiss sehr geschwächet haben würde, das ein tragischer Dichter nach dem Aristoteles vorzüglich zu verhüten hat.

Das Stück rückt, worauf bereits hingewiesen war, mit dem skrupellosen Mordvorhaben des Kronprinzenpaars, angeführt von der neuen Frau im Palast, in die traditionsreiche europäische Gruppe von Dramen um einen Königsmord.

So weit zu dem Desaster, dem der König wider besseres Wissen Einlaß gewährt hatte, als er auf falsche Stimmen hörte. Hören wir uns aus dem Stückschluß die Schuldbekennnisse der beiden zum Tod Verurteilten an (V,3,S.357f):

Daifax: ... Wir beyde werden von Gott wegen der unglücklichen Heyrath gestraft, zu der auf mein Anstiften der Vater den Sohn zwang. Dieses Aergerniß wird der gerechte Himmel mit unserem Blute auslöschen, und sich des Tyrannen, des Keksweibs, deines Sohns als eines Werkzeuges bedienen.

Damit wertet der Christ das Ehe-Vergehen schwerer als „unmäßige Begierde nach Gold“ (Daifax) und „zu ungestümes Verlangen nach Kronen“ (Protasius; S.357).

Der König stellt sich in bündigeren Worten der Buße:

... Ach es ist ganz allein mein Laster, das zum Himmel um Rache schrie ... die gottlose Verbindung, zu welcher ich gottloser Vater den Sohn zwang.

A. Claus hat, so scheint es, dem Publikum die Ehesatzungen der Kirche ins Gedächtnis gerufen und sie seinen Zöglingen zum Abitur-Abgang und im heiratsfähigen Alter einschärfen und auf den Weg geben wollen.

Glosse 3 Der Prinz zwischen zwei Frauen

Wenden wir uns den drei Frauengestalten des Stücks zu: der einzigen Frauengestalt, die wiederholt auftritt: Königin Justa, und den beiden Prinzessinnen Martha und Fiuma, die hinter der Bühne bleiben. Das Trio reicht von der leidvollen duldsamen Madonnengestalt (Martha) bis zur

unbeugsamen Streiterin der Kirche (Justa), auf der anderen Seite steht eine heidnische „Furie“. Martha wird uns als ein Muster christlicher Frauentugenden, vorab der „Demuth“, hingestellt: „allezeit getreu, allezeit unschuldig keusch, fromm ...[eine] reine ... Gemahlin, ein Frauenzimmer vom ersten Range ... und geliebt“ vom König Protasius, wie eigens vermerkt wird. Es war der gängige Tugendkatalog, der eher an ein christliches Inventar- und Ausstattungsstück, denn an einen leibhaftigen Menschen erinnert³¹). Sie tritt in den Gesprächen nach ihrem Verstoß aus dem Haus immer nur als „Leidende“ auf, ohne aus der hilflosen In-sich-Eingeschlossenheit einer Pamina-Rolle herauszutreten.

Claus schrieb in seinen „Anmerkungen“ (S.133), daß er der „Geschichte“ die Bruderrolle des Sacajus hinzugefügt habe, „der die Stelle seiner Schwester Martha vertritt“. Damit verblaßt denn diese blutarmer Stückfigur vollends, und im Schlußteil finden weder der König noch Daifax in ihren Reuerepliken ein Wort über sie und das Leid, das sie ihr schließlich zugefügt haben.

Die sittsame Martha dolorosa evoziert ihr heidnisch-sündhaftes Gegenbild Fiuma: unbändig, ohne sittliches Maß. Sie „hetzet den Sohn wider den Vater auf“, um ihn zum Vaternord zu treiben, „hintergeht ihren Großvater“, als sie sich seinen (kaiserlichen) Truppen ungefragt an die Spitze setzt (S.350) und „herrschet [im Königreich Arima] in der Stadt, am Hofe,“ (IV,3,S.350) selbstgekrönt und stolz in Anmaßung, noch ehe der alte Throninhaber tot ist. „Diese einzige Furie,“ resümiert der Bote, „verwirret das ganze Reich.“

Zwischen beiden Frauen steht Michael, dort seine „geliebte“ Martha, hier Fiuma, die „ihn beherrschet“ (S.350). Der Wechsel von der einen zur anderen Frau war ein Vergehen, der geistliche Autor hatte sich an ein vorgegebenes Strafmaß zu halten; wie der Wechsel des Mannes von der stillen zur temperamentvollen Frau vor sich ging und wie die Strafe sich äußerte, war dem Autor anheimgestellt.

Die Gegensätzlichkeit der Temperamente der beiden Frauen im Dreieck mit Kronprinz Michael war deutlich. Einerseits wehrte sich Michael gegen die ihm aufgedrängte kaiserliche Enkelin, wenn „der Sohn ... es lange ausschlug“, Martha „... vom Bette zu stoßen“ (I,3,S.121) – letzteres eine Wendung, die drastisch ist, doch nur barockzeitlich konventionell für „Scheidung“ steht. Auf der anderen Seite „beherrschete“ (S.350) ihn die neue Frau und nach der Perioche eines Ingolstädter Arima-Stücks vom Jahr 1660³²) war er „durch schädliche Beywohnung deß Haydnischen Kebsweib schon ganz verführt“. Der geistliche Autor wird bei einer Schädigung durch Beischlaf kaum an eine Geschlechtskrankheit gedacht haben, eher an eine nachhaltig schleichende Wirkung auf Gemüt und Seele. Es trieb den verführten Christenprinzen immer wieder zum Lager der heidnischen Beischläferin: Er war der Frau verfallen. Hierzu fügt sich auch aus dem vorliegenden Arimadrama

die Wendung, daß Fiuma den Mann „beherrscht“. Kurz: Nach einer frommen Ehe nun die Passion einer unheiligen Beziehung? Nach langem Sträuben - nun Leidenschaft?

Es sei hier hingestellt, ob von dem Dreiecksverhältnis eines Prinzen zwischen einer angetrauten Tugendsamen und einer sündhaft Ungläubigen nicht auch ein erotischer Reiz auf Innsbrucker Herren in Parterre und Logen ausging: aus sittlicher Eingebundenheit hinfort zu einem Begehren nach einem Eros, der durch Facetten des sündhaft Bösen und Schönen von einem heidnischen Keksweib her aufschimmerte.

So weit zu einem Versuch, Psychologisches und Erotisches aus einem Ordensdramentext herauszulesen.

Glosse 4 Justa, die Gottesstreiterin

Kommen wir zur dritten Frauenfigur, Justa, der einzigen weiblichen Stückfigur, die auf die Bühne tritt, von einem männlichen Darsteller gespielt. War Martha schemenhaft geblieben, Fiuma uns als gekrönte Rebellin zu Pferde im Schlaglicht der Imagination erschienen, tritt uns über 15 Auftritte hinweg vorbildhaft in Rat und Tat eine Königin entgegen. Sie versteht es,

- im Frieden zu herrschen („die Unterthanen sahen nach meinem Winke“, III,2,S.342),
- in der Not einen Fluchtweg zu finden, bei Nacht und Nebel auf einem Schiff,
- gegen die Kinder behutsam zu sein, als es darum geht, ihnen den nahen Tod des Vaters anzukündigen,
- einzige Stütze dem Mann zu sein, den sie zur Todesbereitschaft wieder aufzurichten versteht, und
- unerbittlich im Glauben, als ihr Zweifel an seiner rechten Glaubenshaltung kommen.

In einem Monolog, dem A. Claus einen eigenen Auftritt widmet, findet sie Worte für ihren Schmerz und ihr beklagenswertes Los. Es ist nach ihrer Flucht mit den Kindern aus dem besetzten Arima und nach ihrem langen Gespräch mit dem Gemahl, das ihn zur Annahme des Todesurteils bereit machte (V,7,S.361):

Nun fließet Thränen, ergieß dich zurückgehaltene Wehmuth! Ich bin allein, sie können ungehindert ausbrechen, die Klagen: du ... Gott ... wirst es nicht ungnädig nehmen: ein niedergedrücktes Weib weinet, verlieret an einem Tag ihr Reich und ihren Gemahl, die verwitwete Mutter sieht ihre Kinder vertrieben ...

Das erste Wort der nachhaltigen Klage gilt dem eignen ungeteilten Schmerz, der sie überwältigt und dem sie hier, allein und ganz bei sich, nachgeben darf. Der erste Gedanke in der Klage ist also

nicht einer selbstloser Fürsorge gewidmet, etwa in einem „Oh meine armen Kinder ... mein armer Mann!“

Das folgende Wort richtet sich an ihre einzelnen Rollen: als Königin, Gattin und, erst in dritter Stelle, als Mutter. Sie beklagt den Verlust, bzw. die jammervolle Veränderung, welche sie an sich erleben muß:

... die verwittwete Mutter sieht ihre Kinder vertrieben ...

Erst in einem dritten Schritt bezieht sie auch Mann und Kinder in das Mitleid ein („Die ... freudig ... herrschten, weinen heute ...“), um dann resümierend im Selbstmitleid voll Pathos gleich wieder sich selber anzurufen : „Unselige Mutter! ...“

Es ist der barockzeitliche Bühnenstil, die Innenwelt dialogartig anzusprechen, vor dem Publikum aufzufächern und das Publikum über die Affekte zu den einzelnen Bereichen zu rühren.

Sie hatte zuvor mit Akribie christliche Logik einsetzen müssen, um den Gatten Schritt um Schritt zu einer Todesbereitschaft hinzuwenden, die zugleich sein Heilsweg ist. Ich skizziere das Gespräch, das die Frau als unüberwindbare Streiterin für die Kirche hinstellt, nachdem in vorangegangenen Szenen praktische Tüchtigkeit und Stärke dieser „Superfrau“ in der Not zu Wort gekommen war. In einem anderen Jesuiten-Martyrerdrama, das dreißig Jahre zuvor über die Wiener Jesuitenbühne an der Hofburg gegangen war, trat uns in einer anderen Christenfürstin Japans, der „Königin von Tango“, vergleichbar beherzt ein „starckes Weib“ entgegen³³⁾.

Justa steuert den Mann über fünf Stufen der Einsicht, die er Schritt um Schritt akzeptiert, bis hin zu einer letzten Reuebereitschaft:

- das Desaster als Züchtigung des Himmels zu sehen
- die Schuld in Demut anzunehmen
- dem Feind verzeihen - auch Sohn Michael, was ihm am schwersten fällt
- Bereitschaft, für Gottes Liebe, die dem „Hinstürzenden“³⁴⁾ verzeiht, und für das gleichfalls „uns“ geltende Jesusopfer Gut und Leben hinzugeben
- Reue („**Justa**: Wie gut läßt dieses Reue einem christlichen Könige!“, S.361)

Besonders dieser Teil legt das seelsorgerische Anliegen seines geistlichen Autors in dem Ordensdrama nah; wir hören (nach heutigem Empfinden) weniger eine liebende Gattin, eher einen unerbittlich strengen Beichtvater heraus, der mit Christenlogik den Hadernden vor dem Sterben auf den rechten Christenweg lenkt.

Aus Justas Hinweis auf das Jesusopfer wächst der Wunsch des Königs, nun auch selber – es ist gerade Karfreitag - „für die Sache Gottes [zu] sterben ... glorreich ...“ (S.360). Hierzu bietet sich denn auch bald Gelegenheit, als er vertraulich erfährt, im Fall seiner Rückkehr zur alten japanischen Religion habe der Kaiser seine Amnestie und Reinthronisierung verfügt. In den folgenden von A. Claus mit Sprachwitz und dramatischem Geschick gestalteten drei Gesprächssituationen (V,9, V,10 und V,11,S.362-365) haben die Äußerungen des Königs doppelten Sinn: wenn er etwa von „selige[r] Nachricht“ spricht, meint der heidnische Zuhörer, er nehme dankbar die Amnestie an und werde den Christengott öffentlich leugnen, während der König im Gegenteil die Seligkeit meint, als Martyrer sterben zu dürfen, wozu ihm die Ablehnung des kaiserlichen Angebots nun Gelegenheit gibt. - Durch solche Versatzstücke wuchs der bewunderte Held ins Heroische.

Auch Justa mißversteht ihren Gemahl und glaubt, er wolle sein Leben erhalten und „die Religion des Vaterlands annehme[n]“ (S.365). Gerade noch hatte sie ihn mit akribischer Christenlogik für einen christlichen Glaubenstod gerüstet, ihn gewissermaßen zur Hinrichtung hergerichtet – und sieht nun die Felle wieder dahinschwimmen. Bis sie ihres Irrtums einsichtig wird, überflutet sie daher schonungslos ihren Mann mit heftigsten Kränkungen, um ihn zum sofortigem (Martyrer-) Tod zu wenden.

Es ist, vom rhetorischen Stückaufbau her, die Stelle, wo in der Wende zum Schluß die richtige Lösung noch einmal zum Schein in Frage gezogen wird, die Infragestellung jedoch de facto dazu beiträgt, die Richtigkeit der Lösung herauszustreichen. Diese wird dann im Schlußpassus gepriesen. A. Claus bezieht hier Gewißheit oder Ahnung des Zuschauers über die freudige Bereitschaft des Protasius zum Martyrium ein und damit das Wissen, daß Justas Vorwürfe (wohl) unberechtigt sind. Hier die Flut ihrer Schmähworte:

... Getrauest du dich dieses Leben als ein schändlicher Überläufer vom heiligen Gesetze durch ein so großes Laster zu erkaufen? ...Schreckliche gottlose Frage! Ich sterbe vor Scham! ...Erbarmungswürdiger König! ... Gottesräuberischer Ueberläufer!

Justa, so vermeinen wir, nimmt hier Züge einer Iustitia-Gestalt an und wacht schwertumgürtet an der Kirchpforte.

Als Protasius schließlich bekennt,

ein Martyrer [zu sein], ein glorreicher Zeuge des Glaubens, ein Schlachtopfer Christi (V,12,S.366),

meint sie aufatmend und froh:

Verzeih ...! Ein neuer Geist beselet mich mit dir: weg mit der Trauer: ich beklage den Tod meines Gemahls nicht mehr; er stirbt als ein herrlicher Zeuge des Glaubens, nicht mehr als ein Uebelthäter.

In dem religiösen Eifer, eher: in der religiöser Fanatik, scheint nicht länger eine Gattin von Leib und Blut zu sprechen – denn welche liebende Frau beklagte nicht den nahen Tod ihres lieben Manns! - In vergleichbarer Unerbittlichkeit und Fanatik wies in einem Roman Wolfgang Koeppens eine Frau ihrem Mann den unausweichlichen Weg nach Walhalla³⁵⁾.

Nimmt die Justa-Figur hier nicht eher allegorische Züge an: als eine strenge Wacherin über die Glaubenskirche, über Gehorsam der Christen gegen Gott und die Kirche? Sie resümiert stückabschließend in einem Gebet an Gott, und der Theatersaal scheint sich in einen Kirchraum zu verwandeln (V,17,S.373):

Deine Hand bethe ich an, die, wenn sie schlägt, zugleich heilet, wenn sie strafet, zugleich schonet.

Es sind Schlußworte über einen streng strafenden Gott. Sie mochten sich zudem für ein Drama der Ordensschule eignen und von der hingestellten Gottesstrenge eine Legitimierung ihrer Schulstrenge ableiten – Worte, welche Leser heute als pervers empfinden.

Das Herzstück des geistlichen Dramas über die Bußfertigkeit ist in dieser Schlußwendung resümiert: die Umwandlung eines bloßen profanen Todes in einen Heilstod, gar Martyrertod durch Reue und Annahme von Strafen als Buße (V,6,S.359-361).

Soweit zu dem hohen Anteil der einzigen weiblichen Figur, Justa, als einer treibenden und steuernden Kraft für das zentrale Anliegen des Stücks.

Der verbleibende Teil des Dramas (V,13-17) beschäftigt sich mit der Modalität des Todes (statt des heidnischen "Bauchaufschneidens" eine christliche Hinrichtung), mit dem Verbleib des königlichen Gefolges (statt eines aus „Rache“ (sic) geübten gegenseitigen (sic) Abschlachten ein österlicher Umzug im Büßergewand) und mit der Aufklärung der verwaisten Knaben über den väterlichen Tod (ein Wiedersehen des verfrüht Abgereisten in „größeren Reichen“, nach denen sich der Vater [ehedem] sehnte).

Viele interessante Themen sind offen geblieben, ob zu merkwürdigen Mißverständnissen zu Japan, wie dies in den letzten Zeilen anklang (wobei der Autor nach eigenen Worten „in diesem Stück ... der Geschichte auf das gewissenhafteste gefolget“ war [S.132]), ob zur eigentümlich schwankenden und von daher außerordentlich interessanten Figur eines Quibous, oder ob zu dem Komplizenpaar mit dem eigentlichen Intrigenkopf Fiungus im Hintergrund - den der König dann (gewissermaßen als einen Judas) zu seinem Henker verdamnte, während doch nach japanischer Denkart hier³⁶⁾ eher ein nahestehender oder Lieblingsvasall (sozusagen ein Johannes) zu stehen hätte.

Glosse 5 Das Miteinander mit Andersgläubigen

Der Autor A. Claus hielt sich im Arimadrama in einer Herabsetzung der heidnischen Religion zurück.

So findet ein christlich-buddhistischer Religionskrieg in Arima Erwähnung, wobei sich der christliche Sprecher - im Vergleich zu früheren Stücken und zu den „historischen Quellen“ – einer verächtlichen Ausdruckweise gegen den Heiden enthält (I,2,S.120):

... ein so großer König, welcher hundert Tempel der Fottoquen, trotz allem Widerstande der Bonzen, der Erde gleich gemacht, und Häuser dem wahren Gotte gebauet ... der alle ... seine Unterthanen dem wahren Gotte unterwarf ...

Es ist eine gewaltsame Situation, wie sie zum Sieg des Christentums in vielen barocken Jesuitendramen gepriesen wird, doch stellt Claus die Sittlichkeit des Gegners nicht in Frage.

Auch ein Blick auf das überwiegend christliche Stückpersonal ergibt einen ähnlichen Befund: die beiden auftretenden Heiden, Sacajus und Cianguedon, sind nobel, Sacajus weist auf vergleichbare Tugendvorstellungen der heidnischen und der christlichen Seite hin. Im Gegenzug steht auf der christlichen Seite ein Halunkenpaar, Daifax und Fiungus. Diese Überkreuzanordnung von Rollen - mit anderen Worten: die Verteilung zweier guter Figuren auf die andere, die heidnische Seite, zweier schlechter Figuren auf die eigene christliche Seite - sollte auch dafür sprechen, daß dem Autor nicht länger an einer Schwarz-Weißskizze von Feind/Freund oder Heide/Christ lag, sondern hier eine Abtönung im Personal jenseits beider Lager sichtbar wird.

Wir können in diesem Zusammenhang auch die oben für sich behandelte Japan-Kaiser-Rolle noch einmal ansprechen: Wenn ein Habsburger Vongottesgnadentum auf sie abfährt, ist zwischen dem christlichen und dem heidnischen Monarchen eine gewisse Kollegialität hergestellt.

In der angleichenden Bewertung der Figuren jenseits ihrer religiösen – katholischen, bzw. andersgläubigen - Gruppenzugehörigkeit und damit in einer Frontennivellierung beider Lager können wir erkennen, daß die (europäische) Religionskriegsepoche zu Ende gegangen war und damit eine Zeit, in der vehemente gegenreformatorische Polemik durch die Ordensstücke geweht hatte. Man hatte mittlerweile freundlicher miteinander umzugehen gelernt.

Zwei Fragen seien hier als offen hingestellt:

- In der Fiuma-Gestalt scheint Claus einer konventionellen Figurengestaltung nahezustehen: der eigenen Gruppe, ob heimisch, europäisch oder wie hier: christlich, eine Person entgegenzusetzen, die von außen, heidnisch und barbarisch, in die Ordnung einbricht, im Unmaß schrecklich und bedrohlich, böse. Sie steht dem Kreis einer ausartenden Klytemnestra, Herodia oder eines tobenden Othello nahe und schert damit aus der Gruppe des freundlichen Umgangs aus.

- Ob Theaterbelustigung auf Kosten der Bonzen im burlesken Zwischenspiel war, wie wir das von Aufführungen etwa des späten 17. Jahrhunderts wissen (siehe Arima, Folge I, S.151), entzieht sich meiner Kenntnis.

Glosse 6 Die religiöse Kluft zwischen Andersgläubigen

In der Sache der Religion hingegen hat Anton Claus meines Erachtens den bestehenden Graben zwischen beiden Gruppen in unmißverständlicher Weise als tief, unüberbrückbar deutlich machen wollen. Es war vom Makel der heidnischen Verbindung (Worte des Quibous) bereits gesprochen worden. Wenn man sich nach naheliegenden Verhältnissen fragt, auf die das Tiroler Publikum diese Anprangerung hätte anwenden können, mag man zunächst an Beziehungen zwischen Mohamedanern und Christen denken. Diese waren ja in der Tat vereinzelt bekannt. Die Kirche schloß hier, wie bereits erwähnt, eine Trauung aus. In der Liaison konnte die Mohamedanerin nur den Status einer Konkubine einnehmen, wie dies im Stück an einer „Fottoquen“ (Hotoke, Buddha)-Gläubigen vorgeführt ist; bzw. die Kirche maß einer Christin in einer Verbindung mit einem Moslemanhänger nur den Status einer Beischläferin zu – wie umgekehrt, aus Moslemsicht, die Christin in engerer Beziehung zu einem Moslem nur Sklavenstatus haben konnte.

Mehr noch schien die katholische Kirche mit dem Arima-Drama ihren Bestand zur protestantischen Seite hin abzusichern. Die Gefahr war hier akuter; denn nähere Berührung beider Religionsangehörigen durch gemeinsamen Wohnort nivellierte die religiösen Unterschiede und schwächte damit den Einfluß der Kirche. Auf dem Hintergrund der Exulantenfrage scheint daher das Arima-Stück allgemein die Warnung auszusprechen: Andersgläubige, das heißt Protestanten oder Reformierte, in die Familie nicht aufzunehmen – das Wort Heidentum wird zur Chiffre für Protestantismus:

Das katholische Haus des Protasius gedieh und hatte den Segen der Kirche. Die Katastrophe setzt ein, als der Fürst ohne Absprache mit seiner Kirche und im Konsensus mit der heidnischen, sprich: protestantischen Kirche, handelt und dabei das Recht, das „Gottesgebot“, verletzt. Gottes Züchtigung hierfür war furchtbar, wie der tödliche Stückausgang warnt. Das Stück fordert, so scheint es, zum persönlichen Respekt andersgläubiger Christen auf und warnt im gleichen Atemzug aufs schärfste vor einer darüber hinausgehenden Verbrüderung und Überschreitung der konfessionellen Trennlinie.

So weit zu einzelnen Glossen.



Protasius *is. f.*
König von Arima.

Ende.



Anhang.

Drei Vignetten aus dem Druck des Arima-Dramas, Titel-, Schlußseite und die Anfangsseite des Anhangs (aus dem Augsburger Druck 1776, der in den Schikaneder – Theaterstücksammelband 245 (Theatermuseum Wien) übernommen wurde.)

Anmerkungen

- 1) Ein Blick auf Periochen des Jesuitenordens etwa der Szarota-Sammlung (s.u.) zeigt eine Serienproduktion des Genres; zur Diskussion des Martyrergenre, allerdings im protestantischen Raum, siehe etwa für die Zeit des 16. und 17. Jahrhunderts: Ingen, F. van: Die schlesische Märtyrertragödie im Kontext zeitgenössischer Vorbildliteratur – Martyrerdrama und Martyrerbuch. In: Daphnis, Bd. 29, 1999, Hft 3-4; zur ambivalenten Aufklärerrezeption des Martyrergenres im 18. Jahrhundert siehe etwa: Beise, A.: Untragische Trauerspiele – Christian Weises und Elias Schlegels Aufklärungsdrama als Gegenmodell zur Märtyrertragödie von Gryphius, Gottsched und Lessing. In: Wirkendes Wort (1997) T.47. 2 S.188-204.
- 2) Siehe hierzu auch: Arima-Folge V, Zusatz im Schlußteil, wo auf die „drei Prinzen“ anstelle der vier Jünglinge Bezug genommen wird.
- 3) Siehe Meyer, R: Das deutsche Trauerspiel des 18. Jahrhunderts, München 1977. S.124. In der Vorrede der hier benutzten (s.u., Anm. 4) Augsburger Ausgabe von 1776 verweist der Übersetzer auf eine Zweitübersetzung zu zwei Titeln: „Da es eine gereimte Uebersetzung vom Stilico giebt, und erst neulich eine ungereimte vom Scipio in Vorschein kam, als die unsrige schon aus der Presse war ...“
- 4) Verlag: Matthäus Riegers sel. Söhnen; zwei Exemplare in der Österreichischen Nationalbibliothek. Aus dem gleichen Druck sind zwei Claus-Dramen „...Scipio...“ und „...Protasius...“ in der Sammlung des Wiener Theatermuseums innerhalb der Schikaneder-Theatersammlung (Sammelband Nr. 245, 246), einer alphabetischen Zusammenstellung gedruckter Bühnentexte; das Erscheinungsjahr ist dort offensichtlich irrtümlicherweise, wohl einer schlecht lesbaren Eintragung auf der ersten Seite folgend, mit 1778 angegeben. Die lateinische erste Fassung der Stücke erschien 1741 bei Strötter (Tragoediae Ludis Autumnalibus Datae)
- 5) S.307 der deutschen Übersetzung (Augsburg 1776).
- 6) Siehe: Arima-Folge I.
- 7) Wie er „die schon entzündete Liebe der Liebe zum Vaterland, und der Ehre schlachtet“ (S.305f).
- 8) Zum Thema David-Absalon (s.u.); die erhaltenen (lateinischen) Textstimmen lassen auf ein umfangreiches Chorwerk (mit einer – der Innsbrucker Perioche von 1734 ablesbaren - kleinen Orchesterbegleitung) des damaligen dortigen Hofkapellmeisters J. H. Hörmann (1694-1763) schließen. Bei Fündigwerden des Notenparts soll dieser Musikteil des Arimadramas in einer späteren Studie näher angesprochen werden.

- 9) Siehe hierzu etwa seine Geschichte von den drei frommen japanischen Brüdern in Arima-Folge III dieser Serie.
- 10) In den abschließenden „Anmerkungen“ am Ende des Stücks, Abdruck in: Schauwecker: ... Protasius von Aryma ... – Folge I. In: Deutsche Literatur, Germanistik der Kansai-Universität, Nr.46 (2002), S.133f.
- 11) Zu der Japan-Modewelle siehe die abgerundete Darstellung hierzu bei Günther Jontes: „Japonenses Martyres“ Japanische Stoffe im Grazer Jesuitentheater des 17. und 18. Jahrhunderts. In: Historisches Jahrbuch der Stadt Graz. Bd.15(1984), S.27-52, insbesondere S.27-33.
- 12) Jontes – 1984 – S.31, Anm. 11, nennt einen weiteren Autor: Ignatius Trauner (OSB): Geistliche überbliebne Brosamen ... Dillingen 1702 (1.Aufl. 1684), S.89, 738ff. – Siehe ferner auch Kapitza(: Japan in Europa München 1990), der Beispiele für die Rezeption der japanischen Erzählstoffe bis in Poeme des frühen 19. Jahrhunderts verfolgt.
- 13) Die Arimafolgen IV bis V galten aus verschiedenen Gesichtswinkeln diesem Thema.
- 14) Siehe Folge III, IV und V meiner Arima-Artikelserie, wo der Aspekt anhand des Protasio erörtert ist.
- 15) Matsuda, K., Kawasaki, M. :Frois - Nihon shi. Tokyo 1991; seit etwa 2000 verwendet zu einer neuen Taschenbuchreihe.
- 16) Szarota, II,2, 1980, S.1605, zur Pacheko-Studie: In: Nagasaki shiritsu hakubutsukanpo Nr. 15, 1975, S. 1-16, daselbst am Ende.
- 17) Siehe hierzu auch Arima-Drama Folge V, besonders das lange Schlußzitat des Pater Cruz.
- 18) So in „Tragoedia Joannes Japon Arimae Regulus“ (Konstanz, 1663), eigentlich einem Michael-Stück; die scheiternde schwache Cunctatorfigur Michael fügt sich nach dem Vatermord dem Christenverfolger Safioie (historisch: der Nagasaki-Gouverneur Hasegawa); zum Brudermord bereit, widerruft er (sic), doch zu spät; entthront trifft den Verzweifelten der himmlische Blitz; siehe: Seidenfaden, Ingrid: Das Jesuitentheater in Konstanz – Grundlagen und Entwicklung. Stuttgart 1963. S.90ff.
- 19) Hazart, Cornelius: Kirchen-Geschichte ... Wien 1678-1684.
- 20) So in einer im übrigen beachtenswerten älteren Studie des von mir verehrten Pater Immoos (Japanese Themes in Swiss Baroque Drama. In: Roggendorf, J. (ed.): Studies in Japanese Culture Tokyo (Sophia Univ.) 1963; ähnlich vom gleichen Autor: Japanische Helden ... In: Maske und Kothurn. 1981) oder in Veröffentlichungen eines Matsuda K. oder Kawasaki M. , Kenner der von ihnen ins Japanische übersetzten „Japangeschichte“ des Louis Frois. Auch eine – wegen ihrer guten philologischen Partien lesenswerte - Studie Dorotheas Webers In: Schriften der Wiener Katholischen Akademie. Heft 21, 1997) ist hier zu erwähnen.
- 21) Jontes, G (1984), S.27-52. Als Beispiel einer Missionsgeschichte zu Japan führt Jontes an: Daniello Bartoli, Nicolas Trigault und Cornelius Hazart; siehe auch eine umfangreichere Studie von Jontes zu Japan in „Der Leobener Strauß ...“, Band 8, 1980.
- 22) Wegen „List“ beim „Streben“ „nach fremden Kronen“, V,1,2,S.356.
- 23) Bereits in der von Claus eingesehenen „historische Quelle“ eines Hazart wird Michael als Absalon angesprochen (S.143); das Japanwerk Hazarts stellt in diesem Sinn eine Fundgrube an Motiven, Szenen und Episoden für Autoren der erbaulich eingängigen Literatur dar. – Der Ehebruch-Vergleich David-Protasius mutet heute merkwürdig an , da dem klassischen Dreieckstyp bei Ehebruch hier eine erzwungene Kinder-Neuermählung gegenübergestellt wird; der leicht auseinanderklaffende Vergleich mag um so mehr das Gewicht auf den gleichen Tatbestand lenken: den Ehebruch, wie immer er ausgeübt wird.
- 24) Der Vorgänger Daifusamas (historisch hier: Tokugawa Ieyasu) hingegen, Taycosama (Toyotomi Hideyoshi) ist bereits bei Frois als „Holzhacker“ auf dem Thron und Thron-Usurpator verteufelt, bis zur Deformation einer sechsfingerigen Hand. Er galt nicht als rechtmäßiger Herrscher und konnte

sozusagen komödiantisch behandelt werden.

- 25) Die Umgehung direkter Herrscherkritik in deutschen Dramen bringt A. Beise für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts mit einer Absage an revolutionäre Lösungen eines Frankreich nach 1789 in Verbindung (siehe: Beise, A.: Untragische Trauerspiele – Christian Weises und Johann Elias Schlegels Aufklärungsdrama als Gegenmodell zur Märtyrertragödie von Gryphius, Gottsched und Lessing. In: Witkendes Wort (1997), J.47, 2, S.201).
- 26) Siehe etwa Schauwecker, Shimada: „Der standhafte Eifer im Khristenthume ...“. In: Deutsche Literatur, Kansai Universität, Nr. 48, 2004.
- 27) Im Original ist bald von „Nichte“, bald von „Enckelin“ die Rede, hier nach „Enkelin“ vereinheitlicht.
- 28) Eine Sicht des Innsbrucker Stückes vom Aspekt eines gespannten Verhältnis Tirol-Bayern im Zusammenhang der „Sanktion“ mag hier zur Überprüfung möglicher politischer Stückbezüge von Interesse sein.
- 29) Der erste Stückdialog geht *medias in res*, ein *Entrata* nach rhetorischer Tradition mag ein Vorspann oder Prolog gewesen sein: eine theatralische Gruß- und Dankadresse an den Landesvater, die in der Perioche und der Druckfassung ausgelassen ist.
- 30) In der 24. Sitzung des Tridentischen Konzils (1545-1563) wurde das Ehebündnis zum Sakrament erklärt. Laut kanonischem Recht der katholischen Kirche galt in einer Dreieckssituation, wie sie in dem Stück vorliegt, die neu hinzutretende Frau als „Concubantin“, bloße Beischläferin und schuldig. (Meyers Großes Konversationslexikon, 1903), schuldig war ebenso der Mann. Eine katholisch-protestantische Mischehe, auf die ja die *Liaison Michael-Fiuma* auch verweisen dürfte, war in der frühen Zeit der Kirchenspaltung streng verboten; sie wurde über die Abmachungen des Westfälischen Friedens im Zuge der Aufklärung, in Österreich unter Joseph II, unter jeweiligen Bedingungen (beschränkte Benediktion und Kindertaufzusagen) zugestanden. (Der große Brockhaus, 1932). Ähnlich wie die Abschlussszene das katholische Bußsakramentkonzept *per excellence* bekundet (Vergeltung ewiger Strafen durch zeitliche Strafen), verkündet das Gesamtstück das katholische Konzept der Unauflösbarkeit der Ehe und geißelt in dem „Kebs-Weib“ *Fiuma*, noch einmal sündiger durch Andersgläubigkeit der neuen Partnerin, die protestantische Seite. - In einigen Dramen verleiten Holländer, Engländer oder Hugonotten durch Einflüsterung zum Ehebruch. Wir erkennen darin, daß das Stück europäische Dinge abhandelt.
Wenn die Andersgläubigkeit *Fiumens* nicht auf protestantischen, sondern auf den Moslemglauben anspielt, läge ein Trauhindernis vor (Meyers Großes Konversationslexikon, 1903), das damit noch einmal schwerer wiegen würde als eine christlich-interne Mischehe; Anspielungen auf das Thema einer Christ-Moslem-*Liaison* sollten nicht ausgeschlossen werden.
- 31) Wir werden zur weiteren Entwicklung des Sohns sehen, um ein Wort zu seiner Loslösung von einem starken Vater und zu seiner einstweiligen Aufrichtung einzuflechten: die vom Vater gern gesehene Frau wird er verlassen und der Frau verfallen, die mit seiner Hilfe diesen Vater schließlich vernichtet – womit der Sohn seinen Vaterkonflikt überwunden hätte.
- 32) Siehe Scarota 1980 – II,2,S.1606. Eine Erotik anderer Art mag bei der Aufführung eines Knabenmartyrer-Drama, wo es einen christlichen Knaben nach Indien verschlug, in der Hosenrolle einer indischen Prinzessin, von einem Gymnasiasten gespielt, gelegen haben; siehe Seidenfaden – 1963 – S.99.
- 33) *Mulier fortis* (Musik: J. B. Staudt; (Hrsg.: Pass, W. U. Niiyama-Kalicki, F. Graz 2000)
- 34) *Protasius*, der durch „Ehrgeiz“, das territoriale Machtstreben, zu Fall kam.
- 35) *Eva* in „Der Tod in Rom“, 1954.
- 36) Bei dem rituellen Akt des *seppuku* („Bauchaufschneiden“) führt dieser Vasall den Todesstreich aus (er umgeht damit bei einem *seppuku*-Tod faktisch die von Christen mißbilligte Selbstentleibung, so daß ein *seppuku*-Akt auch als Hinrichtung ausgelegt werden mochte, je nach Betonung des Details –

ein Umstand, der im Zusammenhang historischer Hintergründe japanischer Missionsbriefe, gerade im Zusammenhang des Arima Protasius, zu berücksichtigen ist. Ein Todesstreich mochte als Voraussetzung zur Märtyriums-Anerkennung fungieren.