

PETER W. MARX

University of Cologne, Germany

e-mail: marxp@uni-koeln.de

ORCID: 0000-0002-5883-0571

DOI: 10.48224/COM-212-2020-103

Communio 40(2020)4, s. 103-119

## CHRZEŚCIJAŃSKA NIECHĘĆ DO TEATRU. LINIA GENEALOGICZNA

### CHRISTIAN ANTI-THEATRICAL RESENTMENT. A GENEALOGICAL LINE

#### SATANSKAPELLE UND TEUFELSSPIELER. ZUR GENEALOGIE CHRISTLICHER THEATERFEINDSCHAFT

#### Abstract

The article seeks to trace the Christian tradition of anti-theatrical resentments which is usually traced back to the patristic literature. More specifically, the article argues that theatre and performance becomes a privileged place for negotiating and acting out the denominational differences during the Reformation. While, in particular, Pietists and Puritans openly fought theatre as diabolic forces, the Roman church navigated a middle course between social rejection and using theatrical means for their purposes. Especially, the Jesuits and their spiritual practices, developed a more flexible through line. Eventually performs, such as Catharina Elisabeth Velten, fought these attitudes in order to secure the social status of actors and performers.

**Keywords:** anti-theatrical prejudices, reformation, anti-reformation, early modern period, emergence of professional theatre

## Streszczenie

Artykuł stara się prześledzić chrześcijańską tradycję antyteatralnych resentymentów, która zwykle wywodzi się z literatury patrystycznej. Dokładniej rzecz ujmując, artykuł dowodzi, że teatr i performance są uprzywilejowanym miejscem negocjowania i odgrywania różnic wyznaniowych w okresie reformacji. Podczas gdy w szczególności pietyści i purytanie otwarcie walczyli z teatrem jako siłami diabelskimi, Kościół Rzymskokatolicki obrał kurs pośredni między odrzuceniem społecznym a wykorzystaniem do swoich celów środków teatralnych. Zwłaszcza jezuici ze swoimi praktykami duchowymi wypracowali linię bardziej elastyczną. Ostatecznie performerki, takie jak Catharina Elisabeth Velten, walczyły z tymi postawami, aby zabezpieczyć status społeczny aktorów i performerów.

**Słowa kluczowe:** uprzedzenia antyteatralne, reformacja, anty-reformacja, epoka nowożytna, powstanie teatru zawodowego

Das Verhältnis von Theater und Kirche ist stets ein spannungsvolles gewesen – vielleicht gerade weil es so viele Annäherungspunkte zwischen den beiden gibt: Wenn Goethe im *Faust* spottet, ein «Komödiant könnt’ einen Pfafferer lehren», so benennt er einen dieser heiklen Kreuzungspunkte, nämlich das öffentliche Auftreten und zur Schau-stellen – *«performen»* würde das Neu-Deutsch-Anglizistische Pendant heißen – von Emotion, Heiligkeit und Transzendenz. Dass dem Theaterhistoriker diese Nähe weit- aus weniger problematisch erscheint als dies aus theologischer oder pastoraler Perspektive erscheinen mag, gehört wiederum zu den symptomatischen Spannungen des Verhältnisses.

Im frühen Christentum war das Verhältnis zum Theater geprägt durch die Lehre des talmudischen Judentums, welche das Theater zum einen ablehnte, weil es gegen das Verbot des *«cross-dressing»* verstieß (5. Mose 22, 5), zum anderen aber – und dies kann wohl als gravierender angesehen werden –, weil das Theater der Antike auch Teil des kultischen Lebens war. Deutlich ist dies zu erkennen bei Tertullian (– 150–220), dessen Schrift *De Spectaculis* (vor 200) das Theater ganz aus der römischen Tradition heraus versteht und deshalb ablehnt. Gemeinsam mit Johannes Chrysostomos (349–407) ist er eine der wichtigsten Autoritäten für die spätere christliche Theaterfeindschaft.

So wichtig für das frühe Christentum die Abgrenzung gegen die griechisch-römische Kultur war, so beispielhaft war dies durch die Abkehr vom Theater zu artikulieren. Augustinus (354–430) vollzieht dies paradigmatisch in seinen *Confessiones*, wenn er die Abkehr von seinem früheren, ‹heidnischen› Leben exemplarisch auch als Abwendung vom Theater beschreibt.

Die theaterhistorisch lange vertretene These von einer ‹theaterlosen› Zeit von der Spätantike bis ins Hochmittelalter ist geprägt von dieser Abkehr. Allerdings hat sich in der Forschung inzwischen die Annahme durchgesetzt, dass es durchaus eine Kontinuität theatraler Praktiken gab.

Eine eigene Traditionslinie hingegen begründet die mittelalterliche Liturgie, die den körperlich-ostentativen Vollzug theologischer Inhalte in den Kern der rituellen Handlungen stellt: Von den vergleichsweise kargen quem-quaeritis-Szenen der Osterliturgie zu den üppigen Passions- und Mysterienspielen des Spätmittelalters entwickelt sich eine reiche theatrale Formensprache. Diese Formen reichen in Teilen (und oftmals in gebrochener Form) bis weit ins bürgerliche Theater des 18. Jahrhunderts – und damit bis in unsere Gegenwart. Vor allem aber werden sie zu symbolischen Schauplätzen jener kulturellen Konflikte, durch die die Reformation in ganz Europa an Gestalt und Profil gewinnt. Daher werden die nachstehenden Ausführungen an dieser Stelle ihren Ausgangspunkt nehmen.

## 1. Der Jetzer-Handel in Bern

Am 31. Mai 1509 werden in Bern vier Obere des dortigen Dominikanerkonvents öffentlich verbrannt, weil sie – so die Anklage – den Schneidergesellen Johann Jetzer, der von 1506–1508 im Konvent lebte, arglistig getäuscht hatten, indem sie ihm ‹Erscheinungen› vorspielten.

Jetzer hatte von Beginn seiner Klosterzeit an über Geistererscheinungen geklagt, die sich im Laufe der Zeit immer stärker zu eigenen Erzählungen verdichteten, die auch rituell-theologisch eingeordnet und ‹gelöst› werden konnten. So beschrieb Jetzer, dass ihm wiederholt ein spezifischer Geist erschienen sei, der sich schließlich als ein früherer Prior des Konvents, der in Sünde verstorben war, offenbarte. Nachdem der Konvent sich der Erlösung

des früheren Mitbruders durch Fasten und Gebet angenommen hatte, versuchten die Oberen, den Geist hinsichtlich offener theologischer Dispute zu befragen. Vor allem hinsichtlich der seinerzeit zwischen den Dominikanern und Franziskanern kontrovers diskutierten Frage, ob Maria in Erbsünde empfangen worden sei oder nicht, erhofften sie von ihm Klärung.

Anstelle des Geistes aber erschien nun eine Jungfrau in weißen Gewändern, die sich als Heilige Barbara identifizierte. Schließlich erschien ihm Maria selbst und weihte ihn in verschiedene Geheimnisse ein. Mit ihrer unbestreitbaren Autorität ergriff sie für die Dominikaner Partei im Streit um die Erbsünde ihrer Empfängnis.

Die Erscheinungen bei Jetzer, die zunächst nur durch eine Tür belauscht werden konnten, durchliefen eine theatrale Steigerung, die von Jetzers Empfang der Stigmata, über ein Tränen weinendes Bildnis der Gottesmutter bis zu einer öffentlichen Erscheinung Mariens reichte. Letztere allerdings überspannte den Bogen – der Prior schöpfte Verdacht und tatsächlich fand man bei Jetzer eine Krone und eine Flachsperrücke. Als die Sache ruchbar wurde, übernahm der für Bern zuständige Bischof von Lausanne die Ermittlungen, die schließlich mit einem Geständnis Jetzers endeten, er habe hinter den Erscheinungen die Gestalten seiner Oberen erkannt. Diese hätten ihn durch Schauspielerei getäuscht.<sup>1</sup>

Die Bedeutung des Jetzer-Handels, die sich in zahlreichen zeitgenössischen Referenzen und Druckwerken niederschlägt, liegt vor allem darin, dass im Horizont der Reformation die Ereignisse als Beleg für die Verlogenheit der römischen Kirche gedeutet wurde. Das strikte lutherische «sola scriptura» schien durch solche Auswüchse ausdrücklich bestätigt.

Aus theaterhistorischer Perspektive ist die Auseinandersetzung von besonderem Interesse, weil – abgesehen von dem Versuch, durch die Erscheinungen politische «Landgewinne» machen zu wollen – die verwandten Mittel durchaus in liturgischen und paraliturgischen Kontexten wohl etabliert und akzeptiert waren. So hat etwa der Kunsthistoriker Johannes Tripps für Bildnisse, die im Kontext von Gottesdiensten und Gebetspraktiken animiert

---

<sup>1</sup> Für eine ausführliche Darstellung der Ereignisse vgl. Romy Günthart, *Von den vier Ketzern. «Ein erdocht falsch history etlicher Prediger münch» und «Die wahr History von den vier ketzer prediger ordens»*, Zürich 2009.

wurden, den Begriff des *handelnden Bildwerks* geprägt. Deren Akzeptanz sei vor allem in der Stiftung einer spirituellen Unmittelbarkeit zu sehen:

Das handelnde Bildwerk überwindet somit bewußt jene Distanz, die das gesamte Kirchenjahr über zwischen einem jeden Heiligenbild und dem davor betenden herrscht. Die Faszination liegt in der Unmittelbarkeit der gemeinsamen Teilnahme des Menschen und der heiligen Figur an der Vergegenwärtigung der Heilsgeschichte.<sup>2</sup>

In diesem Licht werden die Ereignisse um die Erscheinungen in Bern 1509 als Teil einer weiterreichenden kulturellen Ausdifferenzierung erkennbar, bei der die Haltung gegenüber Praktiken der Verkörperung oder Vergegenwärtigung – als solche seien hier theatrale Praktiken umschrieben – zur Trennlinie zwischen Reformation und römischer Kirche wird.

Hier spitzt sich eine Problematik zu, die schon den Geistlichen Spielen des Mittelalters innewohnte – die Spannung zwischen der liturgischen Praxis im engeren Sinne und theatralen Elementen, die zunehmend eine Eigendynamik entfalten. Der Germanist Jan-Dirk Müller differenziert dies durch die Gegenüberstellung von Allegorese und Theatralität aus: «Die Geistlichen Spiele nun bauen die theatralen Momente mittelalterlicher Frömmigkeitsübungen, liturgischer wie außerliturgischer, aus, setzen aber die Funktion theatraler Mimesis, die dort dem religiösen Zweck untergeordnet war, dominant.»<sup>3</sup>

Die heikle Balance zwischen Ritual und theatralem Spiel, die Müller beschreibt, fällt im Jetzer-Handel auseinander und wird gerade deshalb zum Objekt auch des einsetzenden reformatorischen Diskurses. In diesem Sinne kann man ihn auch als Endpunkt der früheren mittelalterlichen liturgischen Theatralität deuten.

---

<sup>2</sup> Vgl. Johannes Tripps, *Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik*, Berlin 2000, 12.

<sup>3</sup> So Jan-Dirk Müller, *Mediävistische Kulturwissenschaft. Ausgewählte Studien*, Berlin 2010, 179.

## 2. The Devil's Chappell

Im England der Tudors lässt sich diese Auseinandersetzung besonders gut beobachten, denn seit dem *Act of Supremacy* (1534), mit dem Henry VIII. die Lösung von der römischen Kirche vollzog, entfaltete sich eine Dynamik, die letztlich zum Entstehen eines professionellen, kommerziellen Theatersystems führte, das gleichzeitig aber mit einer in Europa seltenen Erbitterung bekämpft wurde. Nicht zuletzt auf Druck der protestantischen Eliten bemühte sich der Kronrat unter Elizabeth I., das Theater einzuhegen durch unterschiedliche legislative Maßnahmen, wie den *Acte for the punishment of Vacabonds* (1572), der Theatertruppen zur Auflage machte, ein adliges Patronat zu finden. Die von den Puritanern dominierte Londoner Stadtverwaltung tat ihr übriges, denn der Versuch, das verhasste Theater aus der Stadt zu verbannen, führte lediglich dazu, dass just an der Stadtgrenze sich eine dichte und lebhafte Theaterszene entwickelte, die durch eigens für Theateraufführungen gedachte Bauten geprägt wurde. So kommt es zu der eigentümlichen und symptomatischen Situation, dass die Blütezeit des englischen Renaissance-Theaters sich vor allem dem Versuch verdankt, es zu verhindern.

Die diskursive Auseinandersetzung aber wurde mit einer Schärfe geführt, die bis ins 18. Jahrhundert hineinwirken sollte: 1633 veröffentlichte William Prynne seinen *Histriomastix*, eine erbitterte Streitschrift gegen das Theater und vor allem gegen die Theaterspielenden. Dreh- und Angelpunkt seiner These ist die Feststellung, «the Play-house is the Devils Chappell».<sup>4</sup> Für Prynne ist das Theaters *per se* sündhaft und verworfen. Ausgehend von den Kirchenvätern ist seine Schrift eine Ansammlung von Anekdoten und Gerüchten über das diabolische Wesen des Theaters: «Stage-players are the Trumpeters of Satan».<sup>5</sup>

Der Verweis auf den Teufel stützt sich u.a. auf eine von Tertulian kolportierte Anekdote, derzufolge eine Frau nach dem Theaterbesuch von einem Dämon besessen zurückkehrte. Bei seiner Austreibung beharrte der unreine Geist auf seiner Tat: Er habe zu

<sup>4</sup> William Prynne, *Histrio-Mastix. The Players Scourge, or, Actors Tragoedie*, London 1633, fol. 555v.

<sup>5</sup> Prynne, *Histrio-Mastix* (s. Anm. 4), 550r.

Recht gehandelt, denn schließlich habe er sie «in meo eam inveni» («in meinem Bereich habe ich sie gefunden»)<sup>6</sup>. Dass es hier keineswegs nur um einen rein rhetorischen Topos geht, wird deutlich, wenn man auf die Begründungen Prynnes schaut: Nicht nur leitet er aus dem unnatürlichen Tod zahlreicher Theaterkünstler die Verworfenheit des Theaters ab, sondern er deutet das Theater als Ort des Teufels. So seien, bei einer Aufführung von Marlowes Doctor Faustus, mehr Teufel erschienen als die Truppe Spieler hatte.<sup>7</sup>

Hier verbinden sich unterschiedliche Motive und Mythen: Ähnlich wie bei den Schauspielern gibt es auch mit Blick auf den Karneval verschiedene Berichte darüber, dass unter den Masken sich Ereignisse von Besessenheit und Dämonie ereignet hätten. Ist dies allerdings in der mittelalterlichen Ordo noch eingehegt, so wird dies für die protestantisch geprägten Gesellschaften der Frühen Neuzeit zu einem veritablen Problem, wie noch zu zeigen sein wird.

Prynns Schrift markiert einen wichtigen Meilenstein für den puritanischen Kampf gegen das Theater, der schließlich zur Schließung der Theater von 1642–1660 führte.

### 3. Der protestantische Pietismus oder Frau Magister Velten reicht's

Für die Reformation wurde die Frage nach sinnlicher Darstellung – sei es in der Malerei, sei es auf der Szene – zu einem symbolischen Austragungsort der Abgrenzung gegen die römische Kirche. Dabei gerieten nicht selten lokale oder regionale Traditionen und Bräuche in die Schußlinie der neuen Geisteshaltung. Verbote von Fastnachtsspielen, Maskeraden waren oftmals die Folge.

Nachdem die konfessionellen Auseinandersetzungen im dreißigjährigen Krieg in ihrer machtpolitischen Dimension militärisch ausgefochten wurde, nahmen im Nachgang die intellektuellen und kulturellen Auseinandersetzungen an Schärfe zu: Der

<sup>6</sup> Tertulliani, *Libri Tres, de spectaculis, de idolatria, et de corona militis*, Cambridge 1854, 47.

<sup>7</sup> Vgl. Prynne, *Histrio-Mastix* (s. Anm. 4), 556r.

politisch-militärische Friede bedeutete keinswegs einen kulturellen Frieden.

Theaterhistorisch ist die Zeit durch den Gegensatz zwischen einer einsetzenden Dramenproduktion – man denke an Gryphius oder Lohenstein – und einer Theaterpraxis, die von den Wandertruppen bestimmt war, geprägt. So darf man sich, bis weit ins 18. Jahrhundert, das Theater nicht als eine bürgerliche, sesshaft-urbane Institution, sondern als eine höchst volatile und sich ständig neu konfigurierende kulturelle Szene vorstellen. Diese Theaterlandschaft war polyglott, sie speiste sich aus verschiedenen europäischen Quellen: Für den deutschsprachigen Raum waren vor allem die Englischen Komödianten einflussreich, die seit den 1590er Jahren die Städte (und einige Höfe) bespielten, aber auch italienische und französische Truppen hinterließen Spuren.

Das Fehlen stehender Theater, die Mobilität der Truppen und der provisorische Charakter ihres Erscheinens im städtischen Leben, ließen die Truppen zu einem wiederkehrenden Politikum werden, denn Spielerlaubnisse mussten jeweils neu beantragt werden und konnten gewährt oder verweigert werden.

Unter dem Eindruck von Pietismus und Calvinismus formierte sich ein Widerstand gegen das Theater, der sich auf der einen Seite auf die Schriften der Kirchenväter stützte, der auf der anderen Seite aber in Ton und Maßnahmen einen radikalisierten Fanatismus entwickelte, der die Grenzen einer intellektuellen Auseinandersetzung weit hinter sich ließ<sup>8</sup>. Auffällig ist hierbei, wie sehr diese Streitschriften bis in den Wortlaut ein Echo auf Prynnes Argumentation sind. So veröffentlicht etwa Martin Heinrich Fuhrmann (1669–1730) 1729 seine Polemik *Die an der Kirchen Gottes gebauete Satans-Capelle*. Der Text ist insofern besonders bemerkenswert, weil sich hier auch schon die Schlüsselmerkmale des späteren antimodernen Diskurses finden lassen: Seine Argumentation ist national-fokussiert, misogyn und antisemitisch. Symptomatisch ist etwa seine Beschreibung des Entstehens der neuen Theaterkultur:

Das Turnieren und Lantzen-Brechen der alten Deutschen hat sich bey ihren Nachkommen vieler Orten in Weibische Ergöt-

---

<sup>8</sup> Vgl. einführend Ernst Hövel, *Der Kampf der Geistlichkeit gegen das Theater in Deutschland im 17. Jahrhundert*, Münster 1912.

zlichkeit, als Opern, Comoedien, Tantzen, Mummereyen und dergleichen Tändeleien verwandelt [...]»<sup>9</sup>

Der aggressive und herabsetzende Ton zeugt von der tatsächlichen Aggression, die sich hinter den Argumenten verbirgt, so beschreibt Fuhrmann Schauspielerinnen und Schauspieler als «zweybeinichte Schweine» (60) und fordert ihre soziale Ächtung. Dabei ging es keineswegs um eine abstrakte, eitel-akademische Auseinandersetzung, sondern um Machtpolitik. Gezielt suchten die Eiferer Einfluss und Druck auf politische Entscheidungsprozesse zu nehmen, um das Theater zu vertreiben.

Ein prägnantes Beispiel für die Auswirkungen dieser Politik ist das Schicksal von Magister Johann Velten (1640–1691/92) und seiner Frau Catharina Elisabeth (–1646/50–1712/15)<sup>10</sup>. Während Johann Velten aus bürgerlichen Kreisen stammte und eine universitäre Ausbildung in Wittenberg und Leipzig erhielt, war sie, die Tochter des Prinzipals Carl Andreas Paulsen (1620–1679), von Kindesbeinen an mit dem Theater verbunden. Velten schloss sich nach seinem Studium Paulsens Truppe an und bemühte sich um eine konsequente Verbreiterung und Literarisierung des Repertoires. Aber Velten bekam die Ablehnung der protestantischen Geistlichkeit in aller Härte zu spüren: 1691 wurde ihm in Berlin das Abendmahl verweigert – allerdings griff der Kurfürst Johann Georg III. ein und tadelte den Klerus. Als Velten aber 1692 in Hamburg auf dem Sterbebett nach den Sterbesakramenten verlangte, wurden sie ihm ebenfalls verweigert.

Nach seinem Tod übernahm Catharina Elisabeth Velten die Prinzipalschaft. Sie hatte bereits ebenfalls den Hass der protestantischen Obrigkeiten am eigenen Leib gespürt: 1675, als sie in den Wehen mit ihrer Tochter lag, verwies der Magistrat der Stadt Lübeck sie unverzüglich der Stadt – die Gefahr für Leben und Gesundheit von Mutter und Kind in Kauf nehmend. Einen weiteren Beleg für die manifeste Feindschaft findet sich in Fuhrmanns brüstender Erzählung aus Magdeburg:

<sup>9</sup> Martin Heinrich Fuhrmann, *Die an der Kirchen Gottes gebauete Satans-Capelle; Darin dem Jehova Zebaoth zu Leid und Verdruß, Und dem Baal-Zebub zur Freud und Genuß*, Köln 1729, 57.

<sup>10</sup> Einführend zu Velten ist immer noch maßgeblich Carl Heine, Johannes Velten: *Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters im XVII Jahrhundert*, Halle/Saale 1887.

Dabey sich zutrug, daß als daselbst die Veldische Witwe in ein hitziges Fieber gefallen, und aus Angst ihres bösen Gewissens und Furcht des vor Augen schwebenden Todes, sich wegen ihrer sündlichen Profession mit Gott versöhnen wolte, und das Heil. Abendmahl verlangte, da wolte kein Prediger das Heiligthum dieser Hündin geben, und die edle Perle dieser Sau vorwerfen, ehe und bevor sie an Eides-Statt angelobet, diese unseelige Lebens-Art künftig gänzlich zu quitiren, [...]. Welches [...] denn auch geschehen, aber sie hat ihr Wort schlecht gehalten und mit den Hunden das Gespiene wieder gefressen<sup>11</sup>.

Die Sakramentenverweigerung aber war kein spiritueller oder seelsorgerischer Vorgang, sondern eine Form sozialer Ächtung. Bis ins 19. Jahrhundert waren Schauspielerinnen und Schauspieler als «Fahrende» «unehrlich», d.h. sie besaßen nur einen sehr eingeschränkten Rechtsstatus. Sie waren nicht nur hinsichtlich der Spielerlaubnis der Willkür der Obrigkeit ausgeliefert, sondern auch in ihrem persönlichen Leben: So ist etwa die Verweigerung eines christlichen Begräbnisses noch bis ins 18. Jahrhundert belegt.

Nun ist die Polemik Fuhrmanns sicherlich ein reichlich grober Klotz, aber auch in den «feineren» Auseinandersetzungen war nicht mehr Milde zu erwarten. Prominente Vertreter des Pietismus wie Philipp Jacob Spener (1635–1705) oder August Hermann Francke (1663–1727) predigten nicht nur gegen das Theater, sondern versuchten gezielt, politische Prozesse und Entscheidungen zu beeinflussen. Soziale Ausgrenzung und theologische Spitzfindigkeit amalgamierten hier zu einer Form der sozialen Kontrolle, die bis in das Privateste wirkte.

Doch Catharina Elisabeth Velten war eine wehrhafte und sicherlich lebenserfahrene Frau: So wenig wir von ihr wissen, so sehr können wir doch annehmen, dass die lebenslange Erfahrung von Ausgrenzung und religiös schlecht verbrämter Hartherzigkeit, Spuren bei ihr hinterlassen haben. Gleichzeitig war sie eine eigenständige, erfolgreiche Unternehmerin, die in einem Maße Verantwortung tragen konnte, wie es ihren bürgerlichen Zeitgenossinnen nur selten vergönnt war.

---

<sup>11</sup> Fuhrmann, Satans-Capelle (s. Anm. 9), 76f.

Als der Magdeburger Prediger Johann Joseph Winckler (1670–1722) sie in einer Druckschrift offen angriff, ging sie zum Gegenangriff über und publizierte unter ihrem Namen die Druckschrift «Zeugnis der Warheit/Vor die/ Schau=SPIELE/oder Comödien» (1701). Die Schrift ist geprägt von einem Ton der Gelehrsamkeit, der dieselbe Dichte an theologischen Referenzen aufweist wie Wincklers Traktat, am Ende aber macht sie sich den christlichen Begriff der Barmherzigkeit zu eigen und wendet ihn gegen Winckler:

Paulus [...] spricht: Mann [sic!] muß nicht böses thun/daß gutes drauß erwachse. Mann muß nicht auff die Leute lügen/wenn man sich der Welt nicht gleich stellen will: Mann muß denen Leuten ihren ehrlichen Namen nicht alsbalden abschneiden/wo mann nicht zuvor gründliche Information und Nachricht von selbigen hat: Mann muß denen Leuten nicht alsobalden die Seligkeit absprechen durch Banniesiren/durch Abweisen von der Beicht/durch Ausschliessung vom heiligen Abendmahl/ohne Consens und Einwilligung eines ganzen Hoch=Ehrwürdigen Consistorii und der Kirchen [...] <sup>12</sup>.

Es steht zu vermuten, dass dieses Maß an Belesenheit und weiblicher wie theatraler Selbstbehauptung den geistlichen Herren nicht das Liebste war – es belegt aber auch eindrücklich, wie sehr die theologisch verbrämten Repressionen den Lebensnerv der Schauspielerinnen und Schauspieler trafen. Genutzt hat es freilich nicht viel, denn erst das 19. Jahrhundert mit seinen Neugründungen von Stadttheatern zeigt Spuren einer rechtlichen Gleichstellung, freilich um den Preis der Verbürgerlichung von Theater und Repertoire.

#### **4. Gott in allen Dingen finden... Ignatius, die Gesellschaft Jesu und das Theater**

Es wäre zu einfach, wollte man die christliche Ablehnung des Theaters einzig auf Seiten des Protestantismus verorten – dies würde nicht nur, wie gezeigt, die in der patristischen Literatur wurzelnde Theaterfeindschaft negieren, sondern auch die Kom-

<sup>12</sup> Als Faksimile in Carl Niessen, *Frau Magister Velten verteidigt die Schaubühne*, Köln 1940.

plexität der Formierungsphase der Frühen Neuzeit marginalisieren. Wie anhand des Jetzer-Handels gezeigt, wird das Theatrale, das sich in den liturgischen und paraliturgischen Formen des Mittelalters noch ungebrochen findet und das eine überbordende Eigendynamik zu entfalten beginnt, unter dem Druck der Reformation problematisch. Die protestantische Kampagne gegen Bilder und sinnliche Darstellung – und die Betonung des Wortes – hatte durchaus auch ihre Rückwirkung auf die römische Kirche: Das Konzil von Trient (1545–1563) zielte u.a. auf eine Reform der Liturgie, insbesondere um «theatralische und andere unangemessene Verhaltensweisen der Priester und Ministranten»<sup>13</sup> zu zügeln.

Der Mailänder Bischof Carlo Borromeo (1538–1584) wurde einer der wichtigsten Repräsentanten dieses Reformprozesses. Dass von ihm auch einige Schriften gegen die Comoedien sich überliefert haben, erscheint nur konsequent. Borromeo bemüht sich um eine Reform der Liturgie, die ihren Zirkelpunkt in der Einhegung der sinnlichen Darstellung findet<sup>14</sup>.

Gleichwohl ist die Auseinandersetzung mit dem Theater weniger grundsätzlich (und fanatisch) als von protestantischer Seite. Dies hat u.a. damit zu tun, dass die Gegenreformation sich sehr viel programmatischer auch theatraler Mittel in den theologischen Auseinandersetzungen bediente.

Hier gerät vor allem die 1540 anerkannte Societas Jesu in den Blick, deren Wirken sowohl eine reiche theatrale Praxis umfasste als auch eine neue Form der meditativen Betrachtung. Ignatius von Loyola (1491–1556) entwickelte mit seinen geistlichen Übungen eine eigene Form der geistlichen Reflexion, die nicht – wie Niklaus Largier dies als Bedingung der mittelalterlichen Mystik beschrieben hat – ihr Zentrum in der Abgrenzung von der

<sup>13</sup> Winfried Haunerland, *Das Konzil von Trient und die nachtridentinische Liturgiereform*, in: Jürgen Bärsch – Benedikt Kranemann (Hg.), *Geschichte der Liturgie in den Kirchen des Westens. Rituelle Entwicklungen, theologische Konzepte und kulturelle Kontexte*. Bd. 1: *Von der Antike zur Neuzeit*, Münster 2018, 481–513, hier: 488.

<sup>14</sup> Vgl. hierzu Michael Zampelli, *«Lascivi Spettacoli»: Jesuits and Theatre (from the Underside)*, in: John W. O'Malley – Gauvin Alexander Bailey – Steven J. Harris et al. (Hg.), *The Jesuits II. Cultures, Sciences, and the Arts, 1540–1773*, Toronto 2005, 433–441, hier: 434.

Welt findet, sondern in der Hinwendung zu ihr: «Sie [die Studenten] können sich deshalb darin üben, die Gegenwart unseres Herrn in allen Dingen zu suchen, wie im Umgang mit jemand, im Gehen, Sehen, Schmecken, Hören, Verstehen und in allem, was wir tun; [...]»<sup>15</sup>.

Der französische Semiotiker Roland Barthes (1915–1980) beschreibt die Geistlichen Übungen als «Erfindung einer Sprache»<sup>16</sup> mit Gott, die vor allem auf Techniken der Imagination beruhe.

In Wahrheit [...] richten sich die Exerzitien nicht gegen die Proliferation der Bilder, sondern, sehr viel dramatischer, gegen ihre Inexistenz, als ob, von Anfang an, [...] der Exerzitant [...] Hilfe brauchte, um sie in sich aufzunehmen. Man kann sagen, daß Ignatius sich ebenso sehr bemüht, den Geist mit Bildern anzufüllen, wie die [...] Mystiker sich bemühten, den Geist davon leer zu machen.<sup>17</sup>

Die ignatianischen Übungen leben aus der Betrachtung der Bilder, aus ihrer Fülle und konkreten Sinnlichkeit, die sinnlich-intensiv wahrzunehmen im Zentrum der Exerzitien steht.<sup>18</sup> Vor diesem Hintergrund ist leicht zu sehen, warum die Jesuiten sehr früh angingen, das Theater als ein Instrument ihrer Mission nutzen. Anders als in der protestantischen Ablehnung des Sinnlichen, zielt die anti-theatrale Kritik der Jesuiten, die es durchaus gibt, nicht grundsätzlich gegen das Theater, sondern auf die Frage des Zwecks:

Arguably, the Jesuit theatre appears even more sensual than the professional theatre, which did not boast the financial or personnel resources that made such sumptuousness possible. The Jesuits understand the difference between these battling <sensualities>, however, in terms of their final causes. In the Jesuit theatre, the end of such an assault on the senses is to teach the actors eloquence in word and in deed and to educate them and their audience in religious and civic virtue. Jesuit antitheatrical writers construct and then interpret the professional stage as a foil to their

<sup>15</sup> Ignatius von Loyola, *Briefe und Unterweisungen*, übersetzt von Peter Knauer, Würzburg 1993, 350.

<sup>16</sup> Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Frankfurt/M. 2015, 59.

<sup>17</sup> Ebd., 81.

<sup>18</sup> Die Bilder sind allerdings nicht Ziel und Zweck ihrer selbst, sondern müssen dann durch die «Unterscheidung der Geister» befragt werden.

own: the professional theatre indulges sensuality for its own sake especially in its exploitation of the love plot, the stock-in-trade of the professional comedy.<sup>19</sup>

Die Spannweite dieser Auseinandersetzung lässt sich aus einem Innsbrucker Spiel von 1693 ablesen: *Cæsar Caccabensis*, das Spiel von einem «unbußfertigen Comoedianten». Der Schauspieler Caccabensis ist nicht bereit, seiner Profession abzuschwören und Buße zu tun. Als er gegen alle Warnungen auf die Bühne geht, erscheint der Tod zwischen den Spielern und nimmt den Cæsar Caccabensis mit sich. Man beachte die dialektische Spannung: Wo die protestantischen Theaterfeinde gerade den Auftritt von Teufel und Tod als Teil der Dämonie fürchten, erscheinen sie in diesem Spiel als allegorische Figuren, die die Moral des Spiels zum Ausdruck bringen. Nicht die Sinnlichkeit der Bühne ist das Skandalon, sondern die Frage ihres Zwecks und ihres Einsatzes.

Daher kann es auch nicht überraschen, dass die Bühne der Jesuitenspiele üppig dekoriert und auch mit den neuesten technischen Raffinessen ausgestattet war. Dass die jesuitischen Spielmeister sich hier durchaus auch von nichtreligiösen Truppen inspirieren ließen und mitunter Techniken übernahmen, unterstreicht, dass hier die Distanz zum Theater gradueller, nicht kategorialer Natur ist.

In der Spannung zwischen dem Training der Imagination und der Pflege der eigenen Subjektivität – ein Thema, das in der Frühen Neuzeit in allen Registern zu finden ist – und der materiell-sinnlichen Praxis und Aisthesis entdeckt sich das Desiderat einer Geschichte jesuitischer Medien, die gerade diese Spielräume erkunden. Dieser Bogen reicht von Bildwerken über die Bühnentechniken und Bildwerke bis hin zum Einsatz der *laterna magica*.

## Epilog

Aus heutiger Sicht rührt die Geschichte der christlichen Theaterfeindschaft eigentümlich an – scheint doch für die westlichen Gesellschaften in der bürgerlichen Überblendung von Künsten, Moral und gesellschaftlicher Ordnung Schillers Diktum der «mo-

<sup>19</sup> Zampelli, *Jesuits and Theatre* (s. Anm. 14), 440.

ralischen Anstalt» so in Fleisch und Blut übergegangen, dass die hasserfüllten Reden und die Aggression der Ausgrenzung uns nicht nur historisch fremd sind. Vielleicht aber sind dieser Fremdheit zwei grundsätzliche Überlegungen abzurufen:

*Die Auferstehung im Fleisch.* Es ist keineswegs Zufall, dass gerade jene Bühnen, die von den religiösen Eiferern besonders verfolgt wurden, die Stegreifund Maskenspiele, die Hanswurst und Harlekine, sich in besonderer Weise des Jenseits thematisch angenommen haben. Szenarien der Geburt aus dem Ei (Harlekin) oder der Höllenfahrt und schließlich der Auferstehung sind nicht nur beliebte Motive, sondern auch als ein direkter Kommentar gegen die Weltfeindschaft der religiösen Theaterfeindschaft zu sehen: Die Sinnlichkeit der Lustigen Personen reklamiert für sich eine zentrale Denkfigur christlicher Erlösungstheologie: Die Auferstehung im Fleisch.

*Und heute?* Es ist mehr als Nostalgie, wenn man sich vergegenwärtigt, dass auf der Bühne des 20. und 21. Jahrhunderts die Auseinandersetzung zwischen Kirche und Theater fast nur noch als metaphorischer oder historischer Kontext aktualisiert werden kann: Wenn Brecht in *Das Leben des Galilei* (1939) sich mit der Kirche auseinandersetzt, dann ist sie nur ein historischer Schatten, nicht mehr ein Gegner der eigenen Gegenwart. Auch Hochhuths *Der Stellvertreter* (1963) erregte die Gemüter in der Auseinandersetzung um das historische Verhalten von Pius XII. nicht wegen der transzendenten oder anthropologischen Perspektiven. Zweifellos wichtige, bis heute auch in Film und Theater präsenste Auseinandersetzungen, aber nur noch ein Schatten früherer Sprengkraft.

Es besteht keinerlei Grund, nostalgisch an frühere Auseinandersetzungen zu denken – eher schon mag die Referenz zu etwas mehr Selbstkritik mahnen, wenn wir allzu schnell das Destruktive des religiösen Fanatismus' in nichtchristlichen Kontexten entdecken. Eine der Lektionen dieses historischen Durchgangs ist es, dass jenen religiös motivierten Kunstrichtern, die sich nicht als Teil eines diskursiv-mehrstimmigen Wechselspiels begreifen, sondern mit dem Anspruch absoluter Wahrheit unbedingte Autorität für sich reklamieren, mit Skepsis und Wachsamkeit zu begegnen ist.

**Nota o Autorze:** Peter W. Marx urodzony 7 czerwca 1973 roku w Limburgu. Studiował dziennikarstwo i teatrologię na Uniwersytecie w Moguncji. W 1997 roku obronił tam pracę magisterską. Trzy lata później otrzymał tytuł doktora na podstawie dysertacji o teatrze i pamięci kulturowej. W 2003 roku został mianowany profesorem teatrologii ze specjalnością kulturoznawczą. Jest kierownikiem teatru i medioznawstwa na uniwersytecie w Kolonii, gdzie pełni również funkcję dyrektora Theaterwissenschaftliche Sammlung.

## Bibliografia

- Barthes R., *Sade, Fourier, Loyola*, Frankfurt/M. 2015.
- Fuhrmann M.H., *Die an der Kirchen Gottes gebaueete Satans-Capelle; Darin dem Jehova Zebaoth zu Leid und Verdruß, Und dem Baal-Zebub zur Freud und Genuß*, Köln 1729.
- Günthart R., *Von den vier Ketzern. «Ein erdocht falsch history etlicher Prediger münch» und «Die wahr History von den vier ketzer prediger ordens»*, Zürich 2009.
- Hauerland W., *Das Konzil von Trient und die nachtridentinische Liturgiereform*, w: Jürgen Bärsch, Benedikt Kranemann (red.), *Geschichte der Liturgie in den Kirchen des Westens. Rituelle Entwicklungen, theologische Konzepte und kulturelle Kontext*, t. 1: *Von der Antike zur Neuzeit*, Münster 2018, s. 481–513.
- Heine C., Velten J., *Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters im XVII Jahrhundert*, Halle/Saale 1887.
- Hövel E., *Der Kampf der Geistlichkeit gegen das Theater in Deutschland im 17. Jahrhundert*, Münster 1912.
- Ignatius von Loyola, *Briefe und Unterweisungen*, übersetzt von Peter Knauer, Würzburg 1993.
- Müller J.D., *Mediävistische Kulturwissenschaft. Ausgewählte Studien*, Berlin 2010.
- Niessen C., *Frau Magister Velten verteidigt die Schaubühne*, Köln 1940.
- Prynne W., *Histrion-Mastix. The Players Scourge, or, Actors Tragoedie*, London 1633.
- Tertulliani, *Libri Tres, de spectaculis, de idolatria, et de corona militis*, Cambridge 1854.
- Tripps J., *Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik*, Berlin 2000.
- Zampelli M., *«Lascivi Spettacoli»: Jesuits and Theatre (from the Underside)*, w: John W. O'Malley, Gauvin Alexander Bailey, Steven J. Harris (red.), *The Jesuits II. Cultures, Sciences, and the Arts, 1540–1773*, Toronto 2005, s. 433–441.