

CZIBULA KATALIN

Theater und Öffentlichkeit

Beiträge zur ungarischen Theaterkultur
des 18. und 19. Jahrhunderts



KATALIN CZIBULA

Theater und Öffentlichkeit

Beiträge zur ungarischen Theaterkultur des 18. und 19. Jahrhunderts

KATALIN CZIBULA

Theater und Öffentlichkeit

Beiträge zur ungarischen Theaterkultur
des 18. und 19. Jahrhunderts

PROTEA KULTURVEREIN

Budapest, 2016

Deutschsprachiges Lektorat:
ANDREA SEIDLER

© Katalin Czibula
© Protea Kulturverein

Auf dem Buchumschlag:
Pietro Rivetti: *Apollo Fest im Schlossgarten Csákvár* (um 1799)
Szent István Király Múzeum Székesfehérvár

ISBN 978-615-80503-1-9

Design und Umbruch: Zsuzsa Szilágyi N.

Inhalt

Vorwort	7
Literaturgeschichte, Methodologie	9
Die wichtigsten Quellengruppen der ungarischen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert	11
Die Organe der bürgerlichen Öffentlichkeit	25
Die Eigenart des Zeitschriftenwesens in Preßburg in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts	27
Zum Theaterwesen in Preßburg im 18. Jahrhundert Programm und Beginn der Theaterkritik	38
Theater und Dramentexte	53
Die sprachliche Charakterisierung in der ungarischen Theaterkunst im 18. Jahrhundert	55
Sonnenfels' Drama <i>Das Opfer</i> in der Übersetzung von Miklós Révai	67
Die deutschen Dramen und ihre Übersetzungen im Siebenbürgen der Aufklärungszeit	77
Theater und Visualität	89
Feuerwerke, Illuminationen und ihre Funktionen im Königreich Ungarn im 18. Jahrhundert	91
Das Wasser als technisches Material und Element in der ungarischen Gartenkunst und Repräsentation des 18. Jahrhunderts	103
Der Tod einer Tänzerin als Antwort auf eine literaturhistorische Frage Zum Hintergrund von György Bessenyeis Dichtung <i>Eszterházi vigasságok</i>	112
Auf der Suche nach dem verlorenen Bild: Gustav Klimt in Tata	134

Bibliographie	147
Personenregister	170
Ortsregister	176
Titelregister	179

Vorwort

Dieser Band enthält Beiträge aus der ungarischen Theatergeschichte, in erster Linie aus der Epoche der Anfänge des professionellen Schauspiels in Ungarn. Die Beiträge, mit Ausnahme des letzten – untersuchen die Ereignisse des Theaters in der zweiten Hälfte des 18. und ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Mein Ziel ist es, Einblick in das frühe Theater als eine Erscheinungsform der Öffentlichkeit dieser Zeit zu geben. Die repräsentative Öffentlichkeit mit charakteristisch barocken Stilelementen artikuliert sich selbst, gleichzeitig erschienen die dem Alltag entwachsenden und bescheideneren Foren der bürgerlichen Öffentlichkeit in erster Linie in der Stadtkultur. Dieses doppelte Interesse ist der Grund dafür, dass die Kontakte des Theaters mit der Presse und die Theater- und Presseforschungen neben theatergeschichtlichen Aspekten in diesem Band eine wichtige Rolle spielen.

Obwohl die Theaterkultur des Königreichs Ungarn im Fokus der Untersuchungen steht, und sie sich auf alle drei Typen der Schauspielkunst dieser Epoche, wie Schul-, Adels- und bürgerliches Theater konzentrieren, bemühe ich mich darum, die Inhalte meiner Beiträge alle im Kontext des gesamten Habsburger Reiches zu sehen. So widme ich mich auch den Formen der deutschsprachigen Schaubühne und deren Wirkung durch gezielte Untersuchung von Dokumenten und Quellen (Dramentexte, zeitgenössische Nachrichten und auch bildnerische Darstellungen).

Die Bearbeitung und Vorstellung der visuellen, das Theater betreffenden Darlegungen der Epoche und jener Dokumente, die szenische visuelle Elemente des Theaters zeigen, bestimmen den Inhalt dieses Bandes ebenfalls entscheidend.

Sämtliche, die Beiträge begleitenden Illustrationen wollen nicht nur als solche funktionieren, sondern sind feste Bestandteile des Quellenstoffes der Untersuchungen. Manche davon wurden in diesem Kontext noch nie präsentiert und stehen daher auch erstmals im Fokus der theaterwissenschaftlichen Analyse.

Der letzte Beitrag des Bandes verlässt das Zeitalter der Aufklärung und analysiert eine anachronistische Theatergründung von der Wende des 19. und 20. Jahrhunderts. In ihren Zielen zitiert diese Institution ihre Vorgänger aus dem 18. Jahrhundert. Der Forschungsaspekt dieses Beitrags zielt auf die umfassende Verbindung zwischen den visuellen und verbalen Elementen hin.

Als Mitglied der Forschungsgruppe des Instituts für Literaturwissenschaft der Ungarischen Akademie der Wissenschaften arbeite ich seit mehr als 30 Jahren mit István Kilián, Júlia Demeter und Márta Zsuzsanna Pintér zusammen. Unsere Tätigkeit wurde wiederholt vom Ungarischen Wissenschaftsfonds (OTKA) unterstützt. Diese Gruppe ist nicht nur initiativ in der Gründung von Fachmedien, sie bietet auch wertvolle Forschungsinspirationen und gibt intellektuelle Sicherheit. So ist ihre Rolle in der Entstehung dieses Bandes unbestritten: vielen Dank dafür.

Ebenfalls danken möchte ich der sprachlichen Lektorin des Buches, Andrea Seidler von der Universität Wien, die die Entstehung dieses Bandes verfolgte, und eine wichtige Rolle nicht nur in der Formulierung der Texte spielte, sondern mich auch durch fachliche Bemerkungen und Ergänzungen inspirierte.

Manche Beiträge wurden ursprünglich als Konferenzbeiträge verfaßt, und deshalb bedanke ich mich auch bei Katalin Blaskó, Wien, für ihre ständige Bereitschaft, bei der sprachlichen Gestaltung der Ursprungstexte mitzuhelfen. Herzlichen Dank auch für ihre Arbeit.

Literaturgeschichte, Methodologie



Die wichtigsten Quellengruppen der ungarischen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert

Es ist unbestritten, dass das 18. Jahrhundert ein neues Kapitel in der ungarischen Literatur und Kultur eröffnete. In der Periode, die mit der Rückeroberung von Buda beginnt, erfolgte die Umwandlung kultureller Strukturen, die Erneuerung der Öffentlichkeit, die Entstehung neuer finanzieller und institutioneller Rahmen und die Umdeutung des Verhältnisses zwischen Religion und Kultur.¹ Wir kennen zwar den Ablauf dieser Prozesse recht ausführlich, trotzdem gibt es noch Bereiche, deren Erforschung und Analyse bis heute nicht durchgeführt wurden. Der Grund dafür liegt nicht darin, dass kein Quellenmaterial zur Verfügung stünde, sondern in der Vernachlässigung dieser Quellen: vom Standpunkt der marxistischen Kultur- und Geschichtswissenschaften war sowohl die Kunst der Kirche als auch die des Hochadels in ideologischer Hinsicht angreifbar. Ein weiterer, noch triftigerer Grund für den Rückstand der Erschließung dieser Gebiete war, dass sich die Forschung allzu sehr auf die Textquellen konzentrierte. Erst nach dem Auftritt neuer medialer Forschungstheorien und Methoden konnte der Schwerpunkt auf die parallele Untersuchung verbaler und visueller Quellen gesetzt werden.

Es existiert ein erhebliches Quellenmaterial der theatralen Repräsentationskunst der Epoche, das bis heute größtenteils unbekannt blieb und nicht oder nur teilweise publiziert wurde. Die wenigen Forschungsergebnisse erweckten im Ausland mehr Aufmerksamkeit als in Ungarn.

1 Siehe: Nagy 1975, Kosáry 1983, H. Balázs 1987, H. Balázs 1996 und H. Balázs – Krász – Kurucz 2007.

Hier möchten wir drei Quellengruppen präsentieren, die in der europäischen Kulturgeschichte durch ihre Menge und Qualität einzigartige Korpora bilden.

1. der sogenannte Csíksomlyóer Dramenkorpus²
2. eine Sammlung, die ungenauer Weise als Soproner jesuitische Bühnenbildsammlung bezeichnet wird³
3. die Textbücher und Kulissenbücher, die die Tätigkeit des Esterházy Barocktheaters in Fertőd dokumentieren⁴

Für alle drei Quellengruppen ist charakteristisch, dass ihre Bedeutung erst relativ spät, am Anfang des 20. Jahrhunderts für die Forschung entdeckt wurde. Im Zweiten Weltkrieg wurden sie beschädigt oder sie verschwanden für eine Zeit. In der Epoche des Sozialismus war ihre Untersuchung nicht erwünscht. Erst in den vergangenen zwanzig Jahren stand ihrer Erschließung nichts mehr im Wege und die Sammlungen, beziehungsweise ihre verlorenen Teile kamen Stück für Stück zum Vorschein. Aber ihre Publizierung erfolgte bis heute nicht oder nur teilweise. Der Korpus der Soproner jesuitischen Bühnenbildsammlung wurde zwar zu Gänze herausgegeben, aber er wird in literaturwissenschaftlichen Diskursen im Wesentlichen nicht berücksichtigt.⁵

1. Das Csíksomlyóer Dramenkorpus

Das Csíksomlyóer Gymnasium ist eines der ältesten und bedeutendsten Franziskanerschulen Siebenbürgens.⁶ Laut gewisser Forschungsergebnisse bestand der Unterricht in den unteren Klassen schon ab 1626, aber die Gründung oder Neugründung der Schule wird in der Fachliteratur

- 2 Diese Sammlung wurde 1980 entdeckt und bis heute sind eine populäre Auswahl und ein Band der kritischen Ausgabe erschienen: Demeter – Pintér – Kilián 2003 und Demeter – Kilián – Pintér 2009.
- 3 Siehe: Fagiolo – Knapp – Kilián 1999 und Ács 2011.
- 4 Über diese Quellengruppe war keine zusammenfassende Publikation in letzten Jahrzehnten erschienen. Früher: Staud 1977 und Horányi 1959.
- 5 Die komparatistischen Untersuchungen zu diesem Thema: Czibula 2008, Demeter 2010 und Demeter 2011.
- 6 Über die Geschichte der Schule: Bándi 1896, S. 1–440 und Pintér 1993, S. 18–28.

meistens mit dem Jahr 1667 angegeben, dem Zeitpunkt, ab dem ihre kontinuierliche Existenz durch schriftliche Quellen belegt werden konnte. Eine hervorragende Persönlichkeit der Anstalt war János Kájoni, der im Kloster eine Druckerei gründete und durch seine Publikationen und sein Gesangbuch den Bildungsstand in dieser Region für Jahrzehnte bestimmte.⁷

Unseren heutigen Kenntnissen zufolge führten die Franziskaner in Ungarn in 9 Gymnasien und 2 Elementarschulen Theaterstücke auf. Wir haben belegbare Hinweise zu insgesamt 137 Inszenierungen und kennen 101 Dramentexte.⁸ 99 Stücke von diesen (die zwei Ausnahmen führte man in Gyöngyös, beziehungsweise in Szombathely auf) wurden in Csíksomlyó oder in der Umgebung (jeweils eines in Mikháza und Esztelnek) auf die Bühne gebracht. Von den 101 Stücken sind 66 ungarischsprachig, 12 stellen hingegen ungarisch-lateinische mischsprachige Texte dar.

Über die handschriftlichen Dramentexte, die sich im Csíksomlyóer Franziskanerkloster befanden, setzten am Ende des 19. Jahrhunderts Imre Nagy und Árpád Fülöp die wissenschaftliche Öffentlichkeit erstmals in Kenntnis.⁹ 1913 veröffentlichten dann Zsolt Alszeghy und Ferenc Szlávik vier Texte aus dem Korpus.¹⁰ Damit hörten aber die Forschungen des Materials auf und nach dem Zweiten Weltkrieg war die Csíksomlyóer Dramensammlung gar verloren geglaubt. Erst am 22. August 1980, bei der Restaurierung der Marien-Gnadenstatue stellte sich heraus, dass die Mönche die wertvollsten Bücher und Manuskripte der Bibliothek – so auch die Csíksomlyóer Dramensammlung – während des Weltkriegs im Postament der Statue versteckt hatten.¹¹

Die Entstehungsgeschichte des riesigen, 99 Dramen umfassenden Textkorpus ist uns bekannt:¹² Im Jahr 1772 verordnete der Franziskaner-Provinzial Márton Péterffi, dass die Texte aller in Csíksomlyó vorgeführten Passionsspiele in einem Band aufgezeichnet werden sollen. Der Zweck der Maßnahme war einerseits, dass die Texte nicht verloren gehen

7 Über Kájonis Verbindung mit den Schuldramen: Kővári 2009.

8 *Ferences iskoladrámák I.* S. 17–20.

9 Nagy 1862 und Fülöp 1897.

10 Alszeghy – Szlávik 1913.

11 Siehe: Muckenhaupt 1999, S. 113–117.

12 *Ferences iskoladrámák I.* S. 18–19.

– sie wurden ja von den Schulen der umliegenden Gebiete oft ausgeliehen. Andererseits erlitt das Ordenshaus seitens anderer Orden (in erster Linie der Jesuiten) zahlreiche Angriffe, beispielsweise die Franziskaner würden allzu profane, weltliche und anspruchslose Aufführungen inszenieren. Als Widerlegung der Verdächtigungen sollten die Schüler alle in der Schule auffindbaren, auch früheren Dramenmanuskripte abschreiben. So entstand der riesige, 348×223 mm große Band mit 1348 Seiten, der den Titel *Liber exhibens actiones parascevicas Ab anno 1730 usque ad annum 1774 diem Aprilis 27* trägt. Das darin aufgezeichnete älteste Stück wurde 1721 aufgeführt. Das riesengroße Buch enthielt 46 ungarischsprachige Mysterienspiele, ein lateinisch-ungarisches und ein lateinisches, die meisten von ihnen waren Passionsspiele. Der Umfang des Bandes reichte für die Texte nicht aus, so musste er durch weitere ergänzt werden. Die zwei Bände der Dramensammlung, die den Titel *Actiones Tragicæ és Actiones Comicæ* trägt, entstanden im Jahr 1776 und umfassen insgesamt 13 Texte. Einen weiteren Teil der Sammlung bilden die zwei sogenannten „schwarzen Kisten“, die 13 selbstständige Manuskripte bergen, sowie einige Kolligate, die sich im Csíker Szeklermuseum in Csíksereda befinden.

Die Csíksomlyóer Manuskriptsammlung stellt nicht nur in der Geschichte des ungarischen Schultheaters eine einzigartige Quelle dar. Dieser große Textkorpus, der eine kontinuierliche Routine der Inszenierungen belegt und thematisch dermaßen zusammenhängende Stücke von einer einzigen Schule enthält, ist in der ganzen europäischen Kulturgeschichte vermutlich beispiellos.¹³

Die Schauspielkunst der Franziskaner in Ungarn weicht von den anderen katholischen Schultheatern grundsätzlich ab: ausschließlich ihr Repertoire erhielt im 18. Jahrhundert die Tradition des mittelalterlichen Mysterienspiels am Leben. Während die Schulen anderer Mönchsorden zu dieser Zeit schon einen ausdrücklich weltlichen Charakter annahmen und unwillkürlich dem Mangel an professionellen, muttersprachlichen, bürgerlichen Theater abhelfen, gehören acht Dramen von den insgesamt zwanzig bekannten ungarischsprachigen Texten der Minoriten zum Typus des Mysterienspiels, der Moralität, des Passionsspiels oder der Para-

13 Pintér 1989 und Demeter 2015.

bel.¹⁴ In der Csíksomlyóer observantischen Franziskanerschule sind die Proportionen noch auffallender: Sie bleiben der religiösen Thematik bis zum Ende des Jahrhunderts treu. Der Grund dafür liegt unter anderem darin, dass im protestantischen Szeklerland Csíksomlyó als katholische Insel eine Missionierungsfunktion erfüllte.

Die zusammenfassend als Passionsspiele bezeichneten Theaterstücke repräsentieren Typen und Charakteristika von mittelalterlichen Gattungen.¹⁵ Es gibt Stücke, die nur die Leidensgeschichte Jesu bearbeiten, viele Dramen greifen hingegen Themen aus dem Alten Testament auf. Diese fügen die alttestamentarischen Urbilder in die Passionsgeschichte ein. Durch diese Urbilder werden die Momente des Leidens Jesu vorprojiziert und Altes und Neues Testament miteinander verbunden. Auf der Bühne erscheint die mittelalterliche Gattung der Moralität, in der allegorische Figuren des Guten und Bösen, der Sünden und Tugenden um die Erwerbung des Menschen kämpfen. Es gibt wiederum sich wiederholende dramaturgische Lösungen und gleichbleibende Szenen, die auf apokryphe Motive zurückzuführen sind. Dazu gehören zum Beispiel der himmlische Prozess und das Prophetenspiel, in denen allegorische Figuren, alttestamentarische Patriarchen und Propheten darüber diskutieren, ob Christus die Menschheit erlösen soll. Ein anderes Beispiel könnte der Streit von Amor und Dolor sein, in dem es um die Leiden des Messias, sowie um den Sinn und die Gründe dieses Leidens geht. Neben Jesus spielt in den Stücken die Figur der Maria eine wichtige Rolle, ihre mütterliche Qual und ihr Erscheinen in apokryphen Szenen gehören ebenfalls zu den sich wiederholenden Motiven der Csíksomlyóer Passion. Diese Tendenz wurde offenbar auch durch den lokalen Marienkult verstärkt. Die Teufelszenen und Teufelsfiguren verkörpern nicht nur die gestürzten Engel, wie es die Kirche lehrt, sondern sie bieten auch dem Volkshumor und Folklore-Elementen Raum.

Die Edition der Csíksomlyóer Dramen begann vor einigen Jahren. Um den Umfang der Arbeit zu veranschaulichen erwähnen wir, dass im ersten Band 13 von den 99 Dramentexten auf 950 Seiten erschienen.¹⁶

14 Siehe: Kilián 1992, S. 153–195.

15 Über die Gattungen und Vorbilder: Alszeghy – Szlávik 1913, S. 34–36, Medgyesy-Schmikli 2001, Kedves 2003, Demeter 2005, Kilián 2008 und Medgyesy-Schmikli 2009.

16 *Ferences iskoladramák I.*

2. Die Soproner jesuitische Bühnenbildsammlung

Diese aus theaterhistorischer Sicht unvergleichbare Sammlung ist von Unsicherheiten geprägt: klar ist, dass sie gewiss nicht aus Sopron, nicht jesuitisch und keine Bühnenbildsammlung ist.¹⁷

Ernsthaft formuliert geht es um eine Sammlung, deren Provenienz unbekannt ist. In einer Aufzeichnung über den namhaften Soproner Kunstsammler steht zu lesen:

Gekauft durch Franz Storno senior um 5 Gulden in Ödenburg bei einem [unleserliches Wort] Trödler in Sopron Ödenburg 1890. – Die Zeichnungen sind meistens um 1710 herum und wurden 1728 bei den Ödenburger Jesuiten Patres catalogisirt. [sic!] Es kommt auch einigemal Österreichischer Binden-Schild vor.¹⁸

Die Sammlung war also im Besitz der Soproner Jesuiten. Aber was ihre Entstehung betrifft, können wir mit Sicherheit behaupten, dass sie nicht in der Soproner Jesuitenschule angefertigt wurde. Laut Experten stammen die Kulissenblätter von österreichischen jesuitischen Künstlern.¹⁹ Ursprünglich bildeten sie wahrscheinlich mehrere unabhängige Einheiten, die erst später miteinander verbunden wurden. Die ersten Blätter entstanden schon am Ende des 17. Jahrhunderts und nach 1728 wurde die Sammlung durch keine weiteren Blätter mehr ergänzt. In den 1960er Jahren zerschnitt man die zusammengebundenen Seiten und versuchte eine Reihenfolge aufzustellen, sowie einen Zusammenhang zwischen den Blättern zu rekonstruieren. Die Schwierigkeit der Erforschung der Sammlung besteht darin, dass wir es mit einem Bildkorpus zu tun haben, dessen Stücke ursprünglich an Texte anknüpften, eine Verbindung, die aber mittlerweile unterbrochen ist. Es gibt zwar Versuche, die Zeichnungen bestimmten Vorführungen zuzuordnen, doch diese Studien bestätigen auch, dass es hier vielmehr um Typenentwürfe geht, die nicht oder nicht nur im Zusammenhang mit einer konkreten Inszenierung entstanden, sondern öfter verwendet wurden. Die Darstellungen verewi-

17 Fundort ab 1965: Országos Színházi Múzeum és Intézet Budapest. Über die Verhältnisse des Erwerbes: Szabó 2011.

18 Fagiolo – Knapp – Kilián 1999, S. 81.

19 Szilágyi 1989.



Abb. 1

gen also typische barock Schemata, vorgegebene Situationen, Kostüme und Allegorien. Éva Knapp ordnet die Kulissen- und Kostümbilder vier Gruppen unter:²⁰

1. Einzel- oder Typenentwürfe, die an die Aufführung einer bestimmten Geschichte mehr oder weniger anknüpfen
2. komplexe Bühnenbilder beziehungsweise Kulissen, die zu den sogenannten Rahmenszenen passen
3. Kostümentwürfe, die vor allem der Darstellung von allegorischen Figuren dienen
4. Kupferstiche, die für andere Zwecke angefertigt wurden.

Die Darstellungen folgten offenbar den festlichen Anlässen, die in der Dramenästhetik der Epoche verankert waren. Dazu gehörten Schulveranstaltungen und höfische Ereignisse, die sogenannten *comica exercita*, vom Typus *Divina*, *Caesarea*, *Publica*, *Privata* und *Ambulantia*. In der Sammlung fehlen nur die *Privata*, also die geschlossenen Veranstaltungen. Das Göttliche vertritt die Leidensgeschichte Christi und die kaiserliche Thematik repräsentieren die Heiligen- und Märtyrerdramen, die

20 Knapp 2011, S. 102.



Abb. 2

mit dem Herrscherhaus in Zusammenhang gebracht werden können. Als *Ambulantia* können wir ein Stück sehen, in dem es um die Eucharistie geht und dem Typus *Publica* entspricht die Geschichte des Heiligen Franz Xaver. Es ist also wohl nachvollziehbar, dass im Stoff der Sammlung die Tendenz des späten 17. und des beginnenden 18. Jahrhunderts zur Geltung kam, nämlich höfisches und schulisches Theater nicht voneinander zu trennen.

Die einzelnen Blätter lassen verschiedene Interpretationen zu, bei manchen vertreten Forscherinnen und Forscher gar völlig entgegengesetzte Meinungen.²¹ Als Beispiel erwähnen wir eine der schönsten allegorischen Szenen, die Géza Staud als das verirrte Boot des Glaubens interpretiert,²² Éva Knapp hingegen bringt sie als Darstellung einer Inszenierung mit Cupido in Zusammenhang. (24 v)²³ (Abb. 1)

21 Szilágyi 1989.

22 Staud 1975.

23 Fagiolo – Knapp – Kilián 1999, S. 59.



Abb. 3

Wir möchten unsererseits den Typus-Charakter des Bandes und dadurch seine Position im europäischen Kontext betonen. Das illustrieren wir hier mit einem Kulissen- und einem Kostümentwurf. Auf der Seite 34 r befindet sich eine Darstellung des Höllentors, (Abb. 2) die dem Bühnenbild der groß angelegten *Il pomo d' oro*-Inszenierung des Barocktheaters genau entspricht. Das Schauspiel wurde 1668 am Wiener Hof aufgeführt, die Kulissen entwarf Ludovico Ottavio Burnacini.²⁴ (Abb. 3) Diese genossen eine dermaßen große Beliebtheit, dass sie später auch in Form von Kupferstichen verbreitet wurden und ihr Einfluss lässt sich im Laufe des gesamten 18. Jahrhunderts nachweisen.

Auf einem anderen Blatt können wir die typische allegorische Darstellung des Feuers beobachten (23 v). Das charakteristisch verzerrte Gesicht, die stilisierten Flammen in der Kleidung und die Bombe als Attribut kommen nicht nur um die Jahrhundertwende des 17. und 18. Jahrhunderts regelmäßig vor, sondern sie erscheinen sogar noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die ersten zwei Bilder sind aus dem Soproner Band (23 v und 45 r, Abb. 4-5), das dritte entstand hingegen 50 Jahre später und stammt aus der handschriftlichen Bewer-

24 Kindermann 1959, S. 500–507 und Angyal 1938, S. 76–79.



Abb. 4-6



bung des französischen Ballettmeisters und Choreografen Jean-Georges Noverre,²⁵ in der er sich 1766 um die Position eines Theaterdirektors bewarb. Das Bild zeichnete sein Freund, der Bühnenmaler Louis-René Boquet. Der Entwurf wurde mit der traditionellen Ikonographie versehen, aber das Kostüm ermöglichte schon eine ungezwungenere Bewegung auf der Bühne. (Abb. 6)

Die Soproner Kulissenentwürfe erfüllten in der Soproner Jesuitenschule wahrscheinlich eine Musterfunktion. Sie waren Dokumente der entwickeltsten Bühnentechnik der

25 Standort: Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie Gabinet Rycin, Zb. Król. wol. 795-805. (Mikr. 9002-9012.)

Epoche, die in den wesentlich bescheideneren Verhältnissen lediglich als Inspiration dienen konnten. Verwirklicht konnten sie nicht werden.

3. Die Esterházy-Textbücher

Über das Theaterleben der Schlösser Eisenstadt und Eszterháza gibt es eine sehr reiche inländische und internationale Fachliteratur, die wir in erster Linie der Haydn-Forschung verdanken.²⁶ Deswegen ist es bemerkenswert, dass grundlegende Dokumente bis heute nicht publiziert wurden.

Es ist allgemein bekannt, dass zwischen 1768 und 1790 in der Residenz von Miklós Esterházy, dem Herrn von Fertőd-Eszterháza ein Theaterleben von europäischem Rang florierte. Nicht alleine Joseph Haydns Name repräsentiert dieses Theater, sondern auch eine ganze Reihe von führenden Sängern und Sängerinnen, Schauspielern und Schauspielerinnen der Epoche, wie zum Beispiel die Truppe von Karl Wahr, oder solche Talente wie Pietro Travaglia, der italienische Bühnenmaler.²⁷

Die Tätigkeit dieses Theaters ist trotz aller Kriegsverwüstungen durch eine ungewöhnliche Menge von Materialien dokumentiert. Es geht in erster Linie um die sogenannten Esterházy-Librettos, die eigentlich zur Gattung des Logenbuches gehören. Das bedeutet, dass zu jeder Inszenierung ein kleines Programmheft gedruckt wurde, das nicht nur Informationen über die Aufführung, wie zum Beispiel Namen der Darsteller und Darstellerinnen enthielt, sondern auch das ganze Textbuch des Stückes. Sie hatten aber nicht den herkömmlichen Zweck: Die Hefte wurden nicht für die Mitwirkenden als Arbeitsmittel angefertigt, sondern standen den Zuschauern als repräsentative Informationsquelle über das Gesehene zur Verfügung. Dementsprechend hatten sie eine sehr niveauvolle Erscheinungsform mit unterschiedlichen Einbänden. Zu einer Inszenierung wurden jeweils 100–200 Exemplare gedruckt. Die meisten von ihnen hatten einen einfacheren und billigeren Umschlag, diese waren für die Mitglieder der Hofhaltung bestimmt. Hohe Gäste und

26 Anlässlich des Haydn Jubiläums eine zusammenfassende Monographie mit detaillierter Bibliographie: Fuhrmann 2010.

27 Belitska-Scholtz – Berczeli 1976, S. 14–18, Belitska-Scholtz 1991 und Loszmann 2005.

Familienmitglieder erhielten teurer gebundene Stücke, darunter finden wir Meisterwerke, die in Seide oder Samt gebunden und mit Goldverzierungen versehen wurden.

Mátyás Horányi publizierte im Jahr 1959 113 Titel aus der Periode zwischen 1715 und 1810.²⁸ Die Zahl der bekannten Textbücher ist seitdem gestiegen, aber wir wissen nicht genau, um wie viel. Horányi bearbeitete im Laufe seiner Forschungen den größten Teil der Bestände in den ungarischen und österreichischen Bibliotheken, 2003 kam aber eine etwa 40 Textbücher enthaltende Sammlung zum Vorschein, die theoretisch zum Bestand der Széchényi-Nationalbibliothek gehört, die sich aber in Wirklichkeit im Gyula Forster Zentrum befindet. Das Vergleichen des älteren und des jüngst aufgetauchten Materials ist bis heute nicht möglich, man kann nicht wissen, wie viele Inszenierungen die Textbücher enthalten und wie viele Exemplare mit welchem Einband jeweils erhalten wurden. Als Gegenbeispiel erwähne ich die Geschichte des *Hexenschabbas*, der verloren geglaubten Oper von Joseph Haydn. Das Textbuch der im Jahr 1773 in Eszterháza aufgeführten Marionettenoper wurde 2011 in der Weimarer Herzogin Anna Amalia Bibliothek entdeckt. Es ist gleichsam seit dem Moment seiner Auffindung im Internet zur Gänze zugänglich.²⁹ Die mehr als 100 Logenbücher, die sich im ungarischen Besitz befinden, sind weder publiziert noch digitalisiert und sie wurden nicht einmal zeitgemäß katalogisiert. Pietro Travaglia war 27 Jahre lang in Eszterháza als Bühnenmaler tätig, zuletzt war er für sämtliche Attraktionen im Theater zuständig. Er stellte während dieser Zeit ein Skizzenbuch zusammen,³⁰ dessen Veröffentlichung und Analyse ebenfalls bis heute ausblieb. So weiß die internationale Forschung über dieses Buch sehr wenig und sie nimmt es kaum wahr. Die Unzugänglichkeit des Materials ist der Grund dafür, dass es auch innerhalb der ungarischen Wissenschaft keine interdisziplinären Untersuchungen über die Esterházy-Sammlung gibt: Musik-, Literatur-, Kunst- und Theaterhistoriker und Historikerinnen gehen den für sie interessanten Forschungsthemen voneinander unabhängig nach und dadurch bleibt diese

28 Horányi 1959.

29 http://ora-web.swkk.de/digimo_online/digimo.entry?source=digimo.Digitalisat_anzeigen&a_id=7999 (gesehen am 10. 09. 2016)

30 Fundort: Országos Széchényi Könyvtár Színház történeti Tár (Ungarische Nationalbibliothek Abteilung der Theatergeschichte), ohne Signatur.

einzigartige Sammlung immer an der Peripherie des allgemeinen wissenschaftlichen Interesses.

Durch diesen Beitrag wollten wir vor allem darauf hinweisen, welche Aufgaben noch vor uns liegen. Wir müssen den Stellenwert dieser Sammlungen betonen, damit sie ehebaldigst auch in der Erforschung der europäischen Kulturgeschichte die gebührende Beachtung und Wertschätzung erfahren.

Die Organe der bürgerlichen Öffentlichkeit



Die Eigenart des Zeitschriftenwesens in Preßburg in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

1. Die Anfänge des ungarischen Zeitschriftenwesens

Regelmäßige publizistische Tätigkeit entwickelte sich in Ungarn im Laufe des späten 18. Jahrhunderts. Abgesehen von einigen früheren Versuchen wurden in diesem Jahrhundert diejenigen Blätter gegründet,¹ die durch ihre Lebensdauer, die Häufigkeit ihres Erscheinens und ihre sprachliche Vielfalt die Anfänge des Zeitschriftenwesens in Ungarn bilden. Dieser Vorgang beginnt mit der konsolidierten Phase der Herrschaft Maria Theresias, ihr Zentrum ist Preßburg, die damalige Hauptstadt des Landes. Die angesprochene Leserschaft besteht aus den in erster Linie deutschsprachigen, gebildeten, oberungarischen Bürgern, was gleichzeitig die Wahl der Publikationssprache bestimmte. Es ist bemerkenswert, dass die damals herrschende Wissenschaftssprache Latein gleichzeitig in den Hintergrund gedrängt wurde, und dass wir erst wieder in den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts auf lateinischsprachige Zeitschriftengründungen stossen.² Zwischen 1764 und 1780 beherrscht die deutsche Sprache die Publizistik in Ungarn, 1780 schließlich erscheint die erste ungarischsprachige Zeitung

1 Diese sind die folgenden: *Mercurius Hungaricus* (1705–11), wenige Nummern davon sind bekannt, *Nova Poseniensia* (1721–22) und ihr *Nebenblatt, das Syllabus rerum memorabilium* (wir kennen keine Exemplare). Ein weiteres Blatt trägt den Titel *Wochentlich zweymal neuankommender Mercurius* (1730–39?). Über das ungarische Zeitschriftenwesen siehe: Kókay 1979, Seidler – Seidler 1988, Czibula 1989, Czibula 1995, Kókay 2000, S. 111–190. Zu der Preßburger Presse auch: Meier 1993, Czibula 2003, Seidler 2007 und Bernád – Seidler – Seidler – Blaskó 2009.

2 *Ephemerides Budenses* (1790–93), *Novi Ecclesiastico-Scholastici Annales Evangelicorum Austriacae et Helveticae Confessionis in Austriaca monarchia* (1793–95).

in Ungarn, der *Magyar Hírmondó*,³ der weitere folgen werden, 1783 die *Presspurské Nowiny*, die erste slowakischsprachige Zeitung, ebenfalls als Auftakt für weitere slowakischsprachige Blattgründungen.

Gleichzeitig ändert sich das Zentrum der ungarischen Publizistik⁴ und verlagert sich ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nach Pest-Buda.⁵ Daraus entsteht eine große Konkurrenz für Preßburg, sowohl was die Anzahl der Gründungen als auch das Niveau der Blätter betrifft. Wir müssen demgemäß die 60er/70er Jahre als die erste Periode des Zeitschriftenwesens und die Herausbildung des erwähnten, zweiten Zentrums als ein wichtiges Element betrachten. Gleichzeitig darf man nicht übersehen, dass ein großer Unterschied zwischen der konsolidierten, konservativen, stark religiösen Phase der Regierung Maria Theresias und der späteren, aufgeklärten, aber diktatorischen und kulturell zerrisseneren Periode Josephs II. besteht, der sich sowohl auf das kulturelle als auch das politische Leben entscheidend auswirkte.

Ich untersuche in der Folge die ersten Jahre des Erscheinens von Zeitungen in Preßburg, also den Zeitraum zwischen 1764–1780. Ich halte diese zeitliche Grenze für gerechtfertigt, weil der Tod Maria Theresias einerseits einen großen Einfluß auf die Änderungen des politischen Profils der Zeit ausübte und andererseits das Erscheinen der ersten ungarischen Zeitungen ein wichtiger Faktor in der Entwicklung der ungarischsprachigen Publizistik wurde.

2. Maria Theresias und Maria Christinas Rolle im kulturellen Leben Ungarns

Im Lauf der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstand in Ungarn ein höfisches Leben, das seine Traditionen aus Wien importierte und auf die ungarischen Verhältnisse übertrug. Gemeint ist damit der Hof Alberts von Sachsen-Teschen und der Erzherzogin Maria Christina in Preßburg. Sie

3 Siehe: Kókay 1981 und Czibula 2006.

4 Ich denke dabei auch an das Zentrum des siebenbürger Zeitschriftenwesens, das andere Eigenschaften zeigte als Ober-Ungarn und Pest-Buda.

5 Die erste Zeitungen in Pest-Buda: die *Monatliche Früchte einer gelehrte Gesellschaft in Ungarn* (1784) und die Fortsetzung des *Magyar Hírmondó*, der *Magyar Mercurius* (1788–89).

bekleideten in den Jahren 1766 bis 1780 das ungarische Statthalteramt und hielten sich in dieser Zeit selbstverständlich mehr in Preßburg auf als am Wiener Hof. Sie richteten sich hier vollkommen nach den Traditionen und Repräsentationsgepflogenheiten des Wiener Vorbildes ein. Die Existenz dieses Hofes spielte eine wichtige Rolle im guten Einvernehmen Maria Theresias mit den ungarischen Adelligen, und Preßburg wurde neben Wien zum repräsentativen Vorbild für die ungarischen Adelshöfe.

Maria Christina wurde am 13. Mai 1742 als fünftes Kind Maria Theresias und Franz von Lothringen geboren. Von ihren Geschwistern waren zu dieser Zeit nur noch Maria Anna und Joseph am Leben. Ihre Erziehung wurde Gräfin Vasquez anvertraut.⁶ Mit 18 Jahren führte die Erzherzogin bereits ihren Hof. Ihre künstlerische Begabung hatte sich bereits früh bemerkbar gemacht. Zeit ihres Leben malte sie selbst gerne und mit Erfolg, wie ihre erhalten gebliebenen Bilder beweisen. Am bekanntesten sind wohl ihr Selbstportrait sowie die Darstellung einer familiären Situation, die in ihrer feinen Ausarbeitung bereits auf das Biedermeier verweist. Maria Christina wurde von zahlreichen ausländischen Kunst-Akademien zum Mitglied gewählt. 1760 besuchten die sächsischen Prinzen Albert und Clemens den Wiener Hof.⁷ Albert war 1738, Clemens 1739 geboren worden. Die beiden jungen Männer erfreuten sich am Wiener Hof bald großer Beliebtheit, vor allem Albert, an dem Maria Christina Gefallen fand. Maria Theresia ernannte Prinz Albert schon bald zum Feldmarschall-Leutnant und teilte ihm ein eigenes Regiment zu. Ab 1764 nahm er an jedem bedeutenden Ereignis innerhalb der Länder der Habsburgischen Krone teil, unter anderem am ungarischen Landtag, an der Vermählung Leopolds, des Großherzogs von Toskana. 1765 wurde er von Maria Theresia zum Statthalter von Ungarn ernannt, 1766 ehelichte Albert schließlich Maria Christina.

Maria Christina führte den Hof von Preßburg mit auffallender Kompetenz und Sorgsamkeit. Ihr Oberhofmeister war Graf Gábor Bethlen,⁸

6 Über das Leben und Tätigkeit der Erzherzogin: Wolf 1863 und Leopold II. – Marie Christine 1867. Die Maria Theresias Literatur beschäftigt sich detailliert mit dem Verhältnis der Mutter und Tochter: Weissensteiner 1991, Hamann 1988, Hamann 1990 und Czibula 2015. Weitere Informationen geben die Briefwechsel der Kaiserin und ihrer Kinder: Schlitter 1896, Arneht 1881, *Familienbriefe* und Christoph 1991.

7 Söhne des sächsischen Kurfürsten Friedrich August III. und seiner Gemahlin Maria Josepha aus dem Hause Habsburg, Tochter Kaiser Joseph I.

8 Sein Lebenslauf siehe: Nagy 1858, Bd. 2. S. 88–89.

der Schwiegersohn von Maria Theresias Oberhofmeister, Fürst Khevenhüller-Metsch. Oberhofmeisterin war zu Beginn die Gräfin Vasquez gewesen, später Gräfin Starhemberg. Die Hofdamen stammten meist aus Wien, wie die Gräfinnen Rosa Wallis, Sztáray, Czernin, Ugarte, später Gräfin Esterházy. Ihre Kammerfrau Schloissnigg wurde auch aus Wien mitgebracht. Die Kämmerer waren General Miltitz und Graf Lamberg.

Maria Theresia hatte das königliche Schloß von Preßburg, Residenz Maria Christinas und Alberts, mit großem finanziellen Aufwand eingerichtet. Sie faßte ihre "Ermahnungen" anlässlich der Übersiedlung ihrer Tochter in einem langen Brief zusammen,⁹ den Maria Christina auch sehr ernst nahm. Sie richtete das höfische Leben in Preßburg den Wünschen ihrer Mutter entsprechend aus. Außerdem verbrachte das Statthalterpaar viel Zeit auf seinen kleineren Landgütern und den Schlössern des ungarischen Großadels. Innerhalb kurzer Zeit war Preßburg zu einer blühenden Residenzstadt geworden und wurde auch von ausländischen Diplomaten, die sich in Wien aufhielten, gerne besucht.

Während des 15jährigen Aufenthaltes entwickelte sich zwischen dem Statthalterpaar und der Stadbevölkerung, ja dem ganzen Land Ungarn ein harmonisches Verhältnis. Die Ungarn verehrten Maria Christina und Albert, und dem hohen Adel schmeichelte die Tatsache, dass Ungarn innerhalb der Monarchie nunmehr einen eigenen Herrscherhof besaß – ja auch das Paar selbst fühlte sich in Preßburg wohl. Abgesehen von einer längeren Italien-Reise im Jahre 1776 entfernte es sich nie weiter von Preßburg als bis Wien.

Während die zahlreichen Reisen Josephs II. auf mangelndes Wohlbefinden am Wiener Hof hinweisen könnten, zeichnet sich das Leben Maria Christinas durch ihre Beziehung zu ihrer Mutter, ihr Verhältnis zu den Ungarn als ein abwechslungsreiches, aber sich innerhalb der Grenzen des Landes abspielendes, gesellschaftliches Leben aus. Vermutlich spielte das kulturell sehr engagierte Statthalterpaar auch eine große Rolle im Prozeß, der zu Ungarns kulturellem Höhepunkt innerhalb des Zeitalters der Aufklärung führte. Neuere Forschungen betonen, dass diese Entwicklung bereits vor den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts einsetzte und nicht, wie aus früheren Arbeiten ersichtlich, erst nach 1772.¹⁰ Wir meinen, dass

9 Ein Teil des Textes dieser Ermahnungen auf deutsch: Wolf 1863, Bd. I. S. 66–73, auf französisch Bd. II. S. 215–220.

10 Siehe: Bíró F. 1994, S. 7–22.

neben der Person der Kaiserin Maria Christinas und Alberts Tätigkeit in Preßburg eine bedeutende Rolle gespielt haben dürfte. Wenngleich die politische Macht des Statthalterpaares zu dieser Zeit sehr gering war, war seine Aufgabe doch eine wichtige und erfolgreiche: Es gelang ihm, Maria Theresias Herrschaft in diesem Gebiet zu stabilisieren.

3. Preßburgs Position im Ungarn des ausgehenden 18. Jahrhunderts

Das hier abzuhandelnde Thema wirft nicht nur in Hinblick auf die Epoche Probleme auf – haben wir es doch mit einem Zeitraum zu tun, der vom Übergang gekennzeichnet ist –, sondern auch in Hinblick auf den Ort. Den Rahmen für die höfische Kultur bildet im Fall von Preßburg eine Stadt mit – für Ungarn selten – ausgesprochen bürgerlicher Kultur. Preßburg war zu dieser Zeit nicht nur die Krönungsstadt, sondern die größte Stadt Ungarns mit mehrsprachiger Bürgerschaft. Die zweitgrößte Stadt, Pest-Buda, war gemessen an der Einwohnerzahl fast halb so groß wie Preßburg. Man kann sagen, dass die 70er, 80er Jahre des 18. Jahrhunderts gesamt gesehen eine sehr wichtige Phase in der Geschichte der Stadt darstellten.¹¹

Hinzu kommt, dass Preßburg auch nicht eindeutig charakterisierbar war. Einerseits war Preßburg die Hauptstadt, hier gab es eine Form der repräsentativen Öffentlichkeit, den Hof des Statthalterpaares. Andererseits funktionierte diese Stadt als Schauplatz der bürgerliche Öffentlichkeit. Die Stadt hatte eine starke bürgerliche Autonomie. An der Spitze der Stadt stand in erster Linie der Magistrat (der innere Rat, oder Senat), der 13 Mitglieder zählte. Aus diesen Mitgliedern wurden der Stadtrichter, der Bürgermeister und der Stadthauptmann gewählt. Dieses Forum wurde durch den äußeren Rat – bestehend aus 100 Mitgliedern – kontrolliert. Die Mitglieder des äußeren Rates wurden gewählt. In strittigen Fragen des bürgerlichen Lebens hatten diese zwei Foren Entscheidungsrechte.¹²

Die Einrichtung der Statthaltereirei selbst, die sie umgebende Kultur, der kaiserliche Hof zum Ende des 18. Jahrhunderts sind konservativere

11 Siehe: Sas 1973, S. 113f.

12 Ebenda

Institutionen als die bürgerliche Kultur ihres städtischen Umfeldes, das eben zu dieser Zeit bemüht ist, seine eigene Identität zu finden.

Wenn wir die Klassifizierung der Gesellschaft durch Habermas anerkennen,¹³ der der Öffentlichkeit drei Erscheinungsformen zuwies, die höfisch-ritterliche, die repräsentative und bürgerliche, so können wir in unserem Fall den Streit der letzten beiden um ihre Stellung beobachten. Die frühere, repräsentative Öffentlichkeit ist an den Herrscherhof gebunden, während die bürgerliche Öffentlichkeit in den Städten beheimatet ist. Die repräsentative Funktion der Macht liegt in der repräsentativen Darstellung ihrer selbst vor dem Publikum. Diese Darstellung kann sich aus verschiedensten Faktoren zusammensetzen.

In der Entwicklung der bürgerlichen Öffentlichkeit spielte die Publizistik eine wichtige Rolle, also die Presse, die Zeitung.

Der Journalist versucht natürlich, ein treuer Chronist der Ereignisse zu sein. Sowohl bei der Bearbeitung ausländischer als auch inländischer Nachrichten beruft er sich auf seine Quellen, versucht mit einem Netz von Korrespondenten zu arbeiten, auch wenn dies den Nachrichtenstrom verlangsamen sollte. Hat er einen Augenzeugen, der beispielweise die Besuche der Kaiserin in einer ungarischen Stadt verfolgt, so bringt er den Bericht lieber einige Wochen später, aber aus erster Hand, und würde ihn nicht gegen eine aktuellere, aber unsicherere Meldung tauschen. Gleichzeitig selektiert er die Nachrichten seinem eigenen, bürgerlichen Geschmack, seiner bürgerlichen Gedankenwelt entsprechend. Man erkennt beispielweise, dass bestimmte Formen der Repräsentation eine betontere Stellung innerhalb des jeweiligen Blattes einnehmen, als sie vielleicht – gemessen an der Realität – verdient hätten. So erfahren wir viel über das bürgerliche Theater, aber wenig darüber, wie es in das höfische Leben eingeflossen ist. Die Beschreibung der Bälle, der Feste in Preßburg bleibt eher bescheiden. Dies läßt sich einerseits mit dem bürgerlichen Bewußtsein des Journalisten erklären, aber noch besser damit, dass sich dieser Journalist nicht als authentischer Berichterstatter dieser Ereignisse ausgeben darf, besucht er sie doch selbst nicht. Geht es allerdings um Ereignisse, die die breite Öffentlichkeit der Stadt betreffen, beschreibt sie der Verfasser des Artikels mit detaillierter Präzision, schmückt das selbst Gesehene mit Freude an der Sache aus, beispielweise

13 Habermas 1962, S. 44f.

den Einzug des kaiserlichen Hofes anlässlich des Landtages von 1764 oder das Trauergerüst für Kaiser Franz I. in Preßburg.

Man kann auch die Frage nicht umgehen, wie sich die Qualifizierung des höfischen Lebens auf die Entstehung der bürgerlichen Öffentlichkeit auswirkte, spielt doch die bürgerliche Öffentlichkeit eine große Rolle in der Entstehung der literarischen Öffentlichkeit. Die „Machtübernahme“ der bürgerlichen Öffentlichkeit geschieht in erster Linie an der Front der literarischen Öffentlichkeit.

Bemerkenswert sind die neueren Forschungen in Deutschland, die den Primat der literarischen Öffentlichkeit über die politische Öffentlichkeit betonen und die Entwicklung der literarischen Öffentlichkeit in das 17. Jahrhundert stellen.¹⁴ Dieser Prozess hat aber in der osteuropäischen Region erst im 18. Jahrhundert begonnen. Der erste Teil des Zitates von Habermas läßt sich vollkommen auf unser Zeitalter übertragen:

Die literarische Öffentlichkeit ist freilich keine autochthone bürgerliche, sie wahrt eine gewisse Kontinuität zu der repräsentativen Öffentlichkeit des fürstlichen Hofes. Die Kunst des öffentlichen Raisonnements erlernt die bürgerliche Avantgarde des gebildeten Mittelstandes in Kommunikation mit der 'eleganten Welt', einer höfisch-adeligen Gesellschaft, die freilich, im Maße der Verselbständigung des modernen Staatsapparates gegenüber der persönlichen Späre des Monarchen, nun ihrerseits vom Hof sich immer mehr löste und in der Stadt ein Gegengewicht bildete. Die 'Stadt' ist nicht nur ökonomisches Lebenszentrum der bürgerlichen Gesellschaft, im kulturpolitischen Gegensatz zum 'Hof' bezeichnet sie vor allem eine frühe literarische Öffentlichkeit.¹⁵

Der zweite Teil des Gedankens, der die Formen der Öffentlichkeit näher beschreibt, weist bereits auf die Zweigesichtigkeit Ungarns hin. Hier gab es das Leben in den Kaffehäusern, den Salons, den Tischgesellschaften, die Habermas als charakteristisch für diese Form der Öffentlichkeit halt, in diesem Zeitalter noch nicht. An ihrer Stelle entwickelten sich Institutionen wie literarische Studentenkreise, wissenschaftliche Gesellschaften¹⁶ und beispielsweise die ungarische Leibgarde, die diese Rolle der oben erwähnten Einrichtungen übernahmen und das Erbe der

14 Siehe: Welke 1981, S. 29–46.

15 Habermas 1962, S. 44.

16 Siehe: Bodolay 1963. Er stellte 8 Studentenzirkel am Ende des 18. Jahrhunderts vor. Anna Fábri setzte in ihren Forschungen den Beginn in das Jahr 1779 (Fábri 1987).

humanistisch-aristokratischen Gesellschaft fortführen. In ihrer Publizität spielte die Presse, in erster Linie die literarischen Zeitschriften, eine große Rolle.

4. Die *Preßburger Zeitung* und deren Redakteure

Die Zahl der in Preßburg erscheinenden Blätter zwischen 1764 und 1780 war gering, insgesamt acht Stück, den ungarischsprachigen *Magyar Hirmondó* inbegriffen.¹⁷ Die meisten davon waren an die *Preßburger Zeitung* gebunden, Beiblätter des Periodikums, wie zum Beispiel *Der Freund der Tugend*, *Der vernünftige Zeitvertreiber* und das *Preßburgische Wochenblatt* wurden von der Druckerei Landerer herausgegeben und von Karl Gottlieb Windisch redigiert.¹⁸ Über die restlichen haben wir nur geringe Kenntnisse: Die Zeitschrift *Hungarische vermischte Nachrichten von Staats- und gelehrte Neuigkeiten* (1774) ist uns lediglich aus einem Aufruf zur Subskription in der Nr. 19. der *Preßburger Zeitung* vom 8. Dezember 1773 bekannt.¹⁹ Auch über die *Ungarische Agrikultur-Zeitung* wissen wir wenig.²⁰ *Die Geschichte des Faschings* war eine moralische Wochenschrift des Jahres 1779. Sie ist in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek nachweisbar und wird folgenderweise beschrieben.

Die 13 Stücke enthielten eine Kulturgeschichte der Freudenfeste verschiedener Völker, beginnend bei der ‘Sündflut’, den Persern, Römern, Griechen, Germanen bis zur Gegenwart des 18. Jahrhunderts. Das letzte

17 *Preßburger Zeitung* (1764–1929), *Der Freund der Tugend, eine Wochenschrift* (1767–1769), *Der vernünftige Zeitvertreiber* (1770), *Preßburgisches Wochenblatt zur Ausbreitung der Wissenschaften und Künste* (1771–1773), *Hungarische vermischte Nachrichten von Staats- und gelehrte Neuigkeiten* (1774), *Ungarische Agrikultur-Zeitung* (1778), *Geschichte des Faschings vom Anfang der Welt bis Auf das Jahr 1779. Nebst einigen in die Faschingsgeschichte einschlagenden Anekdoten und Abhandlungen in einer Wochenschrift* (1779), *Magyar Hirmondó* (1780–1788).

18 Über Windisch siehe: Seidler 2008.

19 “Nachricht. Bey dem herannahenden neuen Jahre den alle Liebhabern der durch eine besondere Anzeige angekündigten Hungarischen vermischten Nachrichten von Staats- und gelehrten Neuigkeiten zu einer beliebigen Pränumeration nochmals höflichst eingeladen. Hr. Löwe Buchhändler allhier wird solche auch halbjährig mit 4 Gulden Wiener Cours, für ausländische oder von Presburg entfernte Liebhaber aber mit 5 Gulden annehmen und in Zukunft dafür die genante Bedienung leisten.”

20 Kókay 1979, S. 203.

Stück gab eine besonders detaillierte Beschreibung der Unterhaltungsmöglichkeiten in Preßburg, des Theaters und der Redouten. Diese historische Betrachtung verfolgte nicht nur wissenschaftliche Zwecke: sie wollten vor allem moralische Richtlinien für wertvolle und kultivierte Arten des Feierns geben und gleichzeitig Ausschweifung und Lasterhaftigkeit anklagen.²¹

1764 wurde die langlebigste Zeitung dieser Region, die *Preßburger Zeitung*, ins Leben gerufen. Sie erschien zweimal wöchentlich und publizierte detailliert und mit der Aktualität einer "Tageszeitung" wichtige diplomatische Meldungen und Berichte jeden Inhalts aus dem öffentlichen Leben. Diese Zeitung war das bedeutendste und qualitative beste deutschsprachige Organ Ungarns zu jener Zeit. Hatte sie zu Beginn noch wenige Pränumeranten, so wurde sie dennoch zur langlebigsten Tageszeitung Ungarns. Der Forscher Heinrich Réz beschrieb die Bedeutung der Zeitung wie folgt:

Sie allein konnte im 18. Jahrhundert dem starken geistigen Drucke der Wiener Zeitung ständing widerstehen. Die übrigen Zeitungen, später, sind nach kurzem Erscheinen eingegangen. Wien wurde nämlich allmählich, da das Besuchen von ausländischen Universitäten den nicht Adeligen immer mehr erschwert wurde, zur Alleinherrscherin auf den geistigen und wissenschaftlichen Gebieten, bzw. zum alleinstehenden geistigen Vermittler des Westens. So bekamen auch die Zeitungen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts ihre Nachrichten fast ausschließlich aus Wien, womit auch ihre kurze Lebensdauer leicht erklärlich ist, denn wer für die neusten Nachrichten Interesse hatte, bezog die Wiener Zeitungen selbst, oder irgendeine französische Zeitung. Dies war der einzige Grund, daß noch im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts die zwei bestehenden ungarischen Zeitungen in Wien herausgegeben wurden, und daß die erste deutschungarische Zeitschrift, die *Allergündigst privilegirte Anzeigen aus sämtlich-kaiserlich-königlichen Erbländern heraus gegeben von einer Gesellschaft* (3.7.1771 bis 26.6.1776, Schriftleiter Daniel Tersztyánszky) auch in Wien erschien[...]²²

Sie gewann ihr eigenes Profil in der angestrebten Unabhängigkeit von den Wiener Blättern und in der Berichterstattung aus dem Gebiet Un-

21 Seidler – Seidler 1988, S. 76.

22 Réz, 1935, S. 10.

garns. In erster Linie informiert sie über Geschehnisse in Preßburg, sie verfügte aber auch über ein reiches Korrespondentennetz in allen größeren Städten des Landes. Gleichzeitig war das Blatt bestrebt, kulturelle und wissenschaftliche Neuigkeiten aus aller Welt abzudrucken. Die wichtigsten Rubriken der Zeitung waren, den ursprünglichen Plänen entsprechend, die *Ausländische Begebenheiten* in der Wiener und ausländische Nachrichten gebracht wurden, die *Inländische Vorfälle*, die über Ungarn und Siebenbürgen berichten, und von Zeit zu Zeit, vor allem ab der zweiten Hälfte der 70er Jahre, die *Gelehrten Neuigkeiten* und die *Theatralneuigkeiten*.

Die Erscheinung und weitere Lebensdauer des Blattes verläuft parallel mit der Anwesenheit Maria Christinas und Alberts als Statthalterpaar in Preßburg. Die *Preßburger Zeitung* erschien zum ersten Mal am 14. Juli 1764 und berichtet zweimal wöchentlich über die neuesten Ereignisse im Land.

Der Buchdrucker war Johann Michael Landerer, Mitglied der berühmtesten Buchdruckerfamilie in Ungarn, der während seines Lebens 44 Jahre in Preßburg, 23 in Pest und 21 in Kaschau eine Buchdruckerei führte.²³

Der erste Redakteur war bis zum Jahre 1773 Karl Gottlieb Windisch, der zu den aktivsten Persönlichkeiten der ungarischen Aufklärung gezählt werden kann.²⁴ Er ist das lebendige Beispiel des bewußten Ungarus im Ungarn des 18. Jahrhunderts. Er wurde in eine Zipser sächsischen Familie hinein geboren, lernte in Győr an der Schule Ungarisch, in Tyrnau Slowakisch. Vermutlich stand er auch mit Mathias Bél in Kontakt und führte – auch wenn sie sich vielleicht persönlich nicht gekannt haben – dessen Lehren weiter.²⁵ Béla Pukánszky meint mit Recht: Der echte Patriot ist nicht der aufgeklärte Bürger, sondern der aufgeklärte Ungar, den trotz ihren Deutschtums halten sie sich für Mitglied einer ungarischen Heimat, auch das Adjektiv ‘vaterländisch’ betrifft mit die Gegebenheiten innerhalb der Grenzen der ungarischen Heimat. Wir sehen also mit Recht in diesem partiellen Patriotismus die erste Ent-

23 Über sein Leben siehe: Végh 1976, S. 47–48, besonders das Kapitel *A Landerer és a Trattner család nyomdaalapítása*.

24 Über die wissenschaftlichen Überlegungen zu diesem Zeitalter siehe: Tarnai – Csetri 1981, S. 188–195. Über Windisch: Seidler 2008.

25 Szinnyei 1891–1914, Bd. XIV. S. 1574–1575.

wicklungsstufe des Verschmelzens eines ungarisch-deutschen Gemeinschaftsgefühls.²⁶

Diese kultiviert, weitblickende und dennoch von ungarischen Standpunkten geprägte Gedankenwelt Windischs trug dazu bei, dass die *Preßburger Zeitung* ein ähnlich hohes Niveau erreichte wie die späteren deutschsprachigen Zeitungsgründungen.

Der zweite Redakteur des Blattes, Matthias Johann Korabinszky,²⁷ setzte die geistige Tradition des Blattes fort, legte allerdings seinen Schwerpunkt auf die Geographie. Er war Sproß derselben evangelischen Schule mit ähnlichen Kenntnissen wie sein Vorgänger Windisch sie hatte. Die Forschung meinte über den Wechsel der Redakteure, dass das Blatt zwar auf derselben geistigen Ebene geblieben, durch Korabinszky allerdings lebendiger gestaltet worden sei.²⁸ Die Ursache dieser Veränderung ist das Verhältnis des Redakteurs zu Joseph II. Er ist in dieser Zeit noch nicht Kaiser, sondern nur Mitregent. Die reformwütige Politik, die in späteren Jahren auf große Ablehnung stieß, machte sich noch nicht bemerkbar. Wir meinen, dass es sich bei diesen Jahren um einen Zeitabschnitt handelt, in dem die Intelligenz, Korabinszky mit eingeschlossen, der aufgeklärten absolutistischen Politik Josephs II. noch guten Gewissens folgen konnte.

In diesen knapp zwei Jahrzehnten des ungarischen Zeitungswesens läuft der Prozeß, in dem sich die Umformung der barocken, adeligen Künste vollzieht, die den Bemühungen der bürgerlichen Aufklärung Platz machen. Der Schauplatz dieses Prozesses ist nicht nur die "hohe Kunst", sondern unzähligen Ebenen des alltäglichen Lebens. Über diese Ebenen gibt uns das repräsentativste Forum der zeitgenössischen bürgerlichen Öffentlichkeit an der Grenze von zwei Zeitaltern, die *Preßburger Zeitung*, ein überzeugendes und umfassendes Bild.

26 Siehe: Pukánszky 1937.

27 Bredetzky 1811 und Szinnyei 1891–1914, Bd. VI. S. 978–983. Seine wichtigen Werke über Ungarn: *Beschreibung der königlichen Freystadt Preßburg*, erster Teil, Prag, 1781, *Geographisch-historisches und Producten-Lexikon von Ungarn. Mit einer Postkarte*. Preßburg, 1786 und *Atlas regni Hungariae portatilis. Neue vollständige Darstellung des Königreiches Ungarn auf LX Tafeln*. Wien, 1804.

28 Kókay 1979, S. 62.

Zum Theaterwesen in Preßburg im 18. Jahrhundert

Programm und Beginn der Theaterkritik

Im 18. Jahrhundert gab es in Preßburg wie auch im gesamten Königreich Ungarn drei Formen der Schauspielkunst. Die älteste Form war das Schultheater, das in den Akademien und den Gymnasien von Studenten vorgetragen wurde. Das Adelstheater diente der höfischen Repräsentation, und die professionellen Wandergesellschaften spielten für ein bürgerliches Publikum.

Ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts schien die Stadt Preßburg ein reges Theaterleben zu kennzeichnen. Im Jahr 1764 war die zum Landtag hierher gekommene kaiserliche Familie ein dankbares Publikum, später Erzherzogin Maria Christina, Maria Theresias Lieblingstochter, und ihr Ehemann, der ungarische Statthalter Albert von Sachsen-Teschen. Die Stadt erfüllte die Funktion einer Hauptstadt und die eines kulturellen Zentrums. Ein Großteil ihrer Bewohner gehörte dem deutschsprachigen Bürgertum an. Sie hatte ihre eigene Verwaltung mit entsprechenden Ämtern. So war Preßburg in dieser Zeit zugleich der Schauplatz einer höfischen repräsentativen sowie einer bürgerlichen Öffentlichkeit.

Eine der wichtigsten Erscheinungsformen der bürgerlichen Öffentlichkeit, die periodische Presse, hat auch hier im späten 18. Jahrhundert eingesetzt. Die erste Zeitung war in deutscher Sprache erschienen: die *Preßburger Zeitung* im Jahr 1764 dann, im den Jahren 1780 und 1783 ungarische und slowakische Organe. Diese Zeitungen enthalten eine Vielzahl von Daten zu allen drei genannten Bühnenformen, und man kann in ihnen gleichzeitig über die Begebenheiten auf dem Schultheater, von dem Leben auf den Adelshöfen und dem professionellen deutschen

Theater lesen.¹ Das Adelstheater und die professionelle Bühne pflegten besonders ab den 70-er Jahren enge Kontakte.

Von dem erwähnten Nachrichtenmaterial bearbeiteten wir die Theater-
nachrichten der *Preßburger Zeitung* von deren Anfängen im Jahr 1764 bis
zum Tod Maria Theresias 1780.

Die *Preßburger Zeitung* teilte, wie andere Zeitungen jener Zeit, die
Nachrichten in erster Linie nicht nach inhaltlichen Sachkriterien mit,
sondern zeigte die Quellen der Nachrichten nach Ort und Datum auf. Es
gab folgende „Rubriken“: *Ausländische Begebenheiten*, *Inländische Vorfälle*,
Todtenliste von Preßburg, *Die Preise der Feldfrüchte*, später *Nachrichten*, d. i.
Anzeigen und *Gelehrte Nachrichten*. Die Zeitung berichtete von Beginn
an über Ereignisse aus dem Theaterleben. Europäische Bühnenneuigkei-
ten brachte die Redaktion unter den *Ausländischen Begebenheiten*, so zum
Beispiel die Geschichte um den Rücktritt der französischen Schauspiele-
lerin Mlle. Clairon von der Bühne und ihren Konflikt mit der Geistlich-
keit oder auch den großen Erfolg Durmont Belloys mit dem Drama *Die
Belagerung von Calais*. Die Rubrik *Inländische Nachrichten* berichtete von
den Theaterbegebenheiten in der Stadt Preßburg selbst sowie im gesamt-
en Königreich Ungarn. Der Teil *Gelehrte Nachrichten* hatte vornehmlich
wissenschaftlichen Charakter, die Literatur gehörte zu seinem Profil, die
Theaterkunst und ihre literarische Seite, die Dramenliteratur, fanden hier
keinen Eingang.

Die Verbindung zwischen der *Preßburger Zeitung* und dem Theater
wurde enger, als mit den *Theatral Neuigkeiten* eine selbständige, neue Rub-
rik eingerichtet wurde. Wahrscheinlich veranlasste dies Johann Mattha-
ias Korabinszky, der zweite Redakteur der Zeitung, wengleich auch der
erste Redakteur, Karl Gottlieb Windisch, Interesse am Theater gezeigt
hatte. Unter seiner Redaktion dienten die Beiblätter den kulturellen und
wissenschaftlichen Nachrichten, zu Korabinszkys Zeit bestanden diese
Beiblätter nicht mehr. So konnte dieser die Nachrichten über das The-
aterleben nur noch in der Zeitung selbst unterbringen. Das regelmäßige
Publizieren theatralischer Nachrichten entsprach dem bestehenden regen
Interesse des Leserpublikums für das Theater, auf das auch die Einrich-
tung eines neuen Theatergebäudes in der Stadt Preßburg verweist.²

1 Zu den theatralischen Nachrichten der *Preßburger Zeitung* siehe: Czibula 1989.

2 Die Untersuchung des deutschsprachigen Schauspiels dieser Epoche begann erst in
der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts: Heppner 1930, Benyovszky 1926, zum

Ab 1774 erschienen in der Rubrik *Theatral Neuigkeiten* ausländische Bühnennachrichten, wie z. B. Berichte über den Bau des Warschauer Theaters (7. Mai 1774. Nr. 37), über das Wiener (10. April 1776. Nr. 29), Hamburger (10. Mai 1775. Nr. 37) und Kopenhagener Theater (8. Juni 1776. Nr. 46); man brachte Rezensionen von Textbüchern, besprach in Preßburg aufgeführte Dramen (*Der Dorf-Jahrmarkt, eine komische Oper* (24. Aug. 1776. Nr. 68) *Herzens-Ausguß über das Trauerspiel Julius von Tarent* (11. Sept. 1776. Nr. 73).

Die Zeitung beschrieb im Jahr 1776 detailliert die Eröffnungsfeier des neuen Theaters (9. November 1776. Nr. 90. und 13. November Nr. 91), sie schrieb sogar von der Notwendigkeit eines theatralischen Blattes:

Einige Liebhaber und Kenner der Bühne sollen sich, wie man vernimmt, entschlossen haben, ein Theatralisches Blatt drucken zu lassen, von welchem alle Monat einige Bögen erscheinen werden.³

Von diesem Blatt wissen wir nicht mehr, wahrscheinlich ist es überhaupt nicht erschienen. Das erste heute noch nachweisbare Theaterblatt in Preßburg erschien nach Andrea und Wolfram Seidler erst im Jahr 1798, bezeichnender Weise in Form eines Beiblattes zur *Preßburger Zeitung*.⁴

Karl Wahr, Theaterdirektor und Schauspieler, schien während dieser Epoche die wichtigste Gestalt im Theaterleben der Stadt gewesen zu sein. Dieser durch ganz Mitteleuropa reisende Mann organisierte das erste regelmäßige Theaterprogramm in Preßburg und führte statt des Extemporierens die Praxis des Theaters auf deutschem Sprachgebiet ein. In den 70-er Jahren bewies er sich durch die Vermietung des Preßburger Theatergebäudes an Theaterkünstler sowie durch seine Tätigkeit am Schlosstheater in Eszterháza als wahrer Professionist. Es ist kein Zufall, dass die *Theatral Neuigkeiten* während seiner Wirkungsphase als selbstständiger Teil des Zeitungskorpus erschienen, das Steintheater in der Stadt aufgebaut wurde, ja der Anspruch eines Theaterblattes überhaupt erst ausformuliert wurde.

Für die Theatergeschichte selbst stellen die Berichte der *Theatral Neuigkeiten*, nach welchen man das Programm einer ganzen Theatersaison rekonstruieren kann, den wertvollste Teil dar. Durch diese Mitteilungen

Theaterbau siehe S. 43-49 und Pukánszky-Kádár 1933, zum Steintheaterbau siehe: S. 41-43. Später: Cesnaková-Michalcová 1981.

3 *Preßburger Zeitung* 13. November 1776. Nr. 91.

4 Seidler – Seidler 1988, S. 25-26.

wissen wir von fast 100 Vorstellungen. Detaillierte Berichte über den Spielplan setzten im November 1774 ein und kamen bis Juni 1775 laufend vor, von 1776 bis 1778 teilte man weitere Daten das Theater betreffend mit. Diese Nachrichten erreichten das Publikum nach der Produktion der Stücke. Die Zeitung vermerkte alle Vorstellungen mit Datum und Titel, und oft fasste der Redakteur seine Meinung zur jeweiligen Produktion in ein paar Zeilen zusammen. Hinsichtlich der Repertoirebildung wurde Karl Wahrs Tätigkeit von den Zeitgenossen unterschiedlich beurteilt: Entweder hob man seine progressive Tätigkeit hervor⁵ und betonte lobend, dass gleiche Stücke ausgewählt wurden wie in Wien, oder man sah Wahrs Bedeutung nur darin, dass seine Truppe durch die Darbietung regelmäßiger Dramenaufführungen eine Tradition begründete, wenn auch das künstlerische Niveau nicht allzu hoch war.⁶

Zur besseren Einschätzung des Theaters in Preßburg brauchen wir Vergleichsmöglichkeiten, die gegeben sind, da wir das Programm einiger anderer ungarischer Städte kennen: Pest-Ofen war in dieser Zeit beispielsweise ebenfalls ein wichtiges kulturelles Zentrum. Wie in Preßburg spielten auch hier deutsche Wandertruppen, sogar Karl Wahr gastierte mit seiner Gesellschaft in Pest-Ofen, und zwar 1770-71 und 1777. Die *Preßburger Zeitung* schrieb einmal darüber, dass die Wahrische Gruppe für die Sommermonate von Pressburg nach Pest reiste.⁷ Karl Wahr brachte als erster die spätere Tradition regelmäßig aufgeführter Theaterstücke nach Pest.⁸ Zwar kennen wir das Pest-Ofener Theaterprogramm nicht detailliert genug, um eine ganze Saison analysieren zu können, dennoch verfügen wir über einige Daten durch das Gothaer Theaterjournal, dem *Gothaer Theater-Kalender* und anderer Quellen. Der *Normative Titeltatalog der Pest-Ofener Theaterkunst* bietet eine gute Grundlage für Vergleichsanalysen.⁹

Ferner ist aus den Jahren 1778-79 das erste siebenbürgische Theaterjournal, das *Theatralisches Wochenblatt* aus Hermannstadt bekannt, welches im Zusammenhang mit der Tätigkeit der Hülverdingischen

5 Heppner 1930, S. 24–30.

6 Pukánszky-Kádár 1923, S. 14–17.

7 *Preßburger Zeitung* 30. Mai 1778. Nr. 43.

8 Pukánszky-Kádár 1923, S. 13–18, Belitska-Scholtz – Somorjai 1996, Einleitung S. 11.

9 Belitska-Scholtz – Somorjai 1996.

Theatergruppe gestanden haben dürfte. Es enthält neben theoretischen Artikeln und literarischen Texten das Programm einer ganzen Saison. Diese Zeitschrift wurde trotz der Tatsache, dass sie eine wertvolle Quelle darstellt, noch nicht bearbeitet.

In der folgenden Tabelle (Anhang) unternehmen wir einen Vergleich zwischen drei Theaterprogrammen. In der ersten Kolumne ist der Titel des Dramas angegeben, in Klammer – soweit bekannt – das Entstehungsdatum nach dem *Normativen Titelkatalog*. Fehlt dieses, so scheint dieses Drama im Katalog nicht auf. Das Datum der Preßburger Vorstellung kann nicht als sicheres Entstehungsdatum gelten. Bereits nach den ersten Zeilen kann man erkennen, dass als bekannt geltende Entstehungsdaten korrigiert werden müssen, weil die Preßburger Vorstellung früher statt fand als das aus jener Zeit nunmehr bekannte Erscheinungsdatum. Wir geben keinen Verfasser an; wegen der Textvarianten und der verschiedenen Bearbeitungen ist es einfacher, über Titel zu sprechen. In der zweiten Kolumne befindet sich das Datum der Preßburger Vorstellung oder mehrerer Vorstellungen, und zwar mit Angabe des Tages, Monats und Jahres. In der dritten Kolumne sind die Vorstellungen des Pest-Ofener Theaters aufgelistet. Aus den 70-er Jahren kennen wir wenige Daten (in dieser Tabelle gibt es nur vier), so beschäftigten wir uns mit den Daten aus dem 18. Jahrhundert. Der Vergleich mit dem Pest-Ofener Theater beschränkt sich nicht nur auf die Vorstellungen der Wahrischen Gruppe, sondern auch anderer Theatergruppen. Hier ist das Jahr oder die Jahre nach dem Titelkatalog angegeben, und in Klammer die Zahl der Vorstellungen, wenn nicht nur eine Vorstellung im behandelten Zeitraum bekannt ist. In einigen Fällen wurde in Pest-Ofen eine andere Bearbeitung oder Übersetzung eines beliebten Theaterstückes vorgestellt. Wir kennzeichnen diese Fälle durch das Wort „andere“. In der vierten Kolumne findet man das Datum der Hermannstädter Vorstellungen durch die Hülverdingische Gesellschaft. Ich merke nur den Monat und Tag an, denn sämtliche der erwähnten Vorstellungen wurden im Jahr 1778 aufgeführt.

Aus diesem Vergleich kann man nun herauslesen, dass Karl Wahr wirklich ein bedeutender Vertreter der professionellen Schauspielkunst seines Zeitalters war. Von den 92 erfassten Titeln stimmen 52, also mehr als die Hälfte, mit den auch in Pest-Ofen im 18. Jahrhundert vorgestellten Stücken überein. Wie bereits bemerkt, lässt sich diese Übereinstimmung nicht damit erklären, dass Karl Wahr in dieser Stadt spielte, denn nur vier

dieser Daten stammten aus seiner Tätigkeitsphase. Die Ursache für diesen Einklang liegt möglicherweise am relativ großen Vergleichszeitraum. Offensichtlich hatte Karl Wahr einen ähnlich Geschmack wie die Leiter/Prinzipale anderer Theatergesellschaften. Das verdeutlicht der Vergleich mit der Hülverding-Gesellschaft, die während der gleichen Zeit in Siebenbürgen spielte. Von den aufgeführten Stücken decken sich 25, davon wurden 4 Stücke nur in Preßburg und in Hermannstadt, nicht jedoch in Pest-Ofen vorgestellt (*Das grosse Beyspiel unsers Kaisers auf seinen Reisen, Der Furchtsame, Die Hausplage, Der unglückliche Bräutigam*). Dem gemäß wurde ein Viertel der vorgestellten Dramen auf allen drei Bühnen gezeigt. Darunter befanden sich Werke wie *Der Barbier von Sevilien*[], Goethes *Clavigo*, eine Dramatisierung der *Leiden des jungen Werthers*, *Hamlet*, wahrscheinlich in Schröders Bearbeitung, *Romeo und Julie* und *Der verliebte Zänker*, eine Goldoni-Bearbeitung. In Preßburg wurden auch *Othello* und *Macbeth* gespielt. Unter den zeitgenössischen populären Dramen erfreuten sich *Die Medizeer* von Brandes großer Beliebtheit. Mit diesem Stück wurde das neue Preßburger Theater eröffnet, es wurde auch viermal in Pest-Ofen und einmal in Hermannstadt aufgeführt. *Der Edelknabe* von Engel gehörte auch zum erfolgreichen Repertoire, an allen drei Bühnen wurde es öfter gespielt. Zwei Stücke des jüngeren Stephanie sah das Publikum in allen drei Städten: den *Spleen* und *Torheit und Betrügerei*.

Von 24 in Preßburg aufgeführten Dramen kennt man den Verfasser, bei zehn der Einträge lässt sich Extemporieren vermuten. Bei zweien dieser 10 Daten [=Produktionen] handelte es sich eindeutig um Pantomime beziehungsweise Vorspiel, Gattungen, unter denen Extemporieren zu verstehen sind. In der Wahl der Autoren manifestiert sich die Anpassung an Wiener Gewohnheiten: Der beliebteste Künstler ist Stephanie der Jüngere, aber auch mehrere Stücke von Engel, Weidmann, Weisse und Spiess gehörten zum Repertoire. Karl Wahr schrieb selbst auch Stücke (*Die Übereilung aus Pflicht*), und wir kennen sogar eine Schriftstellerin, die für die Bühne schrieb: Mme Henselin oder Mme Seilerin, eine Schauspielerin (*Die Familie auf dem Lande*). Alle diese Dramen wurden entweder gleich im Jahr der Uraufführung oder nur kurze Zeit später angesetzt. Man war also bestrebt, sich dem aktuellen und frischen Wiener Repertoire anzupassen. Interessant ist, dass Dramen von Lessing und Gottsched auf der Preßburger Bühne durchwegs fehlen, obwohl in dieser Zeit *Emilia Galotti* (28. April, 4. Juli), *Miss Sarah Sampson* (10. September, 10. November) und *Minna von Barnhelm* (17. September)

in Hermannstadt aufgeführt wurden. Hingegen zählte Goethes *Clavigo* zu den beliebtesten Stücken. Voltaires Dramen erfreuten sich in Preßburg auch großer Beliebtheit: *Olympie*, *Semiramis* und *Der verlorne Sohn*. Sie wurden teilweise auch in Pest-Ofen aufgeführt.

Interessant an den Nachrichten der *Preßburger Zeitung* sind die Bemerkungen des Redakteurs. Diese Kommentare sprechen über die künstlerischen Werte der vorgestellten Stücke und die Begebenheiten im Rahmen der Theateraufführung. Er verglich die Stücke mit anderen Dramen der Schriftsteller, unterrichtete die Leser über die Quellen des Dramas oder über den Übersetzer. Was die Inszenierung betraf, hob er Kostüm oder Dekoration, also die visuellen Komponenten, kein einziges Mal hervor, die Qualität des Spieles der Schauspieler war für den Verfasser der Beiträge jedoch immer ein wichtiger Punkt der Kritik. Häufig missfiel ihm das Spiel von Mme. Körnerin und Karl Wahr. Die Anwesenheit Maria Theresias oder Maria Christinas und des Prinzen Albert wurde stets vermerkt.

Am 22. November 1774, am Tag der Heiligen Cäcilie, wurde das Stück *Der Zerstreute* aufgeführt, zu dem Haydn die Musik komponiert hatte. Vom Erfolg der Aufführung schreibt der Kritiker:

Hier wird nur so viel erinnert, daß es vortreflich, ganz vortreflich ist, und daß das Finale auf unablässliches Händeklatschen der Zuhörer wiederholet werden mußte. In demselben ist die Auspielung [sic!] auch den Zerstreuten, welcher am Hochzeitstage vergessen hatte, daß er ein Bräutigam sey, und sich daher im Schnupftuche einen Knoten machen mußte, überaus wohlgerathen. Die Musicirenden fangen das Stück ganz pompos an und erinnern sich erst in einer Weile, daß ihre Instrumenten nicht gestimmt wären.¹⁰

Im Bericht über die Vorstellung von Goethes *Clavigo* stimmte die Bewertung des literarischen Kunstwerkes mit der der theatralischen Produktion überein. Über das literarische Werk formulierte der Kritiker folgende Meinung:

Hr. Göthe [sic!] wollte ein Stück schreiben, daß das Zeichen des Verfaßers durch jeden Auftritt mit sich führt. Hr. Göthe ließ seine Leute

10 *Preßburger Zeitung* 23. November 1774. Nr. 94.

nach dem Buchstaben reden und handeln, wie sie in der Geschichte, die er bearbeitet, reden und handeln. Den Verführer Carlos hat er zugesetzt, zum ungemainen Vortheil des Stücks. Clavigo wäre gar ein abscheulicher Mann, wenn er aus eigenem Triebe so unmenschlich handeln könnte. Clavigo bleibt immer der kennbare Clavigo in der Geschichte, ob ihm gleich Carlos die häßlichsten Flecken abwischt und auf sich nimmt.¹¹

Im Bereich der Inszenierung hob er das realistische Spiel der Schauspieler hervor:

Das Spiel des Beaumarchais (Herr Wahr) bleibt hier unvergeßlich. Er war schrecklich anzusehen, da er im 4 Akt den neuen Rückfall des Clavigo erfuhr, da er ihn über dem Meere zu haben wünscht, da er seiner Schwester Sterbestunde vorsah; er zitterte, er schaumete nicht theatermäßig, sondern natürlich so wahrhaft, wie der gefühlvolle Bruder Beaumarchais, wenn er seine Familie in der Schwester, die er zärtlich sieht, beschimpft sieht, toben muß. Und unsre Marie (Mad. Körnerin) daß verlassene, verachtete, beschimpfte Mägdchen voll Liebe und edlem Stolze, der sie in den Sarg bringt, wie schön spielte die?¹²

Die Authentizität ist auch ein wichtiger Aspekt in der *Othello*-Kritik:

Sie wurden auch alle ungemain gut vorgestellt. Die unschuldige Desdemona (Mad. Körnerin) rührte das ganze Publikum; desto verabscheuungswürdiger waren demselben die Gräueltaten des Jago und die Leichtgläubigkeit des Mohren.¹³

Am 27. Februar 1775 formulierte der Theaterkritiker seine Meinung über die Bearbeitung der Geschichte des *Ladislaus Hunyadi*, die in dieser Zeit eine der wichtigsten und beliebtesten der ungarischen historischen Textvorlagen war:

In der ungarischen Geschichte ließt man verschiedene tragische Begebenheiten, daraus vortreffliche, und sehenswürdige Schauspiele auf die

11 *Preßburger Zeitung* 10. Dezember 1774. Nr. 99.

12 Ebenda

13 *Preßburger Zeitung* 23. November 1774. Nr. 94.

Bühne könnten gebracht werden, wenn sich ein Mann darüber machete, der der Sache gewachsen wäre und Genie dazu hätte. Geriethe aber eine solche Materie in unrechte Hände, so wär es beßer, sie bliebe unbearbeitet, als das sie verhunzt würde. Wer sich so einer mühsamen Arbeit unterziehen will, muss nicht nur die Moral verstehen, und das Menschen Herz kennen, sondern auch die Sitten der damaligen Zeiten sich genau bekannt gemacht haben, um die Charaktere der vorzustellenden Personen recht lebhaft schildern und in das gehörige Licht setzen zu können.¹⁴

Analysiert man die Theaternachrichten der *Preßburger Zeitung*, so kann man daraus erwartungsgemäß das Bild des Theaterlebens einer Stadt skizzieren, die in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts eine zentrale Rolle im deutschsprachigen kulturellen Leben des Königreichs Ungarn spielte. Das Theaterleben war ungemein rege, die Stadt hatte als erste im Land ein eigenes, massives Stein-Theatergebäude, das Repertoire lässt auf eine zeitgemäße Bühnenpraxis schließen. Das Theater funktionierte nicht nur als eine Belustigungsform, sondern gehörte als eigenständige Disziplin zur Kunst, mit eigenen, außerhalb der Literatur liegenden Regeln, die in der periodischen Theaterkritik allmählich ausformuliert wurden. Die *Preßburger Zeitung* und ihre Kunstkritik leistete – wie auf vielen anderen Gebieten – auch hiezu einen wertvollen Beitrag.

14 *Preßburger Zeitung* 15. März 1775. Nr. 21.

Titel	Preßburg	Pest-Ofen	Hermannstadt
Die abgedankten Officers (1770)	10. Jan. 1775	1783–87 (2)	
Adelheid von Ponthieu (1787)	16. oder 17. u. 18. Dez. 1774, 17. Apr. 1775	1787	
Adelheid von Siegmar (1772)	vor 13. Nov. 1774	1780/81	27. Juni
Der allzu gefällige Ehemann (1774)	20. Febr. 1775	1799	
Armut und Tugend (1772)	29. Nov. 1774		
Barbier von Sevilien (1776)	28. Juli 1777	1789/90	26. Juli
Die Bestehung von Wien	19. Mai 1775		
Bewerley (1765)	27. Mai 1775	1799	
Clavigo (1774)	3. u. 10. Dez. 1774	1786/97 (9)	11. Aug., 3. Sept.
Der Deserteur (1770)	14. Dez. 1774	1799	29. Nov.
Die Deutschen	8. Dez. 1774		
Der Diamant (1772)	19. Dez. 1774	1790 u. 1799	
Dona Inez	11. Febr. 1775		
Die drey Arlekin	19. Mai 1774		
Der Edelknabe (1773)	6., 14., u. 18. Dez. 1774	1783/98 (4)	30. Mai, 22. August
Ehrlich währt am längsten (1774)	3. Jan. 1775	1799	
Der entlarvte Philosoph (1774)	13. Dez. 1774	1799	
Die falschen Werber	27. Dez. 1774		
Die Familie auf dem Lande (1771)	27. Dez. 1774		
Frau Mariandel (1773)	23. Mai 1775		

Titel	Preßburg	Pest-Ofen	Hermannstadt
Der Freygeist (Brawe) (1758)	28. Jan. 1775	1799	
Der Freigeist (Lessing) (1749)	26. Jan. 1775	1799	
Der Furchtsame (1764)	8. Jan. 1775		31. Mai
Der geadelte Kaufmann (1772)	5. Febr. 1775	1787	
Die Gefühlvolle (1774)	13. Nov. 1774		
Das gelehrte Dienstmädchen (1775?)	30. August 1777		
Gemachte Waise	31. Juli 1777		
Das Gemählde der Dürftigkeit (1762)	13. Febr. 1775		
Gianetta Montaldi (1777)	2. Aug. 1777	1783/95 (4)	
Das große Beyspiel unsers Kaisers auf seinen Reisen	4. Okt. 1778		20. Okt.
Der großmütige Kavalier	12. Mai 1774		
Der Hagestolz (1772)	26. Juli 1777		
Hamlet (1778=Schröder)	15. Nov. 1774, 29. Apr. 1775	1778, 1786/1812 (21)	29. Nov., 6. Dez.
Die Hausplage (1770)	17. Nov. 1774		12. Juli
Hermanns Traum (1778)	30. Mai 1778	1799	
Die Hochzeit	10. Juni 1775		
Die Jagdlust Heinrichs des Vierten (1769)	11. Dez. 1774	1791/92 (3)	

Titel	Preßburg	Pest-Ofen	Hermannstadt
Johann Faust (1775)	17. Juni 1775	1786/91 (3)	
Julie (1767)	Aug. 1777	1799	
Der junge Greis (1773)	21., 23. und 26. Febr. 1775		
Der Jurist und der Bauer (1773)	14. Febr. 1775	1783/97 (10)	3. Mai
Die Kandidaten oder Die Mittel zu einem Amte zu gelagen (1748)	30. Mai 1775	1799	
Karl der Fünfte in Afrika (1772)	6. und 9. Mai 1775	1791/94 (3), 1799	
Der Kaufmann in London (1768)	21. Jan. 1775		
Die Kindermörderinn (1776)	19. Juli 1777	1778, 1799	
Die Krone der Tugend und Unsterblichkeit (1774?)	12. Mai 1774		
Ladislaus Hunyad	27. Febr. u. 26. Apr. 1775		
Laurette (1774)	2. u. 4. Febr. 1775		
Die Leiden des jungen Werthers (nach 1774)	28. Juni 1775	[andere] 1783/89 (5), 1799	6. Juni
Die Liebhaber nach der Mode (1766)	20. Nov. 1774	1793, 1805 (3)	5. Juli
Lord Windham	3. Mai 1775		
Macbeth (1772)	15. Dez. 1774, 9. Febr. 1775	1790 (2)	
Mahomet (1773)	3. Juni 1775	1789 (3)	
Die Mediceer (1776)	9. u. 16. Nov. 1776	1778/89 (3), 1799	26. Aug.

Titel	Preßburg	Pest-Ofen	Hermannstadt
Olivie	24. Jan., 16. Febr. 1775	1788/90 (5)	11. Juli, 26. Sept.
Olympie (1761)	7. Jan. 1775	1789 (2), 1799	
Othello oder der Mohr von Venedig	19. Nov. 1774	[andere] 1783/1807 (10)	
Pedro und Inez (1771)	31. Dez. 1774		
Die Probe wahrer Liebe	23. u. 24. Apr. 1775		
Die Rache	22. Apr. 1775		
Regulus (1767)	28. Nov. 1774		
Romeo und Julie (1767)	31. Jan. 1775	1783/1806 (13)	30. Juli, 22. Okt.
Roxalane als Brandt	27. Apr. 1775		
Der Ruhmredige (1745)	24. Nov. 1774	[andere] 1799	
Der Schein betrügt (1767)	1. Jan. 1775	1789/93 (4), 1799	
Der Schneider und sein Sohn (1775)	2. Sept. 1777	1786/98 (10)	4. und 24. Mai
Die schöne Jüddin (1773)	um 29. Apr. 1774		
Die seltsame Eifersucht (1775?)	20. Apr. 1775	1799	
Semiramis	18. Febr. 1775	[andere] 1799	
Sie lebt in der Einbildung (1775)	24. Juli 1777		
Soliman der zweyte oder die drey Sultaninnen (1770)	17. Jan. u. 13. Mai 1775, Aug. 1777	1786/97 (3)	5. Dez.
Sophie oder der gerechte Fürst (1777)	30. Juli 1777	1786/1807 (20)	20. April, 25. Juli
Der Spieler (1757)	12. Febr. 1775		

Titel	Preßburg	Pest-Ofen	Hermannstadt
Der Spleen (1774)	vor 13. Nov. u. 29. Nov. 1774	1786 (5)	5. Mai, 15. Sept.
Der Teufel steckt in ihm oder die seltsame Probe (1774)	6. Dez. 1774	1799	19. Mai
Thamos (1773)	26. Nov. 1774		
Torheit und Betrügerei (1773)	27. Nov. 1774	1799	8. Nov.
Trau, schau, wem! (1760)	22. Jan. 1775	1783/95 (6)	
Der Tuchmacher von London (1771)	5. Jan. 1775	1773, 1795 (3)	
Die Tugend im Bauernhause (1775)	2., 4. u. 28. Febr. 1775	1799	
Tumelikus (1775)	14. u. 15. Jan. 1775		
Der unglückliche Bräutigam (1772)	29. Dez. 1774		20. Sept.
Die Übereilung aus Pflicht (1775?)	24. Juni 1775		
Der verliebte Zänker (1764)	18. Apr. 1775	1799	16. August
Der verlorhne Sohn	29. Jan. 1775		
Verwirrung über Verwirrung (1775)	25. Febr. 1775	1794/97 (4)	
Der Weiberfreund	22. Juni 1775		
Die Werber (1769)	4. Dez. 1774	1773, 1786/87 (4)	
Die Westindier (1774)	23. Dez. 1774, 12. Jan. 1775	1787/95 (4)	21. April, 9. Juni
Die Wilden (1777)	13. Dez. 1777		
Der Zerstreute (1774)	22. Nov. 1774	1790/95 (4)	29. Juni, 19. Aug., 12. Sept.
Die zwey Geitzigen (1771)	Aug. 1777		

Theater und Dramentexte



Die sprachliche Charakterisierung in der ungarischen Theaterkunst im 18. Jahrhundert

Die Frage, welche Rolle die deutsche Sprache in der ungarischen Theaterkunst spielte stellt sich nicht mehr, denn die Fakten sind hinlänglich bekannt: die bürgerliche Theaterkunst des 18. Jahrhunderts bediente sich der deutschen Sprache und in den Theatern der obersten Gesellschaftsschicht erschienen zu dieser Zeit neben der italienischen Oper ebenfalls deutschsprachige Theaterstücke. Das sprachlich abwechslungsreichste Bild allerdings bietet das Schultheater. Eine vermutlich wichtige Ursache dafür ist einerseits der pädagogische Zweck dieser Aufführungen, andererseits der Versuch, ein gesellschaftlich bunt zusammengewürfeltes Publikum zufrieden zu stellen.

Pädagogisches Ziel der Schulvorstellungen war einerseits das Üben öffentlicher Auftritte, andererseits die Verfeinerung des Sprachgebrauchs der Schüler (nicht nur in der Muttersprache, sondern deutlicher noch im Lateinischen). Außerdem legte die Schule während einer Theatervorstellung vor der ganzen Stadt eine Prüfung ab: In den Reihen des Publikums saßen die Schulpatrone, Vertreter der Aristokratie, kirchliche Würdenträger, Eltern sowie sämtliche Bürger der Stadt von Rang und Namen.

Der das Drama inszenierende Lehrer war sich seiner hohen Verantwortung sehr wohl bewusst. Ein Beispiel für die Bedeutung einer solchen Schulinszenierung liefert folgende, in Kecskemét, einer mittlungarischen Stadt, angesiedelte Anekdote, die von Publikumssoziologen lange als belustigende Tatsache betrachtet wurde. Der Anekdote nach gab ein Roma-Fuhrmann bekannt, dass er auf keinen Fall Fahrten übernehmen könne, weil „holnap komédia lisen és nekem ott köly lennem“ (es mor-

gen eine Komödie gibt und ich muss dabei sein).¹ Bei der Suche nach der Quellenangabe stellte sich allerdings heraus, dass es sich bei der verbreiteten Anekdote um eine fiktive Geschichte handelt, die sich nicht unter den Zuschauern, sondern auf der Bühne als Teil eines Zwischenspiels (Interludium) abgespielt hatte. Sie ist also kein Beispiel für die Verantwortung des Inszenierenden gegenüber dem Rezipienten, sondern Reflexion des Autors.²

Es ist demnach Aufgabe der Schauspieler, mit verschiedenen Registern zu spielen, um damit jede Schicht der Zuschauer zu erreichen. Die einfachste Methode ist Mehrsprachigkeit innerhalb einer einzigen Vorstellung, beispielsweise Latein und die Vermischung verschiedener Muttersprachen. Dieses Register umfasst sowohl die mehrsprachigen Theaterprogramme als auch den Sprachenwechsel zwischen den einzelnen Aufzügen. Wir kennen Vorstellungen, in denen die dramatischen Aktionen in lateinischer Sprache von verschiedenen Zwischenspielen in ungarischer und deutscher Sprache begleitet wurden.

Im Laufe unserer Untersuchungen befassten wir uns mit Beispielen, die zeigen, welche dramaturgischen Funktionen (außer dem praktischen Zweck) der Sprachgebrauch erfüllt, wenn es sich bei dem Theaterstück um einen Text handelt, der in den ungarischen Dramentext eingefügte deutsche Worte aufweist, oder einen Text, der durch einen deutschsprachigen Schauspieler in gebrochenem Ungarisch vorgetragen wird.

In den erhaltenen Dramentexten ist die Frage der Sprache allgemein dadurch gelöst, dass die Anweisungen des Regisseurs lateinisch im ungarischen Dialogtext eingefügt sind. Eine andere Lösung ist die Mischung von ungarischen und lateinischen Dialogteilen. Das ist etwa bei den Dramen der Csíksomlyóer Franziskaner besonders oft der Fall. Nur wenige Beispiele sind für die Vermischung der deutschen mit anderen als den bereits angeführten Sprachen erhalten geblieben. Zu nennen ist das Drama *Józsefeladatása* (Josefs Verkauf) von András Dugonics, das er während seiner Jahre in Szeged verfasste (1762). 1775 ließ er es im Rahmen seiner gesammelten Werke noch einmal erscheinen.³ Die Redakteurin der kritischen Ausgabe des Stücks, Júlia Demeter, stellt dazu fest:

1 Fejér 1956.

2 Kilián 2002, S. 216.

3 Dugonics 2002.

Das Drama ist dreisprachig; dabei ist Latein die Sprache des Schultheaters, die außerdem gut für die Auswahl der für das Barock typischen biblischen Themen geeignet ist. Die Szenen, die die ägyptische Geschichte von Josef zeigen, sind alle lateinisch. Die Dramen werden von der ungarischen Sprache beherrscht: in diesem Fall handelt es sich einwandfrei um das Verungarischen der Schauspielkunst der Piaristen. Deutsch ist die Sprache der *Fremden* (Ismaeliten).⁴

Neben dem Phänomen der Verungarischung aber ist die Wahl der Sprache auch dramaturgisch verwertbar. Die lateinisch-ungarische Vermischung ist besonders am Anfang des Dramas wirkungsvoll, denn im Hause des Jakob werden ja beide Sprachen benutzt. Zu Beginn des zweiten Aufzugs sprechen auch die bösen Geister in gemischter Sprache. Später aber kann man immer offener eine ganz bestimmte Absicht des Autors erkennen: die interne Sprache der Familie ist eher ungarisch. Die Geschwister sprechen auf dem Feld, als sie sich auf das Attentat gegen Josef vorbereiten, nur ungarisch. Um Emotionen und Gefühle auszudrücken, benutzt der Autor diese Sprache, auch emotionelle Wörter finden wir eher in den Dialogen in ungarischer Sprache (jaj, jaj, jaj, ha, ha, ha, haj, haj, haj). Im Haus des Jakob spricht dieser mit Josef lateinisch. Die anderen Geschwister beherrschen diese Sprache nicht so gut: zu Hause spricht im Wesentlichen nur Dina lateinisch, einen Satz sagt jeweils Nephtali, Simeon, Aser und Ruben. Zum Gespräch mit den Ismaeliten wird ein Dolmetscher gebraucht: auf der Bühne sprechen sie deutsch, Jakobs Sohn ungarisch, und Gád ist derjenige, der das Latein der „Ismaelita secundus“ für die anderen ins Ungarische übersetzt. In Ägypten, am Hofe des Pharao, sprechen alle lateinisch, der Administrator übersetzt großzügigerweise für die Söhne Jakobs den lateinischen Text des Pharao und Josefs. Damit machte der Autor offensichtlich auch für nicht lateinisch sprechenden Zuschauer dramatische Aktionen verständlich. Aber auch für das im ägyptischen Milieu lebende jüdische Volk stellt er, was die Sprache betrifft, eine für das eigene Publikum nachvollziehbare Situation dar: Die Muttersprache, die hier durch die ungarische Sprache vertreten wird, lebt gemeinsam mit der „Amtssprache“, im Milieu des Dramas das Lateinische. Wie das Volk des Hauses Jakobs die jüdische Sprache benutzt, so spricht es auch nicht die Sprache

4 Dugonics 2002, S. 406.

der Ägypter, diese wird nur von einigen Mitgliedern der Familie gesprochen. In der „großen Welt“ außerhalb der Familie wird ein Dolmetscher benötigt. Aber in der Heimat gibt es auch andere Volksgruppen, z. B. die ismaelitischen Händler, mit denen man sich unter Zuhilfenahme dieser „Amtssprache“ verständigt. Dies gestaltet sich im Drama wie folgt:

ISMAELITA SECUNDUS

Ach, Himmel, was sehe ich! Sind es gefälte Rumpfe oder sind es Menschen in der That, die altort in einem dichten Schatten ligen, will näher hinzugehen, und die Sache in Augen schein nehmen ... unterhaftes Glick, würrklich es sind Menschen. Es scheint: der günstige Himmel erklert sich auf einmal fur uns, lasset mich hingehen, sie erfragen, welche Gegend des Himmels uns umschließe? Sind gegrust ihr Manner! Saget uns was das fur eine Lantschafft seye, in welcher wir uns befinden, welche Gegend des Himmels uns umschließe und wer ihr seyet, ober ob einer unter eich zu finden ist der unsere sprach redete...

GAD

Micsodat, mit mond kigyelmetek?

ISSACHAR

Latom en, nem tudnak azok emberul.

GAD

Mein Herr, wir konnen nichts taitis reden.

ISMAELITA SECUNDUS

Erit fortasse inter vos, qui vel latina lingua loqvatur?

GAD

Illa quidem vobis servirre possum.

ISMAELITA SECUNDUS

Dicite ergo nobis, qvae nos regios excipiat, qvi vos estis?

GAD

Terra haec? Terra est Chanaan. Hebraei sumus. Ab uno omnes sene Jacobo geniti filii. Gregem hic in Sichem pascimus. Sed qvi vos?

ISMAELITA SECUNDUS

Medianitae sumus. Victui necessaria quaerimus.

GAD

Hogy ok Maedianitai Ismaelita Kereskedok, el fogyott eledeluk helyebe valamit venni akarnak.⁵

5 Dugonics 2002, 367f.

Auch in Ostungarn treffen wir Beispiele für den deutschen Sprachgebrauch unter dramaturgischen Gesichtspunkten. Beide sind Beispiele origineller protestantisch-ungarischer Ausarbeitung klassischer Geschichte mit Elementen von Lebensbildern und aktualisierenden Einsätzen. Szathmári Paksi Sámuel wird das reformierte Stück *Elvádolt ártatlanság* (Die verklagte Unschuld) zugeschrieben, das 1773 in Sárospatak aufgezichnet und 1786 in Losonc aufgeführt wurde.⁶ Das Drama ist eine Paraphrase der Phaidra-Geschichte und behält neben den wichtigsten Elementen der mythologischen Handlung die Originalnamen der Gestalten bei. Außer der Besonderheit, dass wir dieses Thema auf der religiösen Schulbühne treffen, ist unter anderem ein lyrischer Phaidra-Monolog interessant, der mit seinen überzeugend gefühlvollen Zeilen in einem Schuldrama sehr außergewöhnlich ist. Für uns ist jetzt die Gestalt des „Kapitäns“, der „kimoncja Hippolitus Sententziáját“, interessant:

Halli halli, mint picsiletes filák,
Én most mek montani szomorú nat ujság.
Exempli gratia Hippolitus mek fölt,
A ki most majt mintárt kolopissal mek holt,
Mert csuszik az Anát meleg tunnájápa,
A szopápa ott mek kapni a szopápa.
No hát ne sinálik ketek illy gonoság,
Három Flinétával Herr bey Katonasák!⁷

Er beteiligt sich dann später daran, dass der arme Hippolyt „azután durr, meg lövik“. Der positive Held stirbt also, einigermaßen anachronistisch, durch eine Kugel. Der „Kapitän“ aber spricht die folgenden Worte:

Schon aus, es hat auf link Seit kommen,
Hat So geschossen gleich ist gefalt. Teremtette!

Das Stück stellt unter anderem auch die Eigenheiten des Sprachzustandes dieses Landesteils dar: neben deutschen finden sich auch slawische Wörter.

6 Szathmári Paksi 1989.

7 Ebenda S. 1044f.

István Garas' Drama *Embert utálo Timon* (Der menschenverachtende Timon) wurde 1786 in Sárospatak aufgeführt.⁸ Eine geschichtliche Gestalt aus dem Altertum ist der in eine ungarische Umgebung versetzte „Morio vagy Bolond“, der Raisonneur des Stücks. In seinen Kommentar mischt er das Deutsche mit hinein:

De talám azt mondja valaki, hazudok,
Met még, e' világbann Németül se tudok.
Ki mondja? Hát Német nem vagyok én fáin?
Ich werde gelobet, huntzfut worden zain.⁹

Im Schlussvers hingegen bemitleidet dieser „Morio vagy Bolond“ als ein aus Paris Angekommener die heimischen Zustände in ironischer Weise, wie es sich für eine echte komische Figur gehört:

Most jövök Párisbol, mondhatok ujságot,
Ott tanítják ám jól az udvariságot...
Szivesen használok a' Magyar hazának,
Már sok Urfiakat hozzámis hozának.
Majd megis tanítottok az Udvariságot,
Mert itt tsak tanítanak holmi bolondságot.
Öket először is arra kell szoktatni,
Hogy senki ajtajánn nem kell kopogtatni...
Hogy kell meghajolni, köpni et caetera.
Ki illyeket tanított, hát nem jó mester a'?¹⁰

Die dramaturgische Parallele der Gestalt finden wir in zwei rein ungarischsprachigen Dramen wieder, in den Satiren des Marosvásárhelyer György Nagy *Konok pereskedők* (Die sturen Streitenden) und *Legények intése* (Der Wink der Gesellen).¹¹ Die beiden Stücke sind dadurch bekannt geworden, dass wahrscheinlich ihretwegen in der Stadt das Komödiantentum verboten wurde, weil ihre offene Gesellschaftskritik großes Aufsehen erregte. In beiden Dramen gibt es Raisonneure, sogar zwei.

8 Garas 1989.

9 Ebenda S. 1157.

10 Ebenda S. 1177.

11 Nagy 1989a und Nagy 1989b.

Der eine, Momus, vertritt den ernsteren Ton des Dramas. Der andere aber ist eine clownartige, rohe, humoristische Figur. Seine dramaturgische Funktion ähnelt der des Clowns in der Komödie *Embert utáló Timon* (Der menschenverachtende Timon) beziehungsweise der beliebten Morio-Figur in den protestantischen Dramen. In Bezug auf die Formung ihrer Gestalten betonte die bisherige Forschung, dass den Trägern der Buffo- und Clownelemente nicht nur offene Worte, sondern sogar eine grobe, obszöne Sprache, ja sogar Handgreiflichkeiten erlaubt waren.¹² Ihr Name verrät, woher die beiden Clownfiguren stammen: Sie hießen in beiden Dramen György Nagys Hanzsfurst. Beim Auftreten von clownesken Elementen darf die Wirkung des Wiener Hanswurst nicht außer Acht gelassen werden, selbst wenn es sich nicht um direkte Abkömmlinge der Jahrmarktskomödie handelt, sondern nur um sehr entfernte Verwandte.

Hinsichtlich der sprachlichen Charakteristik finden wir vor allem in Westungarn interessante Dramen. Ihre Entstehung fällt in das Ende der Blütezeit des Schultheaters, in die 90er Jahre des 18. Jahrhunderts. Das Csurgóer Drama von Csokonai, *Cultura*, ist eine Vorlage, in der der Autor die Differenzen des Sprachgebrauchs der Sprecher ganz bewusst in den Dienst der Dramaturgie stellt und mit diesem Mitteln den Charakter des Dramas formt. Das andere, weniger bekannte und beliebte Drama ist das Plautus-Rescript von József Rájnis, *Az ikerek* (Die Zwillinge).¹³ Diese Komödie wurde am 28. Januar 1796 von Schülern der Győrer Priesterschule aufgeführt. Wir haben es hier mit einem Stück zu tun, das die vulgären Mittel der Situation nutzt und in dem auch komödiantische Elemente nicht fehlen, obwohl der Vorstellung ein vornehmes Publikum beiwohnte. Diese Mittel verwendet der Autor allerdings sehr behutsam. Im Ablauf der dramatischen Handlung folgt er dem Plautus-Vorbild und behält den auf Verwechslungen beruhenden Konflikt bei. Der schulischen Praxis entsprechend werden allerdings die beiden weiblichen Rollen zu den Leidtragenden des Rescripts. Für das Ende des 18. Jahrhunderts charakteristische Genrefiguren werden auf der Bühne vorgeführt: zwei unter einer Decke steckende Freunde, neben Orros Tamás und Mézesi Lajos unter anderen der schmeichelnde Hungerkünstler Matska Pali, der flinke, dummliche Koch Ondré András und der neunmalklugen Doktor Hippokrates Péter. Der Koch Ond-

12 Demeter 1993.

13 Rájnis 1990.

ré wirkt, außer durch seine Dummheit dadurch komisch, dass er gebrochen ungarisch mit deutschem Akzent spricht. Das ist Rájnis' individuelle Erfindung, denn bei Plautus ist der Koch Cylindrus lediglich dramaturgisch wichtig: Er bekommt den Auftrag, das Festmahl zu bereiten, und er ist der erste, der die beiden Zwillinge verwechselt. Eigenständigen Charakter, Persönlichkeit besitzt er nicht. Die Figur des Kochs Ondré ist dagegen eine „dankbare Charakterrolle“. Größtenteils stimmt ihre dramaturgische Funktion mit dem Typ der Clownfigur in der klassischen Komödie überein, mit der des wichtigtuersischen Kochs. Die Rolle der Figur ist in jenen Komödien wichtig, in denen der Konflikt mit irgendwelchen Feiern und Festmahlen verbunden ist: inmitten der Vorbereitungen erscheint der Koch mit der ihm eigenen grundlosen Hektik. Diese Feier ist hier das heimlich organisierte Festmahl, das die beiden Freunde, Orros und Mézesi, hinter dem Rücken von Orros Ehefrau planen. Mittendrin taucht der Koch auf, um die Bestellung aufzunehmen. Seine Sprache, als die primäre Quelle der Komik, ist nur die äußerliche Manifestation seiner Lächerlichkeit, deren wirkliche Ursache darin liegt, dass er die Welt nur über den Gockelhahn deuten kann, den er zubereiten muss. Für die dramaturgische Funktion der Gestalt des Ondré ist bezeichnend, was Northrop Frye bezüglich Komödienfiguren anführt: Sie sind extreme Formen eines gemäßigten Typs.¹⁴ Die Monomanie des Kochs hat ihre Wurzeln also in seinem Sein, József Rájnis aber benutzt die Sprachmittel zur Verstärkung dieses komischen Seins. Mit dem Koch sind auch die verschiedenen Missverständnisse des Stücks verbunden: Er ist die wichtige Person, die den in der Stadt lebenden und den neu in der Stadt ankommenden Zwilling verwechselt – wie auch bei Plautus. Aber das Missverständnis spielt sich auch auf der sprachlichen Ebene ab, anders als im lateinischen Original: Ondré erwähnt Matska Pali, der auf das Abendessen aus ist, der hier eintreffende Diener des Bruders wiederum befürchtet, dass der Koch seine Katze zum Mahl braten will:

ONDRÉ ANDRÁS

No már!

Asz úr nem ismérni az Ondré Mészesi szakáts,
Ki mekh csinálíkh a' khappant? Ej, ej! te hol
Fan már aszasz jú Matska? majt mek mondani -

14 Siehe: Frye 1998, S. 143f.

BOTONDI MÁRTON

Hallod-e te sógor! ódd magad¹⁵; hijában fened

Fogaidat a' matskámra; van gondom reá!¹⁵

Rájnis gibt aber später der Rolle noch andere komödiantisch-dramaturgische Funktionen, weil Mézesi Lajos und sein Hofstaat bereit sind, ihre Freunde auch mit Waffengewalt vor den Heiducken zu beschützen. Dies geschieht auf komische Weise, denn außer mit dem Schwert sind die Helden der Komödie mit Rudern und Bratspießen bewaffnet. Der Koch erscheint mit rußigem Angesicht und mit einem Bratspieß auf der Bühne, um sich danach, die Rolle des Aladzón-Figur übernehmend, in der Straßenschlacht als ein wahrhafter *miles gloriosus* zu benehmen. Der deutsche Koch ist also nicht nur eine Episodenrolle des Stücks, sondern in ihm vereint der Autor im Verlaufe der Episoden mehrere komische Rollen.

Das typischste Beispiel für das Vorkommen der deutschen Sprache ist am ehesten bei jenen Gestalten zu finden, die ausländisches Verhalten imitieren. Diese Rolle kehrt in den Komödien der Protestanten und Piaristen immer wieder. Im Grunde genommen handelt es sich um eine Aladzón-Figur, eine Abwandlung des bewussten Außenseiters, die in den ungarischen Komödien auch öfter zusammen mit der Pedanten-Gestalt erscheint.¹⁶ Beide sind das genaue Gegenteil des braven ungarischen Helden. Der Pedant ist mit seiner fehlerhaften lateinischen, mit Stilblüten gespickten Sprache eine unterkultivierte Figur. Die „ausländische“ Gestalt wiederum zeigt ihre (Unter)Kultiviertheit meist nicht mit dem naheliegendem Deutsch, sondern mit Französisch.

Das Drama *Cultura* von Mihály Csokonai Vitéz zeigt die ganze Bandbreite der Möglichkeiten, die in der sprachlichen Vielfalt liegen.¹⁷ Das Stück führte der nur ganze zwei Monate dort lehrende Schriftsteller am 12. Juli 1799 in Csurgó mit seinen Schülern auf.¹⁸ Die Stellung des Textes innerhalb des Lebenswerks von Csokonai ist umstritten. Es gibt einige, die es für ein Anfängerwerk halten,¹⁹ es gibt aber keinen Beweis dafür, dass die Auffüh-

15 Rájnis 1990, S. 530.

16 Demeter 1993.

17 Csokonai 1978.

18 Ebenda S. 323-324.

19 Ferenczi 1907, S. 39-40.

zung lange nach der Abfassung des Textes erfolgt sei.²⁰ Wir selbst nehmen an, dass die wirkliche Bedeutung der *Cultura* darin liegt, wie der Autor die Textgestaltung den Umständen der Aufführung unterordnete. Denn der literarische Wert der *Cultura* ist viel geringer als der von *Tempefői* oder von der *Karnyóné*. Eine schwache Handlung, ein auseinanderfallender Aufbau, von dramatischen Konflikten kann nicht die Rede sein, im Gegenteil, größtenteils ist nicht einmal zu verstehen, was eigentlich das Problem ist: Ein junger, sittsamer, ehrenhafter, gebildeter ungarischer Herr möchte eine über ähnliche Gaben verfügende Dame zur Frau nehmen, deren Vater, der ein sauberes ungarisches Herrenhaus und Besitztum kommandiert, die sich anbahnende Verbindung ebenfalls nicht als schlecht ansieht. Es taucht ein sich deutsch benehmender Kavalier auf, doch bevor der Vater in ein Dilemma geraten würde, wem er denn nun die Tochter gibt, zieht der Kavalier in der Hoffnung auf eine bessere Partie weiter. So kommen die Liebenden ohne Hindernisse zueinander. Den Autor interessiert sichtlich nicht die nichtssagende Geschichte, sondern die komödiantischen Grundsituationen, die sich im Ablauf des täglichen Lebens am Hof in den eigentlichen Handlungen, verstecken. Die dümmlichen Buffos, die Diener des Herrenhauses –, der Pedant ist ein extrem komisches Beispiel –, Ábrahám, der schutzlose, aber schlaue Jude, der ausländische Sitten nachäffende Szászlaki und Conrad, sein die ungarische Sprache mit deutschen Wörtern vermischender Diener: Sie sind in vielen Komödien dieser Zeit aufzufindende Typen, die allerdings im Stück von Csokonai eine eigene „*colour local*“ gewinnen. In der Gestalt des Conrad beispielsweise: „Diese deutsch-ungarische Sprache, deren Aufzeichnung allerdings ganz ausgezeichnet ist, konnten Csokonai und die spielenden Schüler auch häufig in Csurgó hören.“²¹ Anstelle der früheren französischen Kavaliers ist Szászlaki eine Figur, die in erster Linie deutsche Manieren und Gewohnheiten nachahmt. Die in Sitte und Lebensführung idealen Gestalten sind alle Ungarn: Lehelfi, der Bewerber, Petronella, das fleißige Hausfräulein, das ungarische Lieder, Literatur und Theater liebt, und der ideale ungarische adelige Offizier. Es ist eher eine Reihe locker gesponnener Lebensbilder als ein bearbeiteter Dramentext. Es ist allerdings ein ausgezeichnetes Beispiel dafür, wie der Dramenschriftsteller Csokonai lernte, ein gutes, farbiges Theaterstück zu formen. Er verwendet genau zehn

20 Pukánszky-Kádár, Jolanta: *Kommentar* in: Csokonai 1978, S. 17. und S. 316.

21 Ebenda S. 321.

Darsteller, da er eben auch genau zehn Schüler hat. Er nützt die Fähigkeiten seiner Schüler: einer kann Geige spielen, einer tanzen, einer hat Fähigkeiten zur sprachlichen Komik. Dementsprechend spielt Petronella Klavier (das heißt, Professor Csokonai tut das hinter der Bühne und der auf der Bühne erscheinende Schüler imitiert das Spiel nur), Kanakúz tanzt einen „*kanásztánc*“, ebenso imitieren sie den volkstümlichen Dudelsack hinter der Bühne und es ertönt das Rákóczi-Lied, das bei den Zuschauern nicht gerade ungeteilte Begeisterung hervorruft. György Festetics, der der Aufführung beiwohnte, beschreibt sie in einem seiner Briefe:

Es passte weder zum Publikum, noch zur Situation und auch nicht in die heutige Zeit, es war im Gegenteil ein unausgesprochener Fehler. Es wäre viel besser gewesen unseren an diesen Feiern teilnehmenden Hohen Herren oder den Herrschaftlichen Nádor mit Lobeshymnen zu bedenken.²²

Eine wichtige Quelle der Komik ist der spezielle Sprachgebrauch: Die jüdisch hüstelnde Sprache Ábrahám's oder das gebrochene Ungarisch Conrads. Beide sind immer wieder auftauchende Figuren der klassischen Komödie.

Eine andere Funktion in der Wertordnung des Dramas hat Szászlakis Nachäfferei des Deutschen, die in erster Linie in den erwähnten fremdländischen Abenteuern seines Lebens erscheint, andererseits in seiner stark gemischten Sprache, in der neben ungarischen noch deutsche, französische und lateinische Elemente auftauchen. Eigentlich ist er eine spätere, umgemodelte Gestalt der Angeberfigur, des Aladzón. Hier bedeutet die zur sprachlichen Charakterisierung angewandte Komik auch eindeutig eine Abgrenzung von den sittlich positiven Figuren.

Es lohnt sich unter diesem Gesichtspunkt ein Vergleich mit *Tempefői*, denn gemäß der Fachliteratur sind die Aussagen und Figuren von *Tempefői* eine weiterentwickelte Version der *Cultura*. In beiden finden sich neben dem Vater (Fegyverneki – Offizier), der die Werte des ungarischen Adels verkörpert, das sympathische Liebespaar, der das Ausland nachäffende Kavalier (Serteperti – Szászlaki), der ausdrücklich volkstümliche Elemente vorstellende Diener (Szuszmir – Kanakúz) und der seine lateinische Bildung zur Schau stellende Pedant (Iroványi – Firkász). Ein wichtiges

22 Csokonai 1978, S. 323.

Element in der Wertordnung der beiden Stücke ist die Hochschätzung der modernen ungarischen Bildung, der Schutz der ungarischen Sprachreinheit. Die Parallelfigur zu Szászlaki ist in einem früheren Stück der Baron Serteperti, der ebenso durch die deutsche Sprache und die Nachäfferei des Fremden gekennzeichnet wird wie Szászlaki in der *Cultura*. Aber wirklich interessant ist die in den Schulaufführungen dieser Zeit nicht erscheinende Figur des Typografen Betrieger, die Figur des deutschen Bürgers. In den Komödien dieser Zeit sind keine Vorläufer zu finden. Aber sie kann auch nicht als von den Klassikern übernommene Komödiantenfigur angesehen werden. Sie hat keinerlei Verwandtschaft mit der Aladzón-Figur, nicht einmal die naheliegende Quelle der Komik, die Verwendung von Sprachen mit fremdem Akzent, nützt der Autor bei dieser Figur. Mit den gewohnten komödiantischen Situationen allerdings hat sie zu tun: Nach Tempeföis Festnahme bei einer Straßenprügelei steht Betrieger auf der Verliererseite, er läuft im Grunde genommen davon. So wird er bei seinem letzten Erscheinen zum Verwandten des *miles gloriosus*. Seine Rolle im Wertsystem des Dramas ist eine doppelte: einerseits reiht er sich in die Kräfte derer ein, die den Haupthelden behindern, andererseits fühlt der Leser eher etwas Mitleid mit ihm, genauso wie mit Iroványi oder mit Páter Kőteles. Er ist nicht mit der zutiefst abgelehnten Gruppe von Rollen verbunden, die von Serteperti, Koppóházi, Tökkolopi und Csikorgó vertreten wird.

Zusammenfassend können wir also sagen, dass die Mehrsprachigkeit in der ungarischen Schultheaterkunst landesweit auch eine dramaturgische Funktion übernehmen kann. Die auf sprachlichen Eigenheiten beruhende Komik erscheint öfter bei deutsch sprechenden Figuren. Das deutlichste Beispiel dafür können wir in den westungarischen Aufführungen József Rájnis' in Győr und Csokonais in Csurgó finden. Bei der Gestaltung der Figuren finden wir Gemeinsamkeiten, und zwar ist die seit den klassischen antiken Komödien bestehende Aladzón-Figur in irgendeiner Version mit der komischen, fremdartig sprechenden Figur verbunden. In der Wertordnung des Dramas allerdings tragen nur die das Ausland imitierenden Kavalieregestalten einen deutlich negativen Wert. Die sprachliche Komik verstärkt die komödiantischen Elemente generell, aber auch die Farbigkeit der dargestellten Welt. Als Lebensbilder wollen sich die Stücke den Ansprüchen des örtlichen Publikums anpassen. Die Verwendung deutschsprachiger Figuren auf der ungarischen Bühne bedeutet in der ungarischen Komödienliteratur auch die Erschaffung eines immer wiederkehrenden Grundtypus.

Sonnenfels' Drama *Das Opfer* in der Übersetzung von Miklós Révai

Im Jahre 1787 ließ Miklós Révai seine Übersetzung des Dramas von Josef Sonnenfels, *Das Opfer (Az áldozat)* in einem Band mit dem Titel: *Révai Miklós elegyes versei, és néhány apróbb kötetlen írásai* (Miklós Révais gemischte Gedichte und einige kleinere ungebundene Schriften) erscheinen. Die Handschrift des Textes ist nicht erhalten geblieben, deswegen kennen wir die Entstehungsgeschichte nur aus Révais Vorwort:

Man kann nicht beschreiben, wie wunderschön die Einfalt der Natur ist! Ihre Schönheit ist schmucklos, aber trotzdem übt sie so einen Einfluss aus, dass sie die empfindlichen Herzen entzückt. Diese süße Einfalt empfand ich in Sonnenfels' *Opfer*, in dem kleinen Schäferspiel, das er in deutscher Sprache geschrieben hatte, und sogar ziemlich in Eile – wie er selbst berichtet – zum Geburtstag unserer gnädigen Kaiserin Maria Theresia. [...] Er war der glückliche Autor seines harmlosen und vortrefflichen Spiels. Wenn die Harmlosigkeit selbst sprechen könnte, würde sie ihre milden Lippen mit dieser natürlichen Einfalt bewegen. Es hat mir so gut gefallen, dass ich – als ich freie Zeit hatte, versuchte es als mein Weinlesevergnügen ins Ungarische zu übersetzen. Wenn ich ihre Süße nicht wiedergeben kann, reicht es mir, dass ich die Zeit mit einer schönen Tätigkeit verbrachte.¹

1 „Ki mondhatatlan mi igen gyönyörködtető a' természetnek együgyűsége. Az ő szépsége, noha pusztá, olyly bé ható még is, hogy magán kívül ragadja az érzékeny szíveket. Ilylyen édes együgyűséget tapasztaltam, én leg alább, Szonnenfelsz' Áldozatjábann, abban a' Kis Pásztor Játékbann, melylyet Németül írt, és még pedig igen is sietve, a' mint maga vallja, felséges Mária Terésia Kegyes Fejedelem Aszszonyunknak Születése' Napjára. Igen tartott tőle, nem talám, nevének kis-sebbségére, gyarlóbban ejtse munkáját siettetésével. De épen nem volt mitől tartania.

Diese Weinlese-Belustigung, so berichtet er in dem Band, habe er Farkas Révai Tóth, dem Professor der Rhetorik und Philosophie in Pécs,² als das Produkt der Weinlese in Szinyér im Jahre 1772 gewidmet.³

Dieses, aus Zeitvertreib übersetzte Spiel war in Révais Laufbahn ein kurzer Exkurs zu Beginn einer relativ ruhigen Lebensperiode. Révai wurde 1749/50 in Großsanktnikolaus in Banat als Sohn eines leibeigenen Handwerkers geboren. Die einzige Möglichkeit zum gesellschaftlichen Aufstieg war die Bildung, die er nur durch die Piaristeschulen erwerben konnte, was wiederum seinen künftigen Beruf bestimmte: den Eintritt in den Piaristenorden. Seine Bestrebungen und intellektuellen Bedürfnisse ließen sich im Rahmen des Ordens nur schwer oder gar nicht vereinbaren. So war der größte Theil seines Lebens ein Kampf gegen die Pflichten des Ordenslebens für die Freiheit einer aufgeklärten Existenz eines Intellektuellen, obwohl er nicht zu den gefährlichen, politisch-philosophischen Denkern dieser Epoche zählte.

Die Priester, vornehmlich die Jesuiten und die ganze, von jesuitischer Hefe versauerte Schar, beschworen mein Verderben. Meine einzige Sünde ist, dass ich [...] über die Dinge nach nüchternerer Vernunft urteile und dass ich mich wie die anderen ungarischen Dichter bemühe in der Art und Weise zu schreiben, für die sie zu stumpf sind.⁴

Die weitverzweigten Richtungen seiner Tätigkeit wurden durch sein sprachwissenschaftliches Interesse geprägt. Eigentlich interessierte er

Szerentsés Szerzője volt ártatlan remek Játékának. Maga az ártatlanság, ha szóllana, tulajdon olyly természeti egyűgyűséggel mozgatná gyenge ajakit. Nékem ugyan anynyira meg tetszett, hogy ürességem telvén reá, azt szűreti mulatságomra magyarbann is próbáltam ki ejteni. Ha pedig mását nem is adhatom édességének, elég nékem, hogy tsak ugyan még is szép foglalatossággal tötöttem időmet.” *Az áldozat. Pásztor Játék egy nyilásban.* = Révai 1787, S. 195–196. Moderne Texausgabe: *Piarista iskoladrámák* Bd. 2. S. 287–296.

2 Révai 1787, S. 177. Über Farkas Révai Tóth siehe Szinnyei 1891–1914, Bd. XIV. S. 367–368 und Révais Gedichte an ihm: Révai 1787, S. 62–66.

3 Über das biographische Hinterland dieser Belustigung siehe: Csaplár 1881, Bd. I. S. 346–349.

4 Ung.: „A papok, kivált a’ Jezsuiták, és a’ jezsuita kovásztól meg savanyodott többi sereg, mintegy veszemre esküdtek. Minden vétkem az, hogy [...] a’ dolgokról a’ józanabb értelem szerint vélekedem, hogy a’ többi magyar írókkal én-is mit azt abban az ízben igyekszem irdogálni, a’ melylyre ők meg tompultak.” Révais Brief an Lóricz Orczy ist zitiert in Eder 1972, S. 179–180. (Übers. von Andrea Seidler)

sich nur für die ungarische Sprache, aber nicht unbedingt aus patriotisch-propagandistischer Sicht, sondern er beschäftigte sich mit der Sprache als wissenschaftlichem Objekt, als Struktur und System. Diese Bestrebung bewegte ihn als Lehrbuchautor, als wissenschaftlicher Akademieorganisator, als Dichter, als Journalist, als Redaktor und als Fachlehrer der Baukünste, der Agrikultur sowie als Zeichenlehrer. Die Sprachwissenschaft kann diese Gebiete miteinander verbinden. In seinen Lehrbüchern erkannte er, dass die Basis des richtigen Sprachgebrauchs mit dem Unterricht der jüngsten Lehrlinge beginnt; bei der Redaktion des Werkes von György Bessenyei, *Jámbor szándék* (Eine fromme Absicht) und in seinem Entwurf einer ungarischen Akademie führte die Frage um die ungarische Sprache seine Feder; als Dichter experimentierte er mit antiken Versmaßen, wovon seine in Hexametern und Pentametern geschriebenen Gedichte die sogenannten *'alagya'* zeugen. Auch die ungarische Metrik interessierte ihn: Er sucht nach den poetischen Möglichkeiten der ungarischen Sprache. Als Journalist kündigte er ein allgemeines sprachwissenschaftliches Programm an, schrieb einen Preis für eine ungarische Grammatik und einen weiteren für das Sammeln ungarischer Sprachdenkmäler aus, er veröffentlichte selbst eine kommentierte Sammlung der wichtigsten ungarischen Sprachdenkmäler und gab die Werke der bedeutendsten zeitgenössischen Schriftsteller heraus. Er lehrte das Fach Zeichnen, schrieb Fachbücher für Architektur und Agrikultur, in denen er den Basiswortschatz der Fachsprache dieser Disziplinen schuf.

Angesichts der Vielfältigkeit seiner Tätigkeiten scheint diese Dramaübersetzung bloß ein kurzer Exkurs zu sein. Im Vorwort seines Bandes merkt er an: „In diesem Bändchen sind einige Stückchen als Übungen aus meiner Jugend.“⁵

Seine Ansätze können wir anhand des Gedichtes an seinen Freund Márton Bolla⁶ aus dem Jahr 1777, das im gleichen Band erschienen ist, genau nachvollziehen. In diesen Versen spricht er darüber, dass die vielen Tätigkeiten und unter anderem auch die Schauspielkunst dem sprachwissenschaftlichen Programm dienen. Zusammengefasst: um zu Ruhm zu gelangen, sollten wir große Dinge wagen: Geschichten schreiben, uns

5 „Tovább, ami e jelen lévő kötetecskét illeti, vagynak egyéb darabocskák is benne, fiatalabbkori gyakorlásaim.”

6 Über Márton Bolla: Szinnyei 1891–1914, Bd. I. S. 1199–1201, Viczián 1996, Bd. I. S. 905, ÜMIL Bd. I. S. 281.

mit Geographie, Rechtswissenschaft oder Militärkunde beschäftigen, oder als maskiertes und lustiges Volk des Theaters die Traurigkeit der Herzen vertreiben.⁷

Révais Verhältnis zum Unterrichten war widersprüchlich, trotzdem begleitete ihn diese Tätigkeit bis zu seinem Lebensende: er lehrte in den Schulen der Piaristen, war Erzieher bei Adelsfamilien, unterrichtete in Győr in der kurz davor gegründeten Zeichenschule und erhielt im hohen Alter die Professur am Lehrstuhl für ungarische Sprache und Literatur an der Budaer Universität.

Das Thema des bescheidenen Theaterstückes ist nicht so spannend wie der Autor des Originals. Révai verehrte Josef von Sonnenfels als wichtigsten Kulturpolitiker Kaiser Josephs II. In seiner Person sah er die Garantie für die politische Korrektheit des zu übersetzenden Stücks. Eine Generation früher bot der Hofdichter Pietro Metastasio den ungarischen Autoren eine ähnliche Garantie. Nun war für Révai das entscheidende Kriterium der Wahl des Stoffes nicht die literarische Qualität, sondern das kulturpolitische Ziel. Er wählte als Stoff einen unbedeutenden Text einer Autorität des kulturellen Lebens, dem Vertrauten des Kaisers. Das Schäferspiel bezeichnete Sonnenfels selbst als unbedeutend, später verheimlichte er sogar sein Werk. In den *Briefen über die wienerische Schaubühne* macht er in einer Theaterkritik folgende Bemerkung: „Und mein Urtheil auch nicht gerade zu schiel, weil ich nie ein Schauspiel verfertigt habe.“⁸ Wir wissen nicht, ob Sonnenfels *Das Opfer* absichtlich vergessen,

- 7 Rajta tehát, merjünk valamit, ládd, tágas elöttünk
Hírünk útja, terül szép kifutásra mezőnk.
Vagy történeteket vagy szép intéseket írjunk,
Mellyeket erkölcsnek szent tudománya adat.
Vagy földet mérjünk, vagy szint az egekbe vezessük
Népünket, s járjunk csillagos útjaikon.
A napnak szekerét mutogassuk s hold csoda fogytát,
Üstökös égésnek nagy tüze merre kereng.
Vagy törvényt magyarul írván, ártatlan igazság'
Szent szeretetre vonó fényeit adjuk elő.
Vagy Mars új seregét állítsuk rendbe, tanítván,
Hogy forog ékesben fegyvere, lába, keze.
Most haza-népünkkel mulatozzunk verseket öntvén,
Millyeket a jobb íz megszeretése követ.
Vagy játék-háznak alakos víg népe kiszállván
A komorúlt szívnek nyájasan üzze baját.

8 Sonnenfels 1768. Neuauflage in: Haider-Pregler 1988, S. 336.

oder er es vielleicht für kein richtiges Schauspiel gehalten hat. Das Jahr 1784 war für die 1780 in Preßburg gegründete Zeitung *Magyar Hírmondó* in literarischer Hinsicht ein besonders interessantes. Nachdem der Gründer des Blattes, Matthias Rát Ende 1782 die Stadt und die Zeitung verlassen hatte, ließ die Zahl der Pränumerationen unter dem neuen Redakteur Péter Mátyus sehr nach. So suchte der Herausgeber, Ferenc Ágoston Patzkó ab Ende 1783 nach einem neuen Redakteur, den er in der Person des Miklós Révai fand. Er war bereits früher von Rát empfohlen worden, damals entschied sich der Herausgeber allerdings für den billigeren Mátyus, der um weniger Geld bereit war zu arbeiten.⁹ In Miklós Révai fand das Blatt einen Redakteur, der eine Möglichkeit sah, durch das Organ seine eigenen, gut umrissenen kulturellen und schriftstellerischen Programme zu befördern. Der Literaturwissenschaftler hebt in seiner Analyse das Gelingen eines wissensverbreitenden Konzeptes hervor.¹⁰ Seiner Meinung nach bot der gute Journalist breite Informationen an, und noch dazu in ungarischer Sprache – ein Konzept, das auch nicht verheimlicht wurde.¹¹

Seine journalistische Laufbahn war ziemlich kurz: der Orden sah es ungern, dass eines seiner Mitglieder moderne, weltliche Aufgaben übernahm und beorderte Révai rasch zurück in das Ordenshaus nach Győr. Es handelt sich jedoch um eine wichtige Phase in Révais Laufbahn, in der er einen offensichtlichen Versuch unternahm, den Status eines bürgerlichen Intellektuellen zu erlangen.

Für Révai war der Name Sonnenfels wegen seiner eigenen Pläne sehr wichtig. 1784 versuchte er für seinen Akademieentwurf die Unterstützung Josephs II. zu gewinnen. Wegen der Sprachenverordnung des Kaisers verlor aber die Initiative ihre Aktualität. Révai gab seinen Plan

9 Kókay 1979, S. 83.

10 Siehe: Bíró F. 1994, S. 275-277. Über den Vergleich von Révais und Ráts journalistischen ars poetica: Kókay 1981, S. 32-33, Kókay 1983, S. 48-49 und Kókay 2000, S. 130-133. Mit Révais journalistischer Tätigkeit habe ich mich auch beschäftigt: Czibula 2006.

11 Vgl. Révais Vorwort zur Zeitschrift *Magyar Hírmondó*: „mi nyereséges lelemények hozatnak elő, hol a' majorságnak, hol a' kereskedésnek elő mozdítására, mi ritka látatok az áldott természetnek közelebből való meg esmértetésére; mi különös esetek az erköltsnek józanabb oktatására; mi gyönyörű elme szülemények az észnek finomabb ki míveltetésére...Végre azután nem telyles gyönyörűség e, mind ezekről született nyelvünkön értekezhetni?“ in: *A' Magyar Hírmondónak a' következő 1784 eszendőbéli folytatása iránt való elő tudósítás.*

trotzdem nicht auf und verwendete den Namen Sonnenfels als repräsentative Geste, die seine Loyalität dem Kaiser gegenüber zum Ausdruck bringen sollte. Zugleich stand die aufgeklärte Kulturpolitik, die Sonnenfels im Habsburgerreich vertrat, Révais Bestrebungen sehr nahe, führte doch seine weltlich aufgeklärte Lebensführung und Mentalität zu großen Spannungen mit dem Piaristenorden.

Schließlich wurde Révai aus dem Orden entlassen und er setzte seine Tätigkeit als weltlicher Priester fort.

In den 1780er Jahren entwickelte sich die ungarische Bühne zum wichtigsten repräsentativen Forum der bürgerlichen Werte. Die professionelle ungarischsprachige Gesellschaft wurde zwar erst im Jahr 1790 gegründet, aber deutschsprachige Wandertruppen waren schon früher – in ersten Linien in Siebenbürgen und in den nordungarischen Städten – sehr beliebt, und das Schultheater orientierte sich an der weltlichen Schauspielkunst. In diesem Kontext müssen wir den Stellenwert der ungarischen Übersetzung dieses Textes von geringer Qualität einschätzen.

Die Handlung des Spieles ist sehr einfach, nahezu kindlich: Drei kleine Kinder bereiten sich für ihr erstes Opfer an eine nicht näher genannte Göttin vor. Der Opferjüngling, der Diener des Tempels, lehrt sie, dass ein wahres Opfer aus reinem Herzen komme, voller Ehrlichkeit sei und etwas betreffe, worauf die Seele schwer verzichten könne. Die Kinder lernen auch die Tugend der Barmherzigkeit: sie übergeben ihr Opfer – ein schönes Kleid und schmackhafte Kirschen – den Bettlern und sie lernen, die Freiheit zu ehren: Der Bub muss sein Vöglein zur Ehre der Göttin frei lassen.

Das Werk ist tatsächlich ein Gelegenheitsstück. Selbst Sonnenfels berichtet – was Révai ganz korrekt übersetzt – über seine Schwierigkeiten beim Verfassen des Textes:

Schüchtern, wie ein vorübergehendes Schäfermädchen in den halboffenstehenden vergoldten Saal eines Palasts – so wagte ich dieses kleine Schäferspiel sich in die Hände der Leser – Die Zahl der Personen wurde vorgeschrieben. Die Vorstellung durfte eine Viertelstunde nicht überschreiten. Die Handlung mußte dem zarten Alter der spielende Personen, sie mußte unschuldigen Niegungen angemessen seyn – Und an welchem Tage? vor welchen Zuschauern? von welchen Personen sollte es aufgeführt werden? – Gleichwohl gab man dem Verfasser kaum zweien Tage zur

Ausführung: welche Schwierigkeit – Aber, die Monarchinn gebot, und der Verfasser gehorchte – er gehorchte; und dieß ist seine Schutzrede.

Er musste also:

- vier Kinder auf die Bühne stellen
- den Zeitraum auf eine Viertelstunde reduzieren
- die Handlung dem Alter der Personen anpassen
- dem Befehl der Kaiserin folgen

Die weiteren Umstände:

- der Anlass war der Geburtstag der Kaiserin
- die Zuschauer kamen aus einem adeligen Kreis
- die Rollen spielten adelige Dilettanten (d.h. keine professionellen Schauspieler)
- das Spiel wurde zweifelsohne vor der Kaiserin aufgeführt.

Révai behauptete zwar, dass er das Stück als schönen Zeitvertreib übersetzt habe, wir können aber dennoch annehmen, dass er einen konkreten Anlass hatte. Gerade in diesem Jahr begann er mit seiner Tätigkeit an der Zeichenschule in Győr. Es kann sein, dass er das Spiel für diese Schule übersetzte. Wir kennen Quellen, die bezeugen, dass er seine Schüler außerhalb der Unterrichtsstunden mit weiteren Aufgaben beauftragte, bei denen theatralische Elemente eine wichtige Rolle spielten.

Im Jahr 1790, nach dem Tod Josephs II., als die ungarische Königskrone aus Wien nach Buda gebracht wurde und die Delegation eine Nacht in Győr verbrachte, nahm Révai mit seinen Schülern an den Feierlichkeiten sehr aktiv teil. Die Wiener ungarische Zeitung *Hadi és Más Nevezetes Történetek*, deren Redaktoren Demeter Görög und Sámuel Kerekes im Briefwechsel mit Révai standen, berichtete in einem detaillierten Beitrag über diese Feier:

Vor dem Wiener Tor der Stadt standen die Schüler der nationalen Schule in der Reihe und begrüßten jubelnd mit folgendem Spruch die Heilige Krone: „Es lebe die ungarische Freiheit!“ In die Fenster des Rathauses und der Zeichenschule wurden hell beleuchtete Aufschriften gestellt: „Unsere Morgenröte; Erhellung unseres Himmels; Kraft unseres Gesetzes; Erneuerung unserer Heimat; Ganzheit unserer Freiheit; Leben unserer Nation.“ [...]

Der Lehrer dieser Schule, der in der ganzen Heimat berühmte Mann, Herr Miklós Révai zeigte uns seinen Patriotismus. Nachdem er seine Schule schön geschmückt hatte, engagierte er die ungarischen Geigen- spieler, die vorher die Kutsche, in der sich die Krone befand, begleiteten und währenddessen auf ihren Instrumenten spielten, und er ließ sie ein Konzert den kleineren Schülern geben. Die Bürger und die Adligen der ganzen Stadt sammelten sich wegen der Musik in der Schule. Insbesondere die Adligen umarmten und küssten den Herrn Révai. Er war ungarisch gekleidet (also er trug kein Priestergewand, und keine deutsche Kleidung). So wollte er das patriotische Gefühl in den Herzen seiner Schüler erwecken und die Erinnerung an das Fest anlässlich der Rückkehr unserer heiligen Krone verewigen.¹²

Révai, der in ungarischer Kleidung an dem Fest teilnahm und so sein Ungartum betonend den Status des Pfarreres überschrieb, gestaltete das Fest ideenreich, in dem er Musiker des Hofes engagierte und es fiel auch seinen Zeitgenossen auf, dass er ganz nebenbei auch pädagogische Ziele verfolgte: Er bezog die Schüler aktiv ein und war bemüht, durch das große Erlebnis patriotische Gefühle in ihnen zu stärken.

Wir wissen nicht, ob *Das Opfer* in Győr während Révais Anwesenheit gespielt wurde, aber es ist dokumentiert, dass es am 1. Juli 1791 im Franziskaner Gymnasium in Szombathely aufgeführt wurde:

12 „A város bécsi kapujánál a Nemzeti Oskolabéli Ifjúság is kinn állott a sorban, és ezekkel az örömkáltásokkal üdvözlötte a Szent Koronát: »Éljen a Magyar Szabadság!« A városháza és a rajziskola ablakaiban kivilágított feliratok ékeskedtek: «Napunk virradása; Egünk derülése; Törvényünk ereje; Hazánk újulása; Szabadság épsége; Nemzetünk élete.«... Ezen Oskolának tanítója, ama szép emlékezeteiről már az egész Hazában esméretes Férfú, Tisztelendő Révay Miklós Úr, itt is különösen megmutatta, mi igen érez szíve a magyarságért. Minekutána így felékesítette volna oskoláját: ugyanazokat a magyar hegedűsöket már előre megfogadván, kik a bójáró pompánál a Korona hintáját követték, a tanuló apróbb ifjúságnak is muzsikát tartatott. Az egész városban egyedül nála lévén a magyar hegedűsök, mind odagyűlt nemcsak a magyar polgárság, hanem a nemességnek is nagyobbada. Minnyájan örömmel nézték, s kivált a nemesek közül tiszt. Révay urat megölelték és csókolták, hogy maga ezen alkalmatossággal tisztességes magyar ruhában lévén, (melyet a papság is nagyobb illendőséggel megviselhet hazánban, mintsem a németet) a kisdedekben úgy élesztgette a magyar érzést, és Koronánk hazatérése idején ezzel az innepléssel igyekezett szíveikbe béoltani örvendetes emlékéit.” *Hadi és Más Nevezetes Történetek* 1790. Bd. II. S. 267–268.

Das zweite bedeutende Ereignis war bei uns das öffentliche Fest der größeren Schüler. ... Sie gingen am Dienstag Nachmittag aus der Stadt in den Wald begleitet von lauter Musik. Nachdem sie aus grünen Zweigen eine Schaubühne gebaut hatten, spielten sie ein Schäferspiel. – Für dieses Spiel wurde Sonnenfels' Stück *Das Opfer* bearbeitet. Es gab nicht nur mehr Personen und Szenen als im Original, sondern die Figur der Göttin wurde auch geändert: die Schüler stellten das Bild der Göttin der Freiheit auf der Bühne auf und sie zeichneten das ungarische Wappen auf ihre Brust. Das Spiel wurde mit einem Schäfertanz beendet. Viele bedeutende Zuschauer nahmen an diesem Fest teil und sie nahmen von den Schülern in voller Zufriedenheit Abschied.¹³

Wir können nicht mit Sicherheit behaupten, dass bei dem erwähnten Fest Révais Übersetzung aufgeführt wurde, aber es ist leicht möglich, dass die Franziskaner Révais Band besaßen und das Stück daraus kannten. Die Gelegenheit war ein Schulausflug, eine sogenannte *Recreatio*.¹⁴ Da in den Lehrplänen Leibesübungen nicht vorkamen, gingen die Schüler bei gutem Wetter zeitweilig – an unterrichtsfreien Tagen – in ihrer Gesamtzahl hinaus auf die Wiesen der Umgebung und vollführten Übungen, die mit sportlicher Betätigung zu tun hatten, wie zum Beispiel militärische Aktivitäten, sie führten Theaterstücke auf und durften auch frei spielen. Oberstes Ziel der Ausflüge war die Leibesübung, das zweite Ziel die Erweckung der Begeisterung der Mező. Gemeinsam mit den Schülern zogen nämlich lokale Politiker und vermögende Familien hinaus in die Natur, und während die Schüler sie unterhielten, fanden auch Sammlungen statt. Die Schüler wurden häufig auch von den Gästen zum Essen eingeladen. Sonnenfels' Thematik ist das Opfer bringen.

13 „...A' másik nevezetes dolog volt, a' nagyobb Tanulók' köz-múlatsága. Ki mentek ezek Kedd napon dél után, musikával az erdőre, egy fertály óránnyira a' Várostól; 's minekutánna el készült volna zöld ágakból a' jádzó színjek, egy pásztori játékot jádztokt az estve felé – Sonnenfels' áldozatja szerént volt ki dolgozva a' játék; de nem tsak a' személlyek', 's jelenések nagyobb számára, hanem az Isten-Asszonyra nézve is különbözött amatol. A' Szabadság' Isten-Aszszonyának Képét állították fel ugyan is a' jádzó színben, 's annak mellére Magyar Ország' Tzimerét rajzoltaták... A' játékot juhász-táncz fejezte bé. Sok érdemes Nézői voltak ezen mezei mülatságnak, 's tellyes meg-elégedéssel vették bútsújokat Tanulónk díszes Seregétől.” *Hadi és Más Nevezetes Történetek* 1791. Bd. II. S. 235.

14 Über diese Gattung siehe: Gupcsó 2009 und Csörsz 2013.

Mit der Problematik des Almosenspendens passte er sehr gut zu diesen Veranstaltungen. Gleichzeitig boten die Kulissen aus der Natur einen geeigneten Ort für das Aufführen von Schäferstücken. Der politische Geist des Jahres 1791, das unter Leopold II. verworfene Gesellschaftsvertrauen beweist auch die Veränderung der Figur und des Kult um die Göttin: Das original Schäferstück beschreibt keine Gottheit, diese Figur bleibt abstrakt, der Verfasser verbindet mit ihr keinen konkreten Wert. Das ungarische Schulfest bietet allerdings dazu Gelegenheit, in der Figur der Göttin die ungarische Freiheit zu betonen, und um die nationalen Werte und die Freiheit der Stände kultisch zu verehren.

An den Änderungen in Révais Übersetzung und der Aufführungspraxis sehen wir ein Beispiel dafür, wie ein Gelegenheitsstück, ein adeliges Schäferspiel sich auf der ungarischen Schulbühne gänzlich änderte: Aus dem typischen barocken Huldigungsspiel wurde eine Repräsentation der bürgerlichen städtischen Kultur, die die Werte der Aufklärung und des Patriotismus verbreitete.

Die deutschen Dramen und ihre Übersetzungen im Siebenbürgen der Aufklärungszeit

In der Theaterkultur Siebenbürgens lebte im Laufe des 18. Jahrhunderts die deutsche neben der ungarischen Sprache, wobei die Schuldramen im Laufe der zweiten Hälfte des Jahrhunderts nahezu gänzlich ungarisch wurden. Über deutschsprachiges Schuldrama ist uns für diese Zeit nur sehr wenig bekannt. Belegt kann Schultheater bei den Jesuiten werden: in Kolozsvár gab es 1711 unter den Jesuiten Stücke sowohl in deutscher, ungarischer, lateinischer als auch rumänischer Sprache (eine Passion).¹ Für Alba Iulia sind um 1765 Latein und Deutsch als Schuldramasprache belegt.² Gleichzeitig tauchten die professionellen deutschen Theatertruppen, die vom Westen Europas bis zur russischen Steppe umherzogen und von Leipzig bis Lemberg aktiv waren vor allem in den deutschsprachigen Städten Siebenbürgens auf. So auch in Hermannstadt.

Deutschsprachige Aufführungen in Hermannstadt

Die Aktualität des Hermannstädter Theaterlebens und dessen hohe Qualität wurden bereits durch Auswertung zahlreicher Quellen nachgewiesen. Wir möchten uns an dieser Stelle auf zwei davon konzentrieren.

Zum Ersten: Die zeitgenössischen Zeitungen geben häufig Nachricht davon, dass die Stadt besuchende Diplomaten auch das Theater aufsuch-

1 Staud 1984–88, Bd. I. S. 249.

2 Ebenda S. 307.

ten. Der türkische Botschafter sorgte während seiner Heimreise von Wien durch sein seltsames Benehmen für kein geringes Aufsehen im Hermannstädter Theater:

Am Abend erschien er im Theater. Er wurde mit Applaus begrüßt. Der Dolmetscher gab ihm zu verstehen, dass der Applaus ihm galt. So sprang er auf einen Stuhl in der Loge, legte sich die Hand aufs Herz und verbeugte sich dankbar vor dem Publikum. Es war lächerlich zu beobachten, wie die Türken von einer Loge zur anderen kletterten um zu plaudern. Sie benützen dafür nicht den Umweg durch die Türen sondern kletterten von einer Loge in die andere hinüber.³

1797 durchquerte der türkische Botschafter Hermannstadt abermals und ein Theaterbesuch stand auch diesmal auf dem offiziellen Programm. Diesmal benahm sich sein Tross weniger auffällig, dennoch zitierte ihn die Presse in folgender Weise:

Er sorge sich, ob ein Besuch im Theater seinem Ansehen nicht schaden könne. Gerade das nicht, antworteten die ihn dorthin Einladenden, den auch die kaiserlich-königliche Hoheit pflegte schließlich ins Theater zu gehen und hatte auch das Hermanstädter bereits besucht.⁴

Eine zweite Feststellung scheint mir ebenfalls wichtig zu sein: Gerade in dieser Stadt erschien die erste Theaterzeitschrift des Königreichs Ungarn, das *Theatralische Wochenblatt*, die von der dort ansässigen Hülverding-Truppe herausgegeben wurde. Die Zeitschrift wies mehrere jour-

- 3 „Estve, meg-jelent a Teátromban, s tapsolással fogadtatott. Meg-értvén a Tolmátsól, hogy az ő tiszteletére lett légyen a tapsolás: fel-ugrott leg ottan a Lozséban lévő székre, s mellyére tévén kezét, nagy maga meg-hajtásával köszönte meg a Publikumnak eránta mutatott hajlandóságát. – Nevettséges volt nézni, hogy ha egymás lözséjába kívánczoktak a főbb Törökök, beszéllgetésnek okáért: nem kerülgettek ők az ajtóra; hanem minden tartózkodás nélkül által mászkáltak egyik lözséből a másikba.” *Bécsi Magyar Hírmondó* (Wiener Ungarischer Kurier), 13. Januar 1792. Nr. 3. S. 70. Siehe: Wellmann 1982, S. 112. (Übers. von Andrea Seidler)
- 4 „Ha valyon nem szolgálna-e kissebbségére az ő Követi méltóságának, a Teátromban való meg-jelenése? – »Éppen nem – felelének az Invitalók – mert a Tsászári Kir. Felség is el szokott menni a Teátromba, s volt a Szebenibenn is.« – »El mégyek hát én is« monda a Követ.” *Bécsi Magyar Hírmondó* 16. Juni 1797. Nr. 48. S. 721. Wellmann 1982, S. 202. (Übers. von Andrea Seidler)

nalistische Kategorien auf. Es erschien darin das Programm des Theaters mit nachträglichen, kurzen Kommentaren, Beiträge aus dem Bereich der Theaterkritik (Wissenschaft) sowie schöne Literatur, in erster Linie Gedichte, die mit dem Theaterleben thematisch verbunden waren. Die gelehrten Beiträge wurden im Sinne der Lessing'schen Theaterkonzeption verfasst und spielten so eine bedeutende Rolle in der ungarischen Lessing-Rezeption.⁵ Die wichtigste Quelle im Hinblick auf die Theaterpraxis stellt das Theaterprogramm der Truppe dar. Diese Nachrichten sind auch im Vergleich mit der Theaterpraxis der in weiteren ungarischen Städten wirkenden Truppen – Ofen-Pest, Preßburg – von Bedeutung.⁶ Die Spielpläne spielen eine bedeutende Rolle in der ungarischen Rezeptionsgeschichte der einzelnen Dramen, der Kenntnis über die ausländischen Theaterautoren und inspirierten nicht zuletzt maßgeblich das sich allmählich etablierende ungarischsprachige Theaterleben. In der Folge möchte ich einige später zu Klassikern gewordene Theaterstücke untersuchen, zunächst auf Grundlage des *Theatralischen Wochenblattes* und der deutschsprachigen Aufführungen, um sie danach mit der Tätigkeit der später erst etablierten „Erdélyi Magyar Játzó Társaság“ (Siebenbürgische Ungarische Schauspielergruppe) und deren Theaterpraxis zu vergleichen. Die Klassiker der Dramenliteratur dürften sich folgenderweise in der ungarische Theatertradition in Siebenbürgen etabliert haben:

Als eine erste Phase ist das Auftreten der hier durchreisenden deutschen Theatertruppen und das durch sie verbreitete Theaterrepertoire zu sehen.⁷

Als zweite Phase ist die in Kolozsvár entstandene, später auch in weiteren Siebenbürger Städten aktive ungarische Theatertruppe zu sehen, die ihr ausländisches – zumeist im Original deutschsprachiges – Repertoire in ungarischer Übersetzung vortrug. Auf diese Weise gelangten zum Beispiel die Dramen Shakespeares in ihrer Bearbeitung durch Schröder sowohl auf die ungarischsprachigen als auch die deutschsprachigen Bühnen zur Aufführung und auch das große Begeisterung hervorrufende *Lanassa* kam über das Deutsche als Vermittlersprache auf die Siebenbürger Bühnen.

5 Kovács 2003.

6 Siehe den Beitrag dieses Bandes: *Zum Theaterwesen in Preßburg im 18. Jahrhundert Programm und Beginn der Theaterkritik*.

7 Ein weiterer wichtiger Punkt wären an dieser Stelle die ungarischsprachigen Schuldramen, über die wir aber hier nicht sprechen werden.

In den Theaterprogrammen des *Theatralischen Wochenblatts* und später in jenem der ungarischen Schauspieltruppe finden wir drei Theaterstücke, die noch heute auf den Bühnen zu sehen sind: Lessings *Emilia Galotti*, Goethes *Clavigo* und den Schröder'schen *Hamlet*. Die 12 erhaltenen Stücke der Zeitschrift enthalten eine weitere wichtige Quelle, nämlich zwei Verzeichnisse der seinerzeit aufgeführten Stücke samt Erläuterungen zu deren Verfasser: „Verzeichniss der aufgeführten Stücke nebst einer Anzeige der Verfasser und ihrer sonst bekannten Theatral Arbeiten.“ Die Absicht bestand also, nicht nur reine Fakten hinsichtlich der Aufführungen zu liefern, sondern auch Wissen über das literarische Umfeld der jeweiligen Dramen zu vermitteln. Leider bieten die erhaltenen Stücke des Blattes nur bis August 1778 Daten dieser Art. Wir lesen beispielsweise über die Aufführung von *Emilia Galotti* am 28. April und über dessen Verfasser folgendes:

[...] das Meisterstück der Kunst von Herrn Gotthold Ephraim Lessing, Herzogl. Braunschweig-Wolfenbüttlichen Bibliothekar und Hofrath [...] Was der Große Lessing für schätzbare Werke für das deutsche Theater geliefert, ist aus der Literatur bekannt, wir merken nur folgende an: Miß Sara Sampson, Philotas, der junge Gelehrte, Minna von Barnhelm, die Juden, der Misogyn, der Freygeist, der Schatz, der Schlaftrunk. Er arbeitet an einem neuem Schauspiel, Doctor Faust. Von ihm ist das Theater des Herrn Diderot, und die Hamburgische Dramaturgie im Universal Codex der Bühne.⁸

Über die Aufführung selbst erfahren wir relativ wenig. Die weiblichen Charaktere bzw. deren Darstellerinnen werden hervorgehoben: „Alles bestrebte sich heute Ehre einzulegen, und Mad. Hülverding als Orsina, wie auch Mad. Ambling als Emilia, erhielten zur Belohnung der Kunst den ungetheiltesten Beyfall.“⁹ Somit wissen wir, dass zwei der bedeutendsten weiblichen Mitglieder des Ensembles mitwirkten. Orsinas Leistung wird vielleicht sogar um eine Nuance mehr Bedeutung beigegeben als Emilia selbst. Ihre Rolle wurde von der Frau des Truppenregiments gespielt, deren Rollenprofil in einem Anhang des Blattes, der

⁸ *Theatralisches Wochenblatt* 1778. S. 77.

⁹ Ebenda

Informationen über die Mitglieder der Truppe geben soll, in folgender Weise beschrieben wurde: „Madame Hüllverding: Eifersüchtige Rollen, naive Liebhaberinnen, und scheinheiligen Koketten.“ Madame Ambling hingegen als zweiter Pfeiler der Truppe: „Zärtlich tragische Rollen, und tändelnde Mädchens“. So also die Fächer, in die die beiden Damen gehören sollten. Im Zusammenhang mit der Aufführung vom 14. Juli hebt der Kritiker die männlichen Rollen hervor: der in Vaterrollen heimische Herr Wilhelm wird für seinen Odoardo gelobt. Seine Stärke lag in der Darstellung: „zärtliche[r] Väter, alte[r] Bediente[n], Bauern und Juden“. Es scheint mir, dass in Ungarn die Rezeption des Odoardo unter allen Charakteren Lessings von größter Bedeutung war. Innerhalb der Kolozsvärer ungarischen Theatertruppe sollte diese Rolle der Leiter der Gruppe, János Kótsi Patkó viel beachtet spielen. Im Jahre 1817 schließlich gab Imre Gombos ein vergessenes ungarisches Drama heraus, das den Titel *Az esküvős* (Die Verschwörung) trug, deren ersten beiden Aufzüge die Handlung von Emilia Galotti widerspiegeln, allerdings wird später die tragische Vaterrolle in den Fokus des Geschehens gesetzt und das Drama auf diese Weise fortgesetzt.

Leider verfügen wir im Falle der beiden anderen, in Hermannstadt gezeigten Dramen *Clavigo* und *Hamlet* nicht über ein derlei vielfältiges Rezeptionsecho. Über die Premiere erfahren wir im „Verzeichniß Aller von 20. April 1778. bis 1ten Jenner 1779. in Herrmannstadt aufgeführten Stücke“, das dem Blatt beigefügt ist: Goethes Drama wurde am 11. August und am 3. September, *Hamlet* am 29. November und am 6. Dezember gezeigt. Ausser der Tatsache, dass die Stücke aufgeführt wurden, schreibt das Verzeichnis nichts darüber.

Die Siebenbürger ungarische Theatertruppe

In der Folge nahmen die Siebenbürger Ungarn sowohl Goethes *Clavigo*, Lessings *Emilia Galotti* wie auch die durch Schröder überarbeitete *Hamlet*-Version in ihr Repertoire auf. Alle drei Übersetzungen sind vermutlich – in manchen Fällen sogar mit Sicherheit – von derjenigen literarischen Person des Zeitalters, die von der größten Aura umgeben war, Ferenc Kazinczy, übersetzt worden. Zoltán Ferenczi, der die erste Monographie über die Kolozsvärer Gesellschaft verfasste, bringt den Namen Kazinczys als ers-

ter in Verbindung mit Siebenbürgen. „Auch seine Übersetzungen wurden entweder uraufgeführt oder gehörten zum Repertoire, nämlich *Miss Sara Sampson*, *Emilia Galotti*, *Minna von Barnhelm* (Lessing), *Lanassa* (Plümicke), *Le Mariage forcé*, *Le Médecin malgré lui* (Molière) [...] weiters *Clavigo*, *Egmont*, *Die Geschwister* (Goethe) *Hamlet* (Shakespeare-Schröder)“.¹⁰ Wir haben keinerlei Spuren von den *Geschwistern* und dem *Egmond* in den Programmen der Kolozsvärer Gesellschaft gefunden, können die Liste allerdings um Goethes *Stella* erweitern, über deren Aufführungen wir die folgenden Daten haben: Das Stück wurde zuerst am 30. April 1799 in Debrecen gespielt und zwar von der damals bereits gespaltenen Kolozsvärer Truppe, am 11. April 1803 schließlich in Kolozsvár selbst.¹¹ Kazinczys erste edierte Dramenübersetzung ist der nach der Schröderschen Vorlage überarbeitete *Hamlet*, der 1794 erschien. Die Siebenbürger Gesellschaft nimmt das Stück ab 1789 in sein Repertoire auf und es wird zu einem der meistgespielten Dramen der Vereinigung überhaupt. Die Truppe gibt damit nicht nur in Marosvásárhely¹² ein Gastspiel, sondern bereits auch in Arad,¹³ Nagyvárad,¹⁴ Barót¹⁵ – *Hamlet* gehört immer zum Programm. Die Fachwelt ist sich darin einig, dass die Grundlage dieser Aufführung der übersetzte Text Kazinczys bildete. Uns erscheint diese Annahme ebenfalls plausibel, denn es ist das einzige uns bekannte Theaterprogramm, das den Namen Kazinczys als Übersetzer erwähnt. Allerdings nicht bei jeder Aufführung. So wird er bei der am 18. April 1807 in Marosvásárhely gespielten erwähnt, bei einigen früheren allerdings nicht (Kolozsvár, 27. Januar 1794, oder auch Debrecen, 6. Juli 1799). Es scheint mir allerdings nicht wahrscheinlich, dass die Truppe das Stück nach mehreren Übersetzungsvorlagen einstudiert hätte.

Eines können wir jedoch mit Sicherheit behaupten: nämlich dass *Emilia Galotti* nicht in der Version Kazinczys zur Aufführung durch die Kolozsvá-

10 Ferenczi 1897, S. 286. Ung.: „Fordított darabjait is itt adták először vagy tartották a színen, minők *Miss Sara Sampson*, *Galotti Emilia*, *Barnhelmi Minna* (Lessing), *Lanassza* (Plümicke), *Kéntelen házasság*, *Botcsinálta doktor* (Molière) ... továbbá *Clavigo*, *Egmont*, *Testvérek* (Goethe) *Hamlet* (Shakespeare-Schröder).“ (Übers. von Andrea Seidler)

11 Vgl.: Enyedi 1972, S. 132.

12 Enyedi 1972, S. 187.

13 Enyedi 1972, S. 172.

14 Enyedi 1972, S. 195.

15 Enyedi 1972, S. 173.

rer ungarische Truppe gelangte. Das Stück wurde am 27. März 1804, am 9. November 1805, am 22 Februar und am 31. April in Kolozsvár und am 23. Juni 1804 in Marosvásárhely aufgeführt.¹⁶ Zwar taucht *Emilia Galotti* unter den 250 Stücken, die im 1796 zusammengestellten „Magyar Játékszíni darabok lajstroma“ (Ungarischer Dramenkatalog) erschienen, auf,¹⁷ allerdings befand sich Kazinczy um jene Zeit in Gefangenschaft, und wir verfügen über keinerlei Angaben darüber, dass er, noch bevor er ins Gefängnis geraten war das Stück übersetzt hätte. Das Theaterprogramm des Jahres 1804, das in der Ungarischen Nationalbibliothek aufbewahrt wird, weist Kazinczy Namen als Übersetzer nicht auf. Zoltán Ferenczy meint:

„Der Winter 1803/04 verlief bis 8. Mai in Kolozsvár glanzvoll. Die Truppe spielte von 190 an 89 Tagen, im Durchschnitt also jeden zweiten Tag. Das Repertoire umfasste 16 neue Stücke, davon Lessings *Emilia Galotti* in der Übersetzung Kazinczys.“¹⁸ Allerdings: im selben Jahr wurde die Übersetzung von János Kótsi Patkó beendet.¹⁹ Wir halten es für wesentlich wahrscheinlicher, dass nicht Kazinczys Version nach Siebenbürgen gelangte – *Emilia Galotti* erschien erst in den letzten Lebensjahren Kazinczys (1837) im Druck – sondern, dass die Aufführungen der Übersetzung Kótsis folgten.

Auch das Schicksal von Goethes *Clavigo* auf den Bühnen, zuerst in deutscher, später in ungarischer Sprache, ist bemerkenswert. Es handelt sich dabei mit Sicherheit um eines der Dramen, denen es gelang, über die deutsche Sprache das ungarische Theater sowohl in Oberungarn als auch in Siebenbürgen zu erobern. Nicht nur die Siebenbürger Theaterzeitung berichtet über dessen deutschsprachige Aufführungen, sondern auch die Preßburger deutsche Presse thematisierte die Aufführung des *Clavigo* kritisch.²⁰

Clavigo ist auch eines der erfolgreichsten Stücke der Kolozsvärer ungarischen Truppe. Es wurde am 21. Februar 1804 uraufgeführt²¹ und mehr-

16 Diese Daten sind auch nach Enyedi zitiert.

17 Kótsi Patkó 1973, S. 30.

18 Ung.: „Kolozsvárt 1803-4-ki tél fényes eredménynyel folyt le máj. 8-ig, s 190 nappól 89-en játszódtak; tehát átlag minden 2-ik nap. Adtak 16 új darabot, köztök Lessing Galotti Emiliáját Kazinczy fordításában.“ Ferenczy 1897, S. 138-139. (Übers. von Andrea Seidler)

19 Kótsi Patkó 1973, S. 40 und 189.

20 Siehe den Beitrag dieses Bandes: *Zum Theaterwesen in Preßburg im 18. Jahrhundert Programm und Beginn der Theaterkritik.*

21 Vgl. Enyedi 1972, S. 137.

fach in Kolozsvár wiederholt.²² (10. Jan. 1805, 10. Sept. 1812, 17. März 1821) schließlich auch in Marosvásárhely (25. Mai 1805).²³ Interessant dabei ist, dass der Leiter der Truppe, János Kótsi Patkó nicht die Titelrolle, auch nicht die Rolle des Beaumarchais übernahm, sondern jene des Karlotz, der im besten Fall als Intrigant gelten kann. Diese Tatsache spiegelt sich auch in der Schreibweise des Namens: aus Carlos wird Karlotz.

Obwohl gerade die Abänderung von Namen nicht auf die Übersetzungspraxis von Kazinczy hinweist, wird die Übersetzung meist seiner Person zugeschrieben. Wir sind mit dieser Annahme einverstanden, obwohl das uns bekannte Theaterprogramm der Marosvásárhelyer Aufführung Kazinczy nicht als Übersetzer nennt. Was im Bezug auf die Rollennamen eventuell angenommen werden kann, ist, dass der Hersteller des Theaterprogrammes hier eigenständig vorging.

An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass bereits in den 90er Jahren eine neuerliche Übersetzung des *Clavigo* in Kaschau durch Imre Vitéz verfasst wurde. Auch Kazinczy kennt diese Übersetzung, empfiehlt sie und verweist auf sie: In einem Brief an László Prónay vom 22. Juni 1790 erwähnt er das Werk bereits:

PÉTZELI hat jetzt den Alzir, Merope und Tancret herausgegeben; GÖBÖL arbeitet am Brutus und Caesar; VITÉZ hat Clavigo, FEHÉR bald Brittanicus fertig; es wäre nicht schwer, Zayr und Czid und weitere, in Versen verfasste Werke in Prosa zu bearbeiten, und die Stücke ZECHENTERS von den eigentlichen Sünden zu befreien.²⁴

Einige Monate später empfiehlt Kazinczy diese Übersetzung auch Pál Ráday: „Wird einmal Hamlet aufgeführt, dann haben wir Acteurs zu meiner Stella, zu Péczelis Alzire, Merope, Tancred, zum Clavigo von Vitéz, zu meiner Miss Sara Sampson.“²⁵

Es handelt sich hierbei um Pläne, die noch in der Zeit seiner Kaschauer Theatererlebnisse entstanden, jedoch erst in der zweiten Hälfte der 90er Jahre auf Siebenbürger ungarischen Bühnen realisiert wurden. Wir haben allerdings den Verdacht, dass die Übersetzung des Vitéz nicht

22 Vgl. Enyedi 1972, S. 140f.

23 Vgl. Enyedi 1972, S. 183.

24 *KazLev.* Bd. II. S. 85. (Übers. von Andrea Seidler)

25 15. August 1790. *KazLev.* Bd. II. S. 96.

wirklich fertiggestellt worden war, da Kazinczy in der Zeit seiner Gefangenschaft selbst an der Übersetzung des *Clavigo* zu arbeiten begann. Vermutlich hätte er dies nicht getan, wenn von dem Stück bereits eine Übersetzung existiert hätte. Aber selbst wenn: die Siebenbürger Truppe hätte mit großer Wahrscheinlichkeit nach der Vorlage Kazinczys gespielt. Er pflegte Kontakte zu den Siebenbürger Schauspielern und unterhielt mit dem Schauspieler Ernyi wie auch mit dem Patron der Truppe, Baron Miklós Wesselényi engste Beziehungen. Zwar verfügen wir über keinerlei schriftliche Hinweise innerhalb des Briefwechsels hinsichtlich der Aufführung des *Clavigo*, es lässt sich hingegen dokumentieren, dass er seine beiden Metastasio-Übersetzungen, *La clementia di Tito* und den *Themistocle*, Wesselényi zueignete und der Baron die beiden Stücke von der Siebenbürger Truppe aufführen ließ.

Kazinczys *Clavigo*-Übersetzung sind sowohl theoretisch fundiert, als auch von persönlichen Theatererlebnissen geprägt. Diese beiden Komponenten finden im folgenden Brief Ausdruck:

Über den *Clavigo* wird gesagt, dass das deutsche Theater kein regelmäßigeres Stück aufzuweisen hätte. Mir gefällt dies nicht, weil die Hauptfigur sich verurteilenswürdig verhält. Er verdient meiner Meinung nach Mitleid, er ist gut, aber zu schwach um der Verführungskunst des Ehrgeizes zu widerstehen, von schlechter Moral und ein böswilliger Freund. Wieviele Hauptpersonen von Tragödien gibt es, die Mörder sind? – Dir hat es vielleicht deshalb nicht gefallen, weil die Fabel aus dem *vie privée* gegriffen ist und nicht aus dem *vie publique*. Mir gefällt auch, dass ich einen Mann vor mir sehe mit viel Seelenkraft, die ihn groß macht. Es gefällt mir, dass ich in ihm einen Schriftsteller sehe. – Aber es kann auch sein, dass mich der *Clavigo* an die Freuden meiner Jugend erinnert, und ich ihn deshalb so schätze.²⁶

So schreibt er an József Dessewffy, der sich im Zusammenhang mit der Übersetzung Kazinczys gegen die Kaschauer Aufführung auflehnt.

Zu den Jugenderinnerungen Kazinczys gehört eine Reise nach Wien im Jahr 1786. Über sein dortiges Theatererlebnis schreibt er in seinem Werk *Pályám emlékezete*:

26 15. April 1816. *KazLev.* Bd. XIV. S. 134. (Übers. von Andrea Seidler)

Jetzt steht der Clavigo auf dem Programm, und Brockmann wird den Beaumarchais spielen. Ich erschien in dem Haus und erwartete ein Wunder. Brockmann spielte in den ersten Akten gut, aber auch in Kaschau hätte man dies ebenso gut getan; ich verstehe nicht, wie es vor sich geht, dass so ein Mensch zur Celebrität wird. Ich neige dazu, anzunehmen, dass ich nichts von diesen Dingen verstehe, wie auch die gesamte deutsche Welt nicht. Aber da kommt die Scene, in der der Brief ankommt, und sich Marie wiederum betrogen sieht, Beaumarchais-Brockmann faucht und zittert, man hat seine hohe Haartracht schlauerweise gut gepudert, und als er sich gegen die Stirn schlägt, hüllte das Puder ihn in einen Nebel ein. Dieses Feuer, das Zittern, der wilde Ton, in der er seine Wut ausdrückte, dieser wilde Blick, der Arm, den er immer wieder in die Höhe riß, all das zeigte, dass doch die deutsche Welt recht hat und nicht ich.²⁷

Dieses Erlebnis lenkte sein Interesse auf den *Clavigo*, den er – wie man annehmen kann – bereits während seiner Gefangenschaft in Buda zu übersetzen begann. Vermutlich konnte er den Text auch aus dem Gefängnis schmuggeln, weil er später in einem Brief seinen jüngeren Bruder József Kazinczy besorgt ersucht, er möge sich um die Texte, die er verwahrt, doch kümmern:

Ich habe große Angst davor, dass mein in Buda übersetzter Gessner und der dir ebenfalls anvertraute Brief Yoricks an Eliza, der Clavigo und die Kéntelen házasság (Mariage forcée) verloren gehen. Denn ich möchte meinen Namen, sofern Gott es zulässt, nach all diesem Leid und der Verleumdungen wenigstens vor den anständigen Menschen retten. Sorge also bitte dafür, dass diese, egal mit welcher fehlerhaften Orthographie oder schlechter Schrift drei Mal kopiert werden. Aber diese werden mir nicht

27 Kazinczy 2009, S. 602. Über seine Meinung schrieb er in einem weiteren Brief folgendes: „Hát egyszer előkerül a’ scena Beaumarchais és Klavigó között, midőn nála fölöstökömmöl, – elő az, midőn a’ levél kiesik a’ kezéből Marie mellett, elő az, midőn kardot ránt a’ temetés alatt. Elsüljedtem szégyenletemben, hogy Brockmann ellen valaha szóllottam. A’ többek közt igen csudáltam azt a’ ravaszaságát, hogy haját a’ homloka felett igen dagályosan verette fel, ’s teli rakatta a’ hajpornak a’ lángjával, hogy majd midő belé jön a’ tűzben, ’s mérgében tenyerével a’ homlokához csap, az oda rakott hajpor egyszerre depluáljon a’ dupejából. – Meglett a’ mit óhajtott, ’s kéntelen vagyok mondani, hogy Langét és Klingmann Hamletben kivévén, egy Brockmannal többet soha sem láttam.” 8. Oktober 1793. *KazLev.* Bd. II. S. 316-317. (Übers. von Andrea Seidler)

einen solchen Ruhm verschaffen wie Stella und Emilia Galotti, die ich dir zukommen lassen muss und du ebenfalls 3-mal kopieren lassen sollst.²⁸

Als Kazinczy schließlich im November 1801 frei kam, hatte er bereits konkrete Pläne für eine Edition. Die Konzeption, die dahinter steht, dachte allerdings nicht mehr an die Rezeption durch den gemeinen Leser, sondern den Literaturverständigen:

Emilia Galotti, Minna von Barnhelm, *Clavígó* und Gessners vielleicht sämtliche Werke werden bald bei dir eintreffen, um von dir freundlicherweise eingerichtet zu werden und endlich in Druck zu gehen. Jedes der Stücke wurde nicht zum Gefallen der großen Masse übersetzt. Bisher habe ich mein Ziel erreicht: es gefällt ihnen nicht; was jetzt noch wichtig ist: dass sie Kis und Virág gefallen.²⁹

Der *Clavigo* erscheint letzten Endes erst 1814 in der neunbändigen Reihe *Szép Literatura* (Schöne Literatur), *Stella*, die in *Esztele* umbenannt wurde, sowie *Die Geschwister* im fünften Band. *Clavigo* findet mehr Anerkennung als die letzten beiden, die Bewunderer und Freunde Kazinczys lesen das Stück mit großer Begeisterung und gerade aus Siebenbürgen meldeten sich viele der Rezipienten. So schreibt beispielsweise Gábor Döbrentei an Kazinczy, dass sich ein Student, Sándor Farkas, mit großer Begeisterung dem *Clavigo* gewidmet habe und den Übersetzer gerne persönlich kennen lernen würde.³⁰ Später schreibt Sándor Bölöni Farkas eine Lobeshymne auf die Übersetzung:

Ich habe die Werke noch einmal durchgelesen. Ossian und *Clavigo* sind meiner Meinung nach so übersetzt, das selbst deren eigentliche Verfasser diese nicht besser schreiben hätten können[...].³¹

In der Verbreitung des Goethe-Dramas spielte aber natürlich die Tatsache, dass das Stück bereits ab 1804 von der Kolozsvärer ungarischen Truppe laufend gespielt worden war eine große Rolle.

28 *KazLev.* Bd. II. S. 426-427. (Übers. von Andrea Seidler)

29 *KazLev.* Bd. II. S. 445. (Übers. von Andrea Seidler)

30 *KazLev.* Bd. XIII. S. 87. (Übers. von Andrea Seidler)

31 *KazLev.* Bd. XVI. S. 458. (Übers. von Andrea Seidler)

Zusammenfassend: Unsere Absicht war es, anhand der Aufführung einiger klassischer Werke in Siebenbürgen den Einfluß des deutschen Theaters auf die ungarischsprachige Theaterpraxis und die Entwicklung der ungarischsprachigen Dramenliteratur selbst zu zeigen. Die besten Werke der deutschen Literatur erreichten Siebenbürgen bald durch die Europa bereisenden deutschen Theatertruppen. Ihre Wirkung auf die ungarische Dramenliteratur lässt sich eindeutig nachweisen. Die ungarischen Schriftsteller, selbst so bedeutende wie Kazinczy, lernten die deutschen Dramen durch die deutschen Wandertruppen kennen, Werke, die er später selbst übersetzte, mit dem Ziel, das Repertoire der ungarischen Truppen zu erweitern. Er wählte unter den europäischen zeitgenössischen Autoren mit Weitblick aus. Mit diesen Übersetzungen wollte er die mittelmäßigen, ebenfalls importierten Stücke von der Bühne verbannen. Aber hier fürchtete er dennoch einen schlechten Einfluss der deutschen Bühne, indem sie auch schlechten Geschmack – eben durch die mittelmäßigen Stücke – verbreiteten:

Und es ist eine Sünde, nicht nur ein Fehler, sondern eine Sünde, dass unser Publikum so wie die Wiener Idioten sich um diese reißen. Ich kenne weder Perinet noch Zschokke und wenn es so lang ich lebe keine anderen Bücher auf der Welt geben sollte, so werde ich trotzdem keine Seite von Leuten wie Perinet, Schickaneder lesen sondern wieder mit Goethes kleiner Lyrik anfangen und bei Achilles enden oder ich beginne Schiller, Emilia, Minna und Nathan zu übersetzen.³²

32 Kazinczy's Brief an Pál Szemere 28. November 1809. *KazLev.* Bd. VII. S. 105: 'S ki vétke – nem hibája, hanem vétke – az, hogy a' mi Publicumunk is, mint a' Bécsi balfaszok, ezeken kapnak? Én Perinetet és azt a másikat (=Zschoche) nem is ismerem, 's ha eddig élek is, míg egy valakinek az emlékezete, és soha több könyv nem íratatik is, mint a' mi eddig írva van, soha én a' Perinetek, Schickanederek etc. Munkájit meg nem olvasom, hanem elkezdem Göthét az apró költeményein 's elvégzem az Achillesén... 's újra kezdem ismét, vagy Schillernek, Emiliának, Minnának 's Náthánnak állok.' (Übers. von Andrea Seidler)

Theater und Visualität



Feuerwerke, Illuminationen und ihre Funktionen im Königreich Ungarn im 18. Jahrhundert

Wir bewunderten die verschiedenen glänzenden Darstellungen und die feenmäßigen Flammengebäude, womit immer ein Gesandter den andern zu überbieten gedacht hatte. Die Anstalt des Fürsten Esterhazy jedoch übertraf alle die übrigen. Unsere kleine Gesellschaft war von der Erfindung und Ausführung entzückt, und wir wollten eben das einzelne recht genießen, als uns die Vettern wieder begegneten und von der herrlichen Erleuchtung sprachen, womit der brandenburgische Gesandte sein Quartier ausgeschmückt habe. Wir ließen uns nicht verdrießen, den weiten Weg von dem Roßmarkte bis zum Saalhof zu machen, fanden aber, daß man uns auf eine frevle Weise zum besten gehabt hatte.

Der Saalhof ist nach dem Main zu ein regelmäßiges und ansehnliches Gebäude, dessen nach der Stadt gerichteter Teil aber uralte, unregelmäßig und unscheinbar. Kleine, weder in Form noch Größe übereinstimmende, noch auf eine Linie, noch in gleicher Entfernung gesetzte Fenster, unsymmetrisch angebrachte Tore und Türen, ein meist in Kramläden verwandeltes Untergeschoß bilden eine verworrene Außenseite, die von niemand jemals betrachtet wird. Hier war man nun der zufälligen, unregelmäßigen, unzusammenhängenden Architektur gefolgt, und hatte jedes Fenster, jede Türe, jede Öffnung für sich mit Lampen umgeben, wie man es allenfalls bei einem wohlgebauten Hause tun kann, wodurch aber hier die schlechteste und mißgebildetste aller Fassaden ganz unglaublich in das hellste Licht gesetzt wurde. Hatte man sich nun hieran wie etwa an den Späßen des Pagliasso ergetzt, obgleich nicht ohne Bedenklichkeiten, weil jedermann etwas Vorsätzliches darin erkennen mußte; ... so ging man doch lieber in das Esterhazysche Feenreich wieder zurück.

Dieser hohe Botschafter hatte, diesen Tag zu ehren, sein ungünstig gelegenes Quartier ganz übergangen, und dafür die große Linden-esplanade am Roßmarkt vorn mit einem farbig erleuchteten Portal, im Hintergrund aber mit einem wohl noch prächtigeren Prospekt verziern lassen. Die ganze Einfassung bezeichneten Lampen. Zwischen den Bäumen standen Lichtpyramiden und Kugeln auf durchscheinenden Piedestalen; von einem Baum zum andern zogen sich leuchtende Girlanden, an welchen Hängeleuchter schwebten. An mehreren Orten verteilte man Brot und Würste unter das Volk und ließ es an Wein nicht fehlen.¹

Dies sind die Worte, mit denen Goethe in seiner Lebensbeschreibung *Dichtung und Wahrheit* das gigantische Fest beschreibt, das der hohe Adel in Frankfurt anlässlich der Krönung Josephs II. zum römisch-deutschen Kaiser veranstaltete.

Zwei Punkte scheinen uns in dieser Beschreibung von Bedeutung zu sein: Zum einen lernen wir hier einen der strahlendsten ungarischen Aristokraten jener Zeit kennen, nämlich den Fürsten Nikolaus Esterházy, der in seiner Heimat den bezeichnenden Beinamen “der Prachtige” oder “der Prachtliebende” trug. Wir sehen hier die in höfischen Rahmen eingebettete Selbstpräsentation eines Magnaten, der auch in seiner Heimat als Verfechter der Kultur und als Schirmherr kultureller Aktivität tätig ist. Beschrieben wird er aus dem Blickwinkel eines Bürgerlichen, der das aristokratische Leben seiner Ära hervorragend kennt, der einer der europäischsten Literaten seiner Zeit ist und als Genius einen besonderen Blick für die Geschehnisse beweist. Gleichzeitig formuliert er treffend, dass es sowohl zwischen Repräsentationen, als auch zwischen Spektakeln jeweils Unterschiede gibt: die spektakulären Elemente der höfischen Feste können unterschiedliches ästhetisches Niveau widerspiegeln, im Rezipienten sowohl Gefallen als auch Missfallen erregen. Es gibt also schöne, ästhetische Erlebnisse provozierende Spektakel sowie auch solche, die beim beobachtenden Publikum keinen Gefallen auslösen. Auch diese dienen repräsentativen Zwecken, nur verfehlen sie ihr Ziel.

Im obigen Vergleich findet das Schauspiel des ungarischen Magnaten in Bezug auf das Gefühl für Ästhetik jedenfalls Gefallen bei Goethe, er vermag es, den Zuschauer in “jene(n) glücklichen Gefilden Elysiums”

1 Goethe 1808–1831, Erster Teil, Fünftes Buch S. 207–208.

zu versetzen, und wenn wir hier auch die dichterische Empfindung als Motivation im Hintergrund sehen, können wir doch das Lob, mit dem er Esterházy's Liebe für Prunk bedacht hat, erkennen, umso mehr, als die Aktivitäten des Fürsten in Ungarn diese Beurteilung auch rechtfertigen. Esterházy hat die ungarische Kultur während seiner 76 Lebensjahre entscheidend geprägt.² Es würde bereits genügen zu erwähnen, dass Joseph Haydn als Hofkomponist 30 Jahre lang in seinen Diensten stand (1761-1791). Joseph Haydn komponierte sein Lebenswerk im Dienste der Esterházy's.³ Oder man denke an das ungarische Versailles, das Esterházy-Schloss in Fertőd, das auf einem damals Süttör genannten Landgut erbaut wurde.⁴ Dieses Schloss war der Schauplatz zahlreicher höfischer Feste, die durch ihre Pracht bedingt würdige Nachfolger des bei Goethe beschriebenen Frankfurter Festes abgegeben haben.⁵ Der Fürst repräsentierte mit diesem Gebäudekomplex seine Macht. Was in Schönbrunn vorhanden war, war auch in Eszterháza zu finden: Das Schloss war von einer riesigen Parkanlage umgeben; eine Orangerie fehlte ebenso wenig, wie die dort betriebenen Musik- und Marionettentheater. Die große barocke Parkanlage sollte einem mannigfaltigen höfischen Leben ein Zuhause bieten.

Die Anekdote über das angebliche Kompliment Maria Theresias, wonach sie nach Eszterháza komme, wenn sie eine gute Oper hören möchte, mag zwar etwas übertrieben erscheinen, doch aus den Beschreibungen geht sehr wohl hervor, dass in Eszterháza in der Tat ein hohes Niveau und eine variationsreiche Form der kultivierten Unterhaltung verwirklicht wurde. Organischer Teil, stets wiederkehrendes Element dieser Unterhaltungen, waren das Feuerwerk und auch die Illumination.

Von den unzähligen riesigen Festen soll an dieser Stelle lediglich jenes hervorgehoben werden, das aus der Beschreibung des bedeutenden Dich-

2 Esterházy wurde 1714 geboren, erbte 1762 nach seinem Bruder den Herzogstitel und starb 1790.

3 Siehe: Wurzbach 1858, S. 103, Nagy 1858, Bd. 4. S. 83 und 87.

4 Die Ortschaft trug damals den Namen Süttör, später wurde sie nach dem Schloss Eszterháza genannt, und 1950 nach dem in der Nähe sich befindlichen Fertő-tó (Neusiedler See) bekam sie den Namen Fertőd. Heute trägt sie diesen Namen offiziell, aber immer öfter wird die alte Benennung Eszterháza verwendet.

5 Das Schloss Esterháza beschreibende Texte: Rottenstein, Gottfried von: *Reise durch einen Theil von Königreich Ungarn seit dem Jahre 1763*, erschienen in: Bernoulli 1781-1787. Rottensteiners Beschreibungen finden sich in den Bänden 9 und 10, auf Eszterháza eingehende im Band 9, Dallos 1781, *Beschreibung* 1784, Horányi 1959, Staud 1977, S. 59-73 und Seidler 2009.

ters dieser Epoche, dem Urheber der ungarischen Aufklärung, György Bessenyei bekannt ist. Der junge Adelige kam als Gardeoffizier nach Wien in den Dienst Maria Theresias und wurde vom Pomp des höfischen Lebens derart geblendet, dass er, als er in Begleitung der Kaiserin an einem zu Ehren des französischen Botschafters Fürst Rohan veranstalteten mehrtägigen Fest teilnahm, das dort Erlebte in einem langen Poem verewigte.⁶

Das Vorhaben des Fürsten Esterházy wird wie folgt gewürdigt:

die Ehre sowohl unseres Königs, als auch unserer Nation verlangten danach, dass Eszterháza sich in ein Wunder verwandelt. Es sollte demonstriert werden, dass die an Paris und London gewohnten französischen Erwartungen auch an Ungarn ihr Entzücken finden können, wobei die Verwunderung darüber die Ehre unseres Vaterlandes ohne Zweifel bei allen Fremden verherrlichen wird. Für die Verwirklichung dieser Sache gab es im ganzen Land keinen geeigneteren Platz als Eszterháza, das in all seinen Ecken und Teilen wie ein kleines Königreich anmutet...⁷

Am Tag der Ankunft des Fürsten Rohan wurde abends ein Theaterstück aufgeführt und anschließend zum Festmahl geladen. Anschließend wurde ein Spektakel samt Kanonendonner und Geschützfeuer vorgeführt, das großen Beifall fand.⁸

Am nächsten Tag folgten zuerst die Jagd und der Musikgenuss und sodann die Illumination. Im Park waren „kirchenförmige Geschäfte“ beleuchtet, inmitten der Illumination stand sogar ein kleines Theater, die Gäste konnten also als aktive Teilnehmer des Spektakels auftreten und während der Illumination nicht nur das Schauspiel genießen, sondern auch einkaufen.⁹

Am dritten Tag wurde ein Waldstreifen mit Schießpulver bestreut und am letzten Abend verwandelte sich der Garten erneut „in einen brennen-

6 Bessenyei 1991, S. 62-174.

7 „mind királyunk, mind nemzetünk dicsősége kívánta, hogy Eszterháza magát csudává tegye. Meg kellett mutatni, hogy a Párizs- és Londonban nevededett francia kívánság Magyarországbán gyönyörűségét feltalálhatja, melyen tett álmétkodása hazánkunk tisztességét kétségkívül minden idegeneknél dicsőíteni fogja. E dolognak végbevitelére természet szerint nemzetünkbe sehol olyan hely nem lehetett, mint Eszterháza, mely minden részben valamely kis királyságot mutat...” Ebenda S. 163. (Übers. von Andrea Seidler)

8 Ebenda S. 166.

9 Ebenda S. 168.



Abb. 1

den Markt“. Der Besuch dauerte fünf Tage, wobei das Feuerwerk oder die Illumination jeden Tag eine Rolle in der höfischen Unterhaltung spielte.¹⁰

Leider verfügen wir über diese mit Feuerwerk verbundenen Illuminationen lediglich über mündliche Berichte. Es ist allerdings bekannt, dass sie sich in ungarischen aristokratischen Kreisen einer hohen Beliebtheit erfreuten. Erhalten, jedoch derzeit nicht auffindbar, ist jener Entwurf, der einen Gartenbau zeigt, den Graf Antal Grassalkovich auf seinem unweit von Pest gelegenes Gut in Gödöllő erbauen ließ, als er 1751 Maria Theresia zu Gast hatte.¹¹ Der Bau, ein Pavillon in Form eines Halbkreises, war 14 Klafter (30 Meter) hoch, er beherbergte einen auf 24 Säulen ruhenden, zwei Stockwerke hohen Saal. Zwischen den Säulen standen 18 Fuß (etwa 6 Meter) hohe Armleuchter, die der Saalbeleuchtung dienten. Die Wände waren von durchsichtigen Platten unterschiedlicher Farbe verziert. Im Saal dienten vier gigantische Spiegelschränke als Anrichten, die zugleich das

¹⁰ Bessenyei 1991, S. 171.

¹¹ Kaposi 1923.



Abb. 2

Licht vervielfachten. Die Beleuchtung im großen Saal wurde durch eine riesige, sich drehende parabolische Konstruktion gesichert, die die Büste der Kaiserin und ihres Gemahls mit Licht überflutete. In diesem Prunksaal nahmen die kaiserlichen Hoheiten mit ihrem vornehmen Gefolge das Abendessen ein. Rund um den Bau herum befanden sich glanzvoll dekorierte und illuminierte Zelte, in denen für die übrigen (vornehmen) Gäste ein Festmahl gegeben wurde. Der Garten wurde von 70.000 Lampen mit farbigen Wachsleuchten erhellt. Der Korrespondent des *Wienerischen Diariums* merkt in seinem Bericht an, dass bislang weder ihre Hoheiten noch die anwesenden in- und ausländischen Gäste irgendwo auf der Welt ein ähnliches Schauspiel gesehen hätten.¹² Der Königin gefiel die herrliche Illumination derart, dass sie diese am nächsten Tag erneut ansehen wollte und der zuvorkommende Graf erfüllte ihr diesen Wunsch.

12 *Wienerisches Diarium* 1751. Nr. 71.

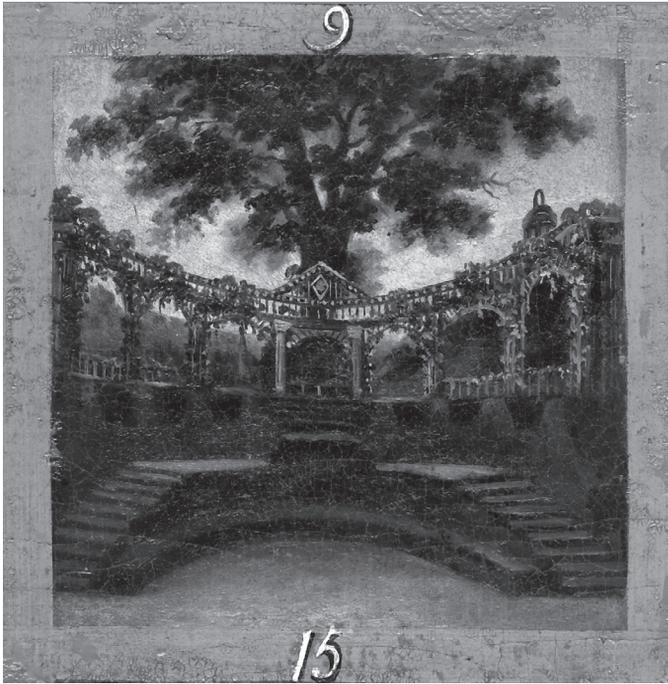


Abb. 3

Obwohl wir keine Abbildungen dieser höfischen Feuerwerke kennen, sind Illustrationen von Gärten bekannt, die solchen Festen Platz geboten haben. So fertigte beispielsweise Pietro Rivetti Bilder über den Garten des Csákvärer Esterházy-Schlosses (es handelt sich dabei um den gräflichen Zweig der Familie, die mit dem fürstlichen Geschlecht lediglich verwandt ist).¹³ Das auf dem Bild dargestellte Apollo-Fest zeugt eindeutig von der Vermischung von Elementen der klassizistischen Details und der barocken Allegorisierung. (Abb. 1) János Rombauer verewigte den Garten der Familie Csáky in Hotkóc (heute Slowakei) auf mehreren Gemälden. Zwar waren dies Gärten, die im englischen Stil in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts angelegt wurden, sie eigneten sich aber hervorragend für die Abhaltung höfischer Feste, wie wir den Illustrationen entnehmen können. (Abb. 2-3)

13 Siehe: Fatsar 2007.

Die bei aristokratischen Festen verbreiteten Spiele mit dem Feuer tauchten im 18. Jahrhundert auch in bürgerlichen Kreisen auf. Vermutlich in bescheidenerem Rahmen, jedenfalls aber in anderer Funktion. Es ging dabei nämlich nicht um die Repräsentation der Macht, sondern eindeutig um die Unterhaltung. Einen Übergang stellten jene Feste dar, mit denen eine Stadt einem bestimmten Ereignis ein Denkmal setzen wollte, beispielsweise als 1789 die Eroberung von Belgrad in Buda gefeiert und dabei Wien in einer kleineren Form nachgeahmt wurde.¹⁴ Zu diesem Anlass wurde beim Rathaus eine Triumphpforte mit Porträts von Joseph II., Feldmarschall Laudon und des Herzogs von Coburg errichtet. Die Bilder wurden mit farbigen Lichtern beleuchtet. Zwei an ihrer Spitze beleuchtete Pyramiden – die auch aus der Goethe'schen Beschreibung bekannt sind – gehörten ebenfalls zu den Elementen des Festes. Von der Donau aus wurden außerdem Raketen und Feuerräder in die Höhe geschossen, während die Fenster der Gebäude der Stadt beleuchtet wurden.

Als typische bürgerliche Unterhaltung wurde in Buda auch eine neue Variante des Feuerwerks vorgeführt. Das deutschsprachige Blatt der Stadt, die *Ungarische Staats- und Gelehrte Nachrichten* berichteten in ihren Ausgaben von August und September 1790 über ein interessantes Gastspiel.¹⁵

Zuerst veröffentlichte das Blatt in der Nummer 63 eine Ankündigung über die Ankunft der Herren Physiker und Mechaniker Pierre und Degabriel, die ein „Schauspiel von großen theatralischen Perspektiven“ vorbereiteten. In den darauf folgenden Nummern wurde das Repertoire der beiden detailliert vorgestellt. Das Gastspiel dauerte vom 9. August bis zum 27. September. Während dieser sieben Wochen berichtete das Blatt achtmal über die Vorstellungen, und zwar so, dass man ein beinahe vollständiges Bild über das abwechslungsreiche Programm der Vorstellungen bekommt. Die Vorstellungen fanden jeweils am Montag, Dienstag, Donnerstag und Samstag statt. Ein einziges Mal, am 17. September, kam es zu einer Änderung, als der Samstagstermin auf Freitag verschoben wurde. Die Vorstellungen änderten sich von Woche zu Woche, d.h. dass ein Programm viermal zur Aufführung gelang; es gab aber vermutlich Stücke, die wegen ihres Erfolges wiederholt wurden. Ort und Beginn der Vorstellungen wa-

14 Zoltán 1963, S. 84, *Ungarische Staats- und Gelehrte Nachrichten* 1789. S. 675.

15 Kókay 1979, S. 108-109 und Czibula 1995.

ren immer die gleichen: „in dem Ofner (= Budaer) Sommertheater nächst der Donaubrücke“, nachmittags um 17 Uhr. Das Theater war „schön geziert und mit Wachslichtern beleuchtet“. In den Pausen und zwischen den Szenenwechseln wurde das Publikum mit „Automaten, oder sich selbst bewegende Kunstbilder, Mathematische Kombinationen, Kunststücke durch den Magnetism, Kunstfeuerwerke ohne Rauch und Pulver, die das wirkliche Feuer nachahmen“ und zahlreichen anderen physikalischen und mechanischen Erscheinungen unterhalten. Diese „perspektivischen Theatervorstellungen“ stellten seltsame Nachahmungen und Mixturen der von den höfischen Festspielen geerbten Freiluftpremieren und Illuminationen, Feuerwerken sowie Lebensbilder dar. Die Premieren knüpften zumeist an vermutlich gemalte Stadtbilder, Naturphänomene oder Landschaftsbilder an: „nach der Natur gemale“ heißt es an einer Stelle. Die gemalten Bilder wurden in der Folge beleuchtet. Das Bühnengeschehnis stellte praktisch das Spiel des Lichtes dar, in manchen Fällen durfte auch ein Schattenspiel zum Spektakel beigetragen haben, beispielsweise in der Szene mit dem Val de Travers, in der eine Schlange einen Schmetterling verfolgte. (Dieses Bild schien sehr erfolgreich gewesen zu sein, denn es war eines der am häufigsten wiederholten Elemente des Programms.) Manchmal wurden als exotisch geltende Schauplätze präsentiert: „Das berühmte Vorgebirge der guten Hoffnung, welches den reisenden [sic!] sehr wohl bekannt ist, und welches wegen seiner sonderbaren Aussicht sehr merkwürdig ist“, oder „der allgemeine Prospect der Stadt und des Seehafens Havanna“; manchmal bewegungsvolle Ereignisse dargestellt: „Die Meerenge von Shismea (Tschesme) in dem Archipelagus des mittelländischen Meeres, allwo die Türken von den Russen geschlagen worden“, oder „Der Meerbusen und die Stadt von Siam an einem Festtage“ oder „die Meerenge der Dardanellen mit ihren Festunngen, zwischen welchen ein Kanonenfeuer auf russische Schiffe gemacht wird, die in dem Hafen durchzubringen suchen“. Von diesen Bildern abgesehen erfreuten sich Szenen wie Sonnenaufgänge im Wald oder die stürmische See einer sehr großen Beliebtheit.

Gewöhnlich wurden sechs Programmnummern präsentiert:

Erstens: ein „Prospect einer Stadt“, bei dieser Nummer handelte es sich zumeist um berühmte europäische Städte wie Zürich, London, Paris.

Zweitens und drittens: zumeist ein romantisches europäisches Landschaftsbild, im Allgemeinen mit Meeresufer oder exotischen Schauplätzen.

Viertens: bewegte Szene, Fest, Besatzung, Einmarsch in eine Stadt.

Für uns sind in erster Linie die fünfte und sechste Programmnummer von Interesse, in denen Naturphänomene dargestellt wurden, wobei die Vergegenwärtigung eines gemalten Hintergrundes kaum ausreicht. Es handelt sich vielmehr um eine Produktion, in der Licht, Feuerwerk und Schattenspiele zusammen eingebunden werden, beispielsweise:

Der Aufgang der Sonne in einem angenehmen Walde, der Anfangs bey der Morgendämmerung erscheint, bald hernach sieht man den Horizont durch das Verschwinden und Aufsteigen der Wolken sich allmähig erheitern, worauf dann die Morgenröthe folgt, die stufenweise glänzender wird, und im majestätischen Gange ihre Strahlen über die ganze Gegend verbreitet, und die Schönheit derselben durch die Morgendünste hervor, und Aurora erscheint in ihrem Purpur. Titan, die Königin des Himmels, nimmt am Glanze zu, und unternimmt einen Theil ihrer zirkelförmigen Reise. – Kenner der Optik, und Liebhaber der schönen Natur, werden in den langsam abwechselnden Veränderungen die künstliche Nachahmung dieser allgemeinen Mutter bewundern.

Oder:

Ein ganz nach der Natur eingerichtete Vorstellung von den Wirkungen der See, von der Meeresstille an bis zum schrecklichsten Sturme, mit all ihren charakteristischen Naturerscheinungen; das Aufschwellen des Gewässers, die bis zum höchsten Grade sich stufenweise aufthürmenden Wasserwogen; die Wolken, die nach und nach den Himmel verfinstern; das Wetterleuchten; der Donner und der Blitz; das Brausen der Wellen; das Saufen der Winde; die mit dem Ungewitter kämpfenden Schiffe, welche vom Blitze getroffen werden und zerstreuten Matrosen sich mit Schwimmen auf die nächstgelegenen Felsen retten; wie den einen die Schaluppen zu Hülfe kommen, und wie andere auf Reißleitern, die ihnen ihre Gefährten hinreichen, die Felsen hinanklettern; hierauf wieder heiteres Wetter und stille See. Alle aus, und stellen eines der herrlichsten Gemälde vor.

Später wurde jedoch zu dieser Programmnummer lediglich angemerkt: "Der grosse Sturm, welches Stück auch keiner weitem Erklärung bedarf." Die langen Kommentare dienten offensichtlich dem Ziel, den

rinnen, die nicht lange schmachten ließen, jede Wertherische Anwendung unwillkürlich in Parodie verwandelt hätte.¹⁶

Wir sehen darin jedenfalls die Gruppierung einer Form der bürgerlichen Unterhaltung rund um das Feuerwerk. Die Elemente entsprachen jenen der Ofener Spektakel: Neben dem eigentlichen Feuerwerk prägten gemalte Dekorationen und Toneffekte das Erlebnis. Das Programm bestand eigentlich aus fünf Standbildern, die eine allegorische Bedeutung hatten und eher allgemein-oberflächlich in der Sprache der barocken Allegorie, zwischen typisch klassisierenden Komponenten (architektonische Dekoration, Säulen, Gebäude) gewöhnliche Liebessymbole wie Rose, Blume oder Taube zeigten.

Die Zuschauer mussten das epische Geschehen, das Treffen der Liebenden mit Hilfe der Bildelemente sowie des Kommentars rekonstruieren. Das Feuerwerk diente lediglich als Inspiration.

Möglicherweise muss die Funktionsweise des Spektakels so verstanden werden, wie die der Musikrezeption im Falle einer Oper oder eines musikalischen Kunstwerkes über ein bestimmtes Thema: ein nicht verbalisierbares Erlebnis, das zugleich auch ein verbal mitteilbares Erlebnis inspiriert bzw. zustande bringt.

Jene Illuminationen und Feuerwerke, die seit den frühesten Zeiten dafür geeignet waren, mit ihrem Licht das Publikum zu verblenden, das Ansehen des Mäzens zu heben und sowohl was die Grandiosität als auch was ihre Kosten anbelangt, die Macht zu repräsentieren, erfüllen im bürgerlichen Milieu die Funktion der populären Unterhaltung (wobei fallweise sogar die Elemente der „großen Kunst“ popularisiert werden, s. Goethes *Werther*); andererseits bringen sie auch ihre eigenen ästhetischen Gesetze hervor, die zwar vom ästhetischen Empfinden unserer Zeit weit entfernt sind, doch in ihrer Zeit auf jeden Fall die Kunst selbst imitierten.

16 Gugitz 1908, Beilage Nr. XIV.

Das Wasser als technisches Material und Element in der ungarischen Gartenkunst und Repräsentation im 18. Jahrhundert

Das Wasser als Ursymbol

Die Interpretation des Wasser ausserhalb der Sphäre des Praktischen, als Urmaterie, als Analogie, als Symbol ist so alt wie das menschliche Denken selbst.

Jedes Element eignet sich dazu, metaphysisch behandelt zu werden und das vollkommene Verständnis für die Welt mittels Analogien zu antizipieren – aber es gibt kein Element, das geeigneter wäre als das Wasser, schon allein, weil Leben wasserartiger ist als luft- oder feuerartig. Das Leben ist produktiv und mütterlich und sensibel, und es gibt kein Lebewesen, dessen Organismus nicht zum Großteil aus Wasser bestünde.¹

In Europa wird Thales als Ausgangspunkt des philosophischen Denkens angenommen, der das Wasser als Urmaterie bezeichnet hatte und den Ursprung der Welt auf das Wasser zurückführte.

Thales ging davon aus, dass die Welt voller Dämonen sei – daimones – und von einem Gott, einem Weltgeist gelenkt werde. Diese göttliche Kraft gibt dem Urgewässer Leben. Dies war ein großer Schritt nach vorn: die kosmologische Erklärung basierte nun nicht mehr auf einer Geschichte, basierte nicht mehr auf den mehr oder weniger amorphen oder mit den großen Grundprinzipien identischen absichtlichen Handlungen der Götter. Den Eigenschaften der Urmaterie gemäß ist sie in diversen

1 Hamvas 1988, S. 454-455. (Übers. von Andrea Seidler)

Formen vorhanden. Diese Theorie verkündete die Einheit des Lebens, egal, ob zudem noch eine 'beseelte Welt' darin einen Platz bekommt oder nicht. Sie öffnet einem beispiellosen Gedanken Tür und Tor.²

Die Vorläufer dieses Symbolismus sind in der griechisch-römischen Mythologie beheimatet, in Bezug auf das Christentum aber ist das jüdische Vorbild, wonach Wasser der Reinigung dient, das ausschlaggebende. So wird das Wasser und die damit in Verbindung stehende Quelle, der Brunnen, zum Begriff der Reinheit, der Genesung, später das Wasser des Lebens zum Symbol in der christlichen Kunst.³

Die mystische Sichtweise des Barockzeitalters konzentriert sich anstelle der sichtbaren, praktischen und daher für seine Denker unbedeutenden Erscheinungen der Welt auf die unsichtbaren, auf das ewig Wahre und dies, indem es die Welt in Symbolen darstellt und erklärt. Gleichzeitig ist der barocke Mensch aber in ständiger geistiger Verbindung mit den frühen Mystikern des Christentums und der biblischen Auslegung indem deren Werke wieder und wiedergelesen werden, und ist daher empfindsam für das Wasser einerseits als eines der vier Grundelemente, andererseits auf die Bedeutung des Urelementes und der sich daraus ergebenden – in erster Linie christlichen, in zweiter Linie griechisch-römischen – Symbolik.

Das Wasser und die Technik

Die Entwicklung der Physik als Wissenschaft, die moderne naturwissenschaftliche Denkweise generell beginnt sich mit dem Wasser als Mittel zu beschäftigen, als einen beherrschbaren, berechenbaren, durch Gesetze festmachbaren physikalischen Körper. Bevor wir Beispiele für die Visibilisierung und Symbolik des Wassers in der Kunst des 18. Jahrhunderts suchten, muss zuerst noch die Frage geklärt werden, was der Mensch jenes Jahrhunderts über das Wasser als physikalisches Element und dessen Gesetze überhaupt wußte.

Als eine der bedeutenden Quellen ist dabei das handschriftliche enzyklopädisch angelegte Lehrbuch eines Piaristen zu erachten, der darin

2 Huyghe – Huyghe 2000, S. 113.

3 Vanyó 1988, S. 162.

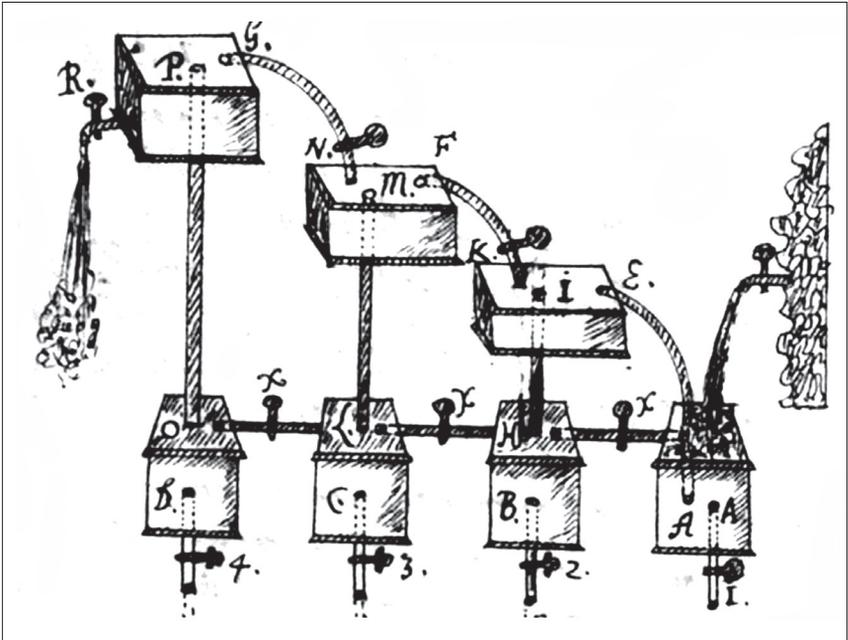


Abb. 1

die zeitgenössischen Ergebnisse der Naturwissenschaften zusammenzufassen versucht hatte: Lukács Möschs Tätigkeit und sein handschriftliches Lehrbuch wartet noch darauf, durch die Forschung entdeckt und aufgearbeitet zu werden. Er lebte und wirkte als lehrender Piarist zunächst in dem zur polnischen Provinz gehörigen Privigye später in Podolin. Mösch spielte eine bedeutende Rolle in der Unabhängig-Werdung der ungarischen Provinz. Sein naturwissenschaftliches Interesse ist ungemein vielseitig und profund, seine militärwissenschaftlichen Kenntnisse trugen vermittelt vielleicht sogar zur Befreiung von Buda bei. Seine Werke erschienen nicht im Druck, er verfasste sie wie gesagt nur für den eigenen Gebrauch bzw. für seine Studenten. In den erhaltenen Handschriften trifft die Bemühung um Synthese des Apáczai Csere János und der ungarischen Karthesianer auf einen tief religiösen Anspruch und zugleich auf den Willen, das Wissen zu vermitteln. Das Skriptum *Bibliothecae Mathematicae... Classis I-III. Anno 1684* (Budapest, Zentralbibliothek des Piaristenordens – Közponi Piarista Levéltár, Abb. 1) enthält folgende

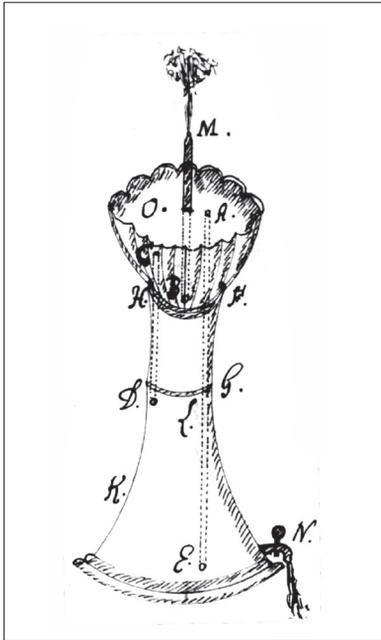


Abb. 2

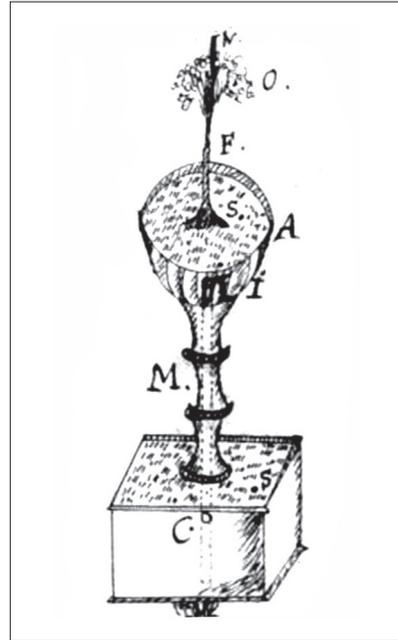


Abb. 3

Themenbereiche: angewandte Geometrie, Mechanik, theoretische und praktische Erdkunde, Akkustik, theoretische und praktischer Militärbaukunst, Chromatik, Hydrotechnik, Hydrostatik, Hydrographie.⁴ Der VII. Band von Möschs Lehrbuch trägt den Titel *De Hydrotechnica et Hydrostatica denunquē de Hydrographia, sive de Arte Aquaria, machinis atque Libratione Liquidorum*. Er besteht aus drei Teilen und insgesamt 18 Kapitel. Der erste Teil, a *De Hydrotechnica seu machinis Hydraulicis*, enthält 11 der erwähnten 18 Kapitel. Hier wird nach Beschreibung von einigen Versuchen die Funktion einfacher Maschinen erklärt, die Art und Weise wie das Wasser sich erhebt, Maschinen, die mit Auftriebskraft arbeiten, die Spritzdüsenmaschinen und Maschinen, die aufgrund zusammengesetzter Kräfte arbeiten. Unter den diversen Maschinen des 9. Kapitels trägt eine den Namen *Machina 8: Aquilea cesarea horodictica* und sie

4 Zu seinem Lebenslauf vor allem über seine heereswissenschaftlichen Aktivitäten: Kilián 1986.

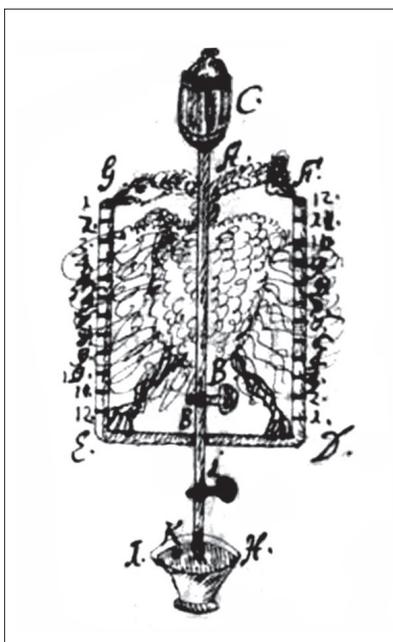


Abb. 4

zeigt vor, wie der Umriß einer Figur mit Hilfe einer Maschine beschrieben werden kann. (Abb. 4) Kapitel 11 beschäftigt sich mit dem Prinzip der Springbrunnen. (Abb. 2-3) So konnte offensichtlich sowohl das Konzept eines Gartens als auch der eines Bühnenbildes sehr wohl unter Zuhilfenahme von simplem technischem Mittelschulwissen verwirklicht werden. Dieses Wissen nutzte Mösch allerdings angesichts der Gefahr, die von den Türken ausging, vor allem für militärische Zwecke, wie auch sein Lebenslauf beweist.⁵

Durch diese Erkenntnisse wurde auch für das Königreich Ungarn der Grundstein für die dekorative Einbeziehung des Elements Wasser in die Gartenkunst gelegt. Das gleiche finden wir in anderen Künsten ebenso, und auch im Theater. Wasser konnte nicht nur der Säuberung und anderen praktischen Zwecken dienen: es wurde gleichzeitig zur Attraktion.

5 Kilián 1986.

Das Wasser als Sehenswürdigkeit

Wenn wir die Besonderheiten der Bühnenbilder des 18. Jahrhunderts näher beleuchten, so kommen wir nicht umhin, die Rolle des Wassers und dessen Symbolik genauer zu untersuchen. Wir können dabei die Gartenarchitektur und deren Künste und auch deren Symbolik nicht außer Acht lassen, da sich das Theater des Barock nicht auf einen geschlossenen Raum als Bühne beschränkte, sondern auch häufig einen zweiten Auführungsort, nämlich den Garten, den Park in den Mittelpunkt setzte. Ich möchte nicht über den Reichtum der barocken Gartenarchitektur sprechen, aber wir müssen hier die Bedeutung des barocken Gartens als theatralischem Ort in Betracht ziehen, und können somit auch nicht von spirituell den Ausschlag gebenden Elementen abstrahieren. Umso mehr als im barocken Garten Wasser und dessen Einsatz als attraktives Element so wichtig ist wie in keinem Zeitalter davor oder danach je wieder.

Der Garten ist von Beginn an die verkleinerte Version des Kosmos, die Verwirklichung des irdischen Paradieses, und dies nicht nur in der christlichen Mythologie, sondern auch in den Erklärungen der Welt der alten östlichen Kulturen. Sehr früh erscheint der Brunnen, die Quelle als zentrales Element des Gartens. Die Quelle als Symbol des Lebens.⁶ Dies kann natürlich auch aus dem alltäglichen Mangel an Wasser in diesen Regionen erklärt werden, aber der Kult, der sich um das Wasser herausbildete, weist darüber bei Weitem hinaus, und so dient Wasser oft als Zeichen für den Reichtum der Natur, als Ausdruck der Fruchtbarkeit.

Gleichzeitig ist das Wasser, die Quelle, das fließende Wasser aufgrund von biblischen Beschreibungen Träger diverser Symbole. Wenngleich in der offiziellen Theologie der Brunnen eindeutig das Symbol für Jesus ist, ist der Brunnen, das lebendige Wasser in der profanen Welt und in der Verwertung in der Kunst das Symbol für Maria. Diese Bedeutung geht auf das *Lied der Lieder* zurück, ist also biblischen Ursprungs, und so sehr die Kirche sich dagegen verwehrt, weit verbreitet. So entwickelte sich im Zeitalter der Renaissance die neue Darstellung der rosenumwobenen Gärten, der sogenannte *hortus conclusus*, in dessen Zentrum der ständig Wasser spendende, ständig in Bewegung seiende Springbrunnen steht.⁷

6 Siehe dazu: Pál – Újvári 2005, S. 263–264.

7 Kirschbaum 1970, S. 78–81 und Bäumer – Scheffczyk 1994, S. 247–250.



Abb. 5

Der *hortus conclusus* ist auch in der barocken Gartenkultur zu finden, dort jedoch nicht mehr als Träger mittelalterlicher Symbolik sondern als Symbol für die *varietas*, das Vielbedeutende.

Ebenfalls in der Renaissance erscheint ein weiterer Garten-Typus, ein weltlicher Typus, der auch nicht ohne Wasser als tragendes Element auskommt, der *hortus deliciarum*, ein bis in die heutige Zeit geltender Topos.⁸

Diese beiden Gartentypen, der erste religiösen, der zweite weltlichen Ursprungs, den weltlichen Freuden als Heimat dienend, sind in der Zeit des Barock, in der Mystik und Hedonismus Hand in Hand gehen, bereits untrennbar miteinander verbunden. Dies ist auch für Ungarn gültig, wengleich wir über die Gepflogenheiten der Gartenkunst in Ungarn vor dem 19. Jhdt. wenig wissen.

8 Pál – Újvári 2005, S. 265.

Es ist aber bekannt, dass die in Gärten und Parks inszenierten Attraktionen auch im Kreise der ungarischen Aristokratie populär waren. Der Park von Eszterháza und die Beschreibungen, die uns darüber erhalten blieben, beweisen dies unmissverständlich.⁹ Es wurden aber bereits früher, im Jahr 1724 in Nordungarn durch die Jesuiten im Park des für seine Unterhaltungen so berühmten Palais Fourcontrasti in Felsőtárkány sogenannte *theatrum navalis* aufgeführt. Das Anwesen gehörte dem Erzbischof von Erlau, Ferenc Barkóczy. Das Schloss wurde leider zerstört, man kennt es nur noch durch ein zeitgenössisches Gemälde religiösen Charakters, dessen Hintergrund das Gebäude darstellt. (Lucas Huetter: *Noli me tangere* 1753, Holz und Öl, Eger, Speisesaal der Barmherzigen Brüder, *Abb. 5*) Auf dem Bild lässt sich jedoch gut erkennen, dass das Schloss inmitten einer großzügigen Anlage stand, und der Garten sehr wohl für opulente barocke Theateraufführungen geeignet war.

Auch auf den Besitztümern der Familie Esterházy in Cseklész trug ein wunderbares Schloss umgeben von einem Park zur Erfüllung der Repräsentationspflichten der Familie bei. Über den Teich, der sich inmitten des Gartens befand, wissen wir folgendes:

... geschützt durch eine Allee gelangt man zum Tiergarten; es ist dies ein elyptisch angelegter Ort und der grün und rot bemalte Turm des kleinen Häuschens ist das Nest der fliegenden Tauben. Auf diesem Platz befinden sich noch vier weitere Häuschen. Zwischen den vier Häuschen befinden sich zu beiden Seiten je ein Springbrunnen, insgesamt daher zehn; sie erhalten ihr Wasser aus einem Turm im Wald, ein Mann benötigt einen halben Tag um den sechzigküblischen Behälter des Turmes anzufüllen, und diese Menge an Wasser versorgt die Springbrunnen sechs Stunden hindurch. ... Nun gelangt man zum Ententeich. Über eine schöne Brücke spaziert man auf einen elyptischen Platz mitten im Teich, der von einem großen Sonnenschirm geschützt ist, in dessen Schatten sich Sitzgelegenheiten anbieten. Im Wasser selbst befinden sich für die Enten rundum sieben grüne Häuschen. ...¹⁰

Das neben Preßburg gelegene Ivánka gehörte zu den Besitztümern des Grafen Antal Grassalkovich, der eben zu jener Zeit zum Herzog gewor-

9 Siehe dazu: Seidler 2009.

10 Rapaics 1940, S. 112-113.

den war. Grassalkovich hatte die Kaiserin in seinem Anwesen in Gödöllő seinerzeit unter derart luxuriösen Umständen empfangen, dass die Legende um dieses Ereignis noch heute in der Tradition des Ortes lebendig ist. Damals hatten noch Feuerwerk und Lichtspiele die Hauptattraktion dargestellt. Vier Jahre später wissen wir allerdings auch schon über einen Empfang auf Ivánka Genaueres, und diesmal hatte das Wasser bereits eine große Rolle gespielt. Es war gerade der Garten des Schlosses, der besonders berühmt geworden war, und da es sich um eine Sommerresidenz handelte, fiel diesem vor allem bei Großereignissen bedeutende Rolle ein. Graf Antal Grassalkovich II. schien mit Herzog Miklós Esterházy und den Attraktionen, die in Eszterháza geboten wurden, in Konkurrenz getreten zu sein. Als Erzherzogin Maria Christina und Prinz Albert von Sachsen-Teschen, das ungarische Statthalterpaar, am 20. September 1773 Ivánka besuchten, vermeldeten zeitgenössische Quellen folgendes:

Man begab sich in das holländische Lusthaus, und auf einen Glockenschlag erschienen auf dem Teich acht hübsch dekorierte Boote. Das erste trug die türkische Musik, das zweite war nach chinesischer Form gebaut, das dritte war blau angestrichen, das vierte trug den Sängerkhor, das fünfte war nach venezianischer Art ganz schwarz gehalten und so weiter. Die Schifflente waren dem Stil ihrer Schiffe entsprechend kostümiert. Unter Musikbegleitung umfuhren sie mehrere Male den Teich.¹¹

Es ließen sich noch zahlreiche Beispiele anführen, die beweisen, welche Schlüsselfunktion dem Wasser in der Gestaltung des Gartens, aber auch in der repräsentativen Theateraufführungskunst des Barock zugeeignet wurde. Das Wasser wurde im Zeitalter des Barock zum Träger symbolischer Inhalte – im Gegensatz zu seiner früheren (religiösen) Bedeutung und Funktion als eines der Grundelemente des Lebens. Voraussetzung dafür war jedoch die technische Entwicklung – hier vorgeführt durch das Handbuch von Mösch – und die damit einher gehenden Möglichkeiten, Wasser gestalterisch einzusetzen, sowie die gesellschaftlichen Veränderungen generell, die eine Umdefinierung der symbolischen Werte, eine Profanisierung des Elements erlaubten.

11 In: Staud 1963, S. 27. und Staud 1977. S. 175, Quelle: *Preßburger Zeitung* 22. September 1773. Nr. 76.

Der Tod einer Tänzerin als Antwort auf eine literaturhistorische Frage

Zum Hintergrund von György Bessenyeis Dichtung *Eszterházi vigasságok*

Das Jahr 1772 wird in der ungarischen Aufklärung nicht als Meilenstein betrachtet, dennoch war es im Leben des György Bessenyei, der genau dann im ungarischen literarischen Leben auftritt, entscheidend: Er publiziert 1772 die Texte *Ágis tragédiája*, *Hunyadi László tragédiája* und *Az embernek próbája*. Im Anhang der letzten beiden Werke waren zudem einige Gedichte erschienen. Im Schatten dieser Publikationen verblasst die Edition der *Eszterházi vigasságok* (Die Festlichkeiten von Eszterháza), die ohne Zweifel in die Reihe traditioneller Gelegenheitsdichtung aufgenommen werden könnte. Größeres Interesse daran entwickelten vor allem die Theaterhistoriker und die Esterházy-Forschung.¹

Die Entstehungsgeschichte des Gedichtes ist wohl bekannt: 1772 hielt sich der Botschafter des französischen Königs, Fürst Louis de Rohan als Gast auf dem Wiener Hof auf. Während dieser Zeit besuchte er auch Eszterháza (heute Fertőd), wo ihn der Fürst Nikolaus Esterházy fünf Tage lang unter Aufbietung aller repräsentativen Mittel unterhielt und seinen unglaublichen Reichtum sowie seinen politischen Einfluss demonstrierte.² Das Gedicht Bessenyeis stellt eine Chronik dieser Demonstration des Fürsten dar.

Das Thema meiner Analyse, die Ballett-Aufführung des ersten Abends und deren Rekonstruktion scheint zunächst nicht besonders

1 Über diesen Besuch kennen wir mehrere Berichte, die wichtigsten: Zorn de Bullach 1901 und *Wienerisches Diarium von Staats, vermischten und gelehrten Neuigkeiten* Nr. 58. Sonnabend den 18ten Heumonath 1772. (S.6.) <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=17720718&seite=6&zoom=33> (gesehen 10. 09. 2016.)

2 Bessenyei 1991, S. 161–174.

originell zu sein: Die Geschichte des Schlosstheaters von Eszterháza wurde bereits um die Mitte des 20. Jahrhundert – den schweren Umständen zum Trotz – von Mátyás Horányi und Géza Staud aufgearbeitet,³ zu einer Zeit, in der es nicht opportun war die Kultur der Aristokratie näher zu beschreiben und die geschlossenen Grenzen den Zugang zu Handschriftensammlungen und Archiven zum Teil vereitelten, konnten die beiden dennoch einen sehr großen philologischen Korpus behandeln. Seit dieser Zeit sind keine maßgeblichen Publikationen auf diesem Gebiet erschienen: Die seither neu aufgetauchten Dokumente wurden – auch wenn sie bekannt waren – nicht mehr aufgearbeitet. Die Ungarische Nationalbibliothek Széchényi birgt zwar die nach dem Untergang des Esterházy'schen Archivs geborgenen Acta Musicalia, die Acta Theatralia und einen großen Teil der Textbücher, die einen immensen Wert darstellen, aber eine genauere Erforschung, eine kritische Ausgabe, die Digitalisierung des Materials lassen noch auf sich warten. Die größte Beachtung finden die Materialien von Seiten der Haydn-Forschung,⁴ aber international gesehen ist das Echo gering, schon wegen der ungarischen Sprache, die für die ausländische Forschung schwer rezipierbar ist. So nahm die Außenwelt auch von den Arbeiten des Márton Dallos zu Bessenyeis Dichtung keine Kenntnis.⁵ Gleichzeitig haben auch ungarische Drama- und Theaterforscher nie den Versuch unternommen, den reichen Korpus, den wir der Arbeit Stauds und Horányis verdanken, in einem breiteren europäischen Kontext zu diskutieren. Niemand trat in ihre Fußstapfen. Konsequentergibt sich daraus, dass das Handbuch des ungarischen Theaterwesens dem Schlosstheater in Ungarn insgesamt nur sechs Seiten widmete, sehr wenig also für diese auch an europäischen Maßstäben gemessen sehr niveauvolle Theaterkultur, und von diesen sechs Seiten behandeln genau zwei das Schloss Eszterháza und das Theater in Eisenstadt (Kismarton).⁶

3 Horányi 1959, Staud 1963 und Staud 1977.

4 Die wichtigsten Publikationen über die Librettos: Hárích 1928, Vécsey – Somfai 1959, Somfai 1960, Somfai 1966, Somfai 1989, Sas 1992, Mikusi 2005, Mikusi 2009 und Dávid – Carsten – Malina – McCue 2010.

5 So kennt auch die mit einem sehr ausführlichen wissenschaftlichen Apparat versehene, hervorragende neue Arbeit über Haydn Bessenyei nicht und Dallos nur teilweise: Fuhrmann 2010.

6 Székely – Kerényi 1990, S. 28–34.

Der Grund dessen lässt sich leicht in zwei Punkten zusammenfassen: Die ungarische Theatergeschichte existiert im Schatten der Literaturgeschichte und ist dieser untergeordnet, was bedeutet, dass sie von der Methode her ebenso textzentriert ist wie die traditionelle Theaterpraxis. Sie akzeptiert und sieht als rekonstruierbar, als aufarbeitbar nur an, was in schriftlicher Version vorliegt. Nun blieben aus Eszterháza sehr interessante Dokumente erhalten, aber eine Opernvorstellung, ein Ballett und gar nicht zu sprechen vom der komplexen barocken Pracht, die sie ausmachten, ist nicht leicht beschreibbar und lässt sich nur anhand von schriftlichen Dokumenten nicht rekonstruieren. Die Hinwendung zum Gesamtkunstwerk Theater, die Wandlung der Theaterkunst trat gerade im Zuge der Untersuchung dieses Zeitalters in den Vordergrund und wurde Teil des heutigen kulturwissenschaftlichen Diskurses.

Ein weiterer wichtiger Grund ist, dass die überlieferten Texte, deren Zahl nicht gering ist, zum Großteil in Fremdsprachen verfasst worden waren, Deutsch und Italienisch. Ihre Gattung ist spezifisch: Es handelt sich nicht um Dramentexte, sondern um Texte für Marionettentheater, Operntextbücher, Ballettlibretti. Sie bilden einen großen Teil der Sammlung, Textsorten, die in einem konservativen literaturwissenschaftlichen Rahmen keinen Platz finden. Gleichzeitig ist die Mehrsprachigkeit auf dem Gebiet der älteren ungarischen Literatur nichts Ungewöhnliches, denn unumstritten gehören die lateinischen Texte zur ungarischen Literatur. Dennoch gehen die Forschungen zum 18. Jahrhundert in eine einsprachige Richtung: die Literaturgeschichten der nahen Vergangenheit gehen mit den lateinischen und fremdsprachigen Texten und literarischen Geflechten, die zu Ungarn gehören, sehr stiefmütterlich um.⁷ Zudem ist ihre Gattung mit heutigen Theaterstandards schwer fassbar: Die Fachliteratur spricht von Libretti, von Textbüchern, wobei aber die deutschsprachige differenzierte Bezeichnung „Logenbücher“ wesentlich genauer ist. Während nämlich Libretti und Textbücher in erster Linie für die Darsteller verfasst wurden, also die Akteure des Theaters, weist der Terminus „Logenbuch“ auf etwas anderes hin: es besteht hier eine Ähnlichkeit zum Programmheft und dessen Funktion. Es spricht das

7 Siehe zum Beispiel Szegedy-Maszák – Jankovits – Orlovsky 2007, aber auch der weniger umfangreiche Band: Gintli, 2010.

Publikum als ein rezipierendes Element des Theaterbetriebes an. Aus diesem Gesichtspunkt her betrachtet könnte man die Text für eine eigene literarische Gattung halten und es ist umso bedauerlicher, dass diese nicht ungarischsprachigen Beweise Eszterhazy'scher Theaterkultur, die in ihrer Zeit europaweit Beachtung gefunden hatten, an den Rand der Forschung gedrängt wurden.

Meine Absicht ist es, unter Einbeziehung der Arbeiten Stauds und durch eine neuen Leseart der Quellen, und durch visuelle Dokumente die mögliche Rekonstruktion einer tatsächlichen Vorstellung zu zeigen. Ich möchte aufzeigen, wie viele Aufgaben noch vor uns liegen und welche erstaunlich Interessantes diese über die sechs Seiten weit hinausweisende Episode des ungarischen Theaterlebens birgt.

Der Besucher: Louis René Edouard de Rohan-Guéméné,⁸ der spätere Erzbischof von Straßburg, in jenem Jahr vom französischen König ernannter Gesandter in Österreich. Seine Person ist umgeben von zahlreichen sich tatsächliche zugetragenen und erfundenen Geschichten: Er war Mitglied der französischen Akademie der Wissenschaften, hatte zahlreiche gelehrte Freunde, schrieb selbst Gedichte – gleichzeitig lebte er in Saus und Braus, und sein einer kirchlichen Persönlichkeit unwürdiges Verhalten erregte nicht nur in Paris, sondern auch in Wien aufsehen. In späteren Jahren war er auch in die Affäre um die Halskette der Königin verwickelt, eine der bekanntesten und kompromittierendsten Straftaten, die den französische Hof belasteten. Seine Charakter war also wie geschaffen dafür, die groß angelegte Repräsentation, die Nikolaus Esterházy zu arrangieren wusste, im geeigneten Maße zu rezipieren.

Der Ort: das nicht weit von Eisenstadt gelegene Gut in Eszterháza, ein vor nicht all zu langer Zeit in Süttör gebautes barockes Schloss, das ungarische Versailles, die prunkvolle Residenz des Nikolaus Esterházy.

Wir wissen über den Besuch aus drei zeitgenössischen Quellen: György Bessenyei verfasste die ungarischsprachige Interpretation des Besuchs.

Der Kapitän der ungarischen Leibgarde, die dem Herrscher zugeordnet war, war seit 1765 Nikolaus Esterházy. Der Fürst liebte die Gardisten und tat sein bestes, um in ihren Kreisen beliebt zu sein. Mit großzügiger Geste verteilte er unter ihnen das jährliche Gehalt, und täglich durften – abwechselnd – vier mit ihm zu Mittag essen. So kam der Fürst auch in

8 Siehe: Larousse Encyclopédie 818–819.

Kontakt mit György Bessenyei ... Es stellt für letzteren sicher eine Auszeichnung dar, dass er an den Festen in Eszterháza teilnehmen durfte und übernahm die Rolle des Chronisten sehr gerne. Das war sicher der Wunsch des Fürsten gewesen, da ja die Dichtung auch auf seine Kosten gedruckt wurde.⁹

In Begleitung des Herzogs Rohan reiste auch ein französischer Adelige, Baron Zorn de Bulach, der als Chronist den dreijährigen Aufenthalt des Herzogs verewigte.¹⁰ Auch das *Wienerische Diarium* gab fast zeitgleich Nachricht von den Ereignissen, und zwar am 18. Juli 1772, allerdings lakonisch kurz gehalten:

Wien den 18. Heumonat... Bey Gelegenheit des von dem kön. französischen Herrn Botschafter Prinzen von Rohan Guemene erhaltenen Besuches gaben der Herr Fürst Niklas Esterhazy von Galantha ein herrliches Festin in dero fürstl. Residenz zu Eisenstadt, wobey der hohe Adel des kais. kön. Hofes zahlreich zugegen war.¹¹

Den Redakteur interessierte der Besuch des Gesandten des russischen Zaren, Graf Ostermann bei der Krönung des schwedischen Königs wesentlich mehr. Dieser Nachricht hatte er einen eigenen Titel sowie eine ganze Seite des Blattes gewidmet.

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass die *Preßburger Zeitung* über das Ereignis keine Zeile schrieb, wo doch Eszterháza nicht weit entfernt liegt und Rohan den Preßburgern und der *Preßburger Zeitung* kein Unbekannter war: 1768 gab die Zeitung genaue Nachricht von dessen Reise an den Hof von Neapel,¹² im März 1772 schrieb sie über seinen Besuch in Preßburg¹³ und im darauf folgenden September über seine Prag-Reise.¹⁴

9 Horányi 1959. Über die Entstehung der Gedicht siehe: Gálos 1951, S. 110–111 und Gergye 1991, S. 62–64.

10 Zorn de Bulach 1901.

11 *Wienerisches Diarium* op.cit.

12 *Preßburger Zeitung* 1768, 27. Juli, No. 59 <http://www.univie.ac.at/finno/pztg/suche.php?id=2404> (gesehen 10. 09. 2016.)

13 *Preßburger Zeitung* 1772, 28. März, No. 26 <http://www.univie.ac.at/finno/pztg/suche.php?id=3135> (gesehen 10. 09. 2016.)

14 *Preßburger Zeitung* 1772, 7. Oktober, No. 78 (=81) <http://www.univie.ac.at/finno/pztg/suche.php?id=3232> (gesehen 10. 09. 2016.)

Die ausführlichste, und in Bezug auf die Theatervorstellungen einzige Quelle ist das Gedicht Bessenyeis. Den Tag der Ankunft gibt er mit „am 12. Tag des Monats des Heiligen Jakob“ an. Die Gäste kamen abends an, nach einem prunkvollen Empfang sah man sich eine aus zwei getrennten Theaterstücken bestehende Aufführung an, um sich schließlich zu Tisch zu begeben.¹⁵

Für den Theaterwissenschaftler ist die interessanteste Information diejenige, die sich auf die aufgeführten Stücke bezieht. Bessenyei skiz-

15 Már a nap fáradván, kék térjén egének,
Készült általadni magát éjjelének.
A faluk, várasak füstölgötték széjjel,
Terjeszteni kezdte szárnyait az éjjel.
A mezőn legelő barmok bögni kezdtek,
S csendes tanyájokhoz lassanként érkeztek.

A nap veres színbe hányta el sugárit,
Hegyekről, erdőkről mutatta határit.
Herceg Rohán földünk illy időn szemlélvén,
Eljut Eszterházra, útjában sietvén.
A tündöklő várnak vitézi serege
Kiáll, s csattog rendbe őriző fegyvere.
Dob, síp, több muzsikák egyszerre zendülnek.
A nagy épületek széjjel megrendülnek.
A gyalogkatonák, mint emberoszlopok,
Majd két közönséges öltre húzzák magok,
Óriás termetet mutatnak testekbe,
Csattog és ordítóz a fegyver kezekbe.
Késérik kétfelől a követ szekerét,
Közrevén apró francia emberét.
A szörnyű testektől ezek iszonyodtak,
S nagy emberségekkel lassan vonakodtak.

Herceg Rohán ekként béjut a kastélyba,
Mellynek vezettedik egy nagy szobájába.
Itt egy játéknéző piac formáltatott,
Hol a szív érezni gyengén tanítatott,
Negyedik Henriket vadászva játszották,
Francia király volt, s most azért mutatták.
Az asszonyi nemből Diána serege
S Vénusnak ragadó aranyos fellege;
Mezei játékra lementek volt Bécsbül,
Értek égy érzékeny szív melegszik és hül.
A játék végződén, asztalt terítenek,
Hová a nagy rendek sorjába leülnek.

ziert deren Inhalt und die Forschung kam aufgrund der Beschreibung zu folgender Identifikation: 1. Es wurde „*Die Jagd Heinrichs IV.*“ gegeben. Man ist versucht, an Shakespeares *Heinrich IV.* zu denken, denn um jene Zeit hatte die Truppe Karl Wahr, die den Shakespeare Kult in Europa beförderte, einen Vertrag mit dem Hof des Fürsten abgeschlossen,¹⁶ aber „es war ein französischer König, deshalb wurde es gezeigt“, also kann nicht Shakespeare der Verfasser gewesen sein. Sándor Eckhard hat sowohl den Verfasser als auch Drama identifiziert, es handelte sich dabei um den französischen Autor Colle und sein Stück *La partie de chasse de Henri IV*, das in deutscher Übersetzung als *Jagdlust Heinrichs des IV.* später auch von der Truppe Wahr aufgeführt wurde und in Ungarn ein beliebtes Stück auch noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts geworden ist.¹⁷

2. das zweite Stück beschrieb Bessenyei wie folgt:

Az asszonyi nemből Diána serege
S Vénusnak ragadó aranyos fellege;
Mezei játékra lementek volt Bécsbül,
Értek egy érzékeny szív melegszik és hül.

Dieses Stück wird von der Wissenschaft für eine Ballettaufführung gehalten.

Nikolaus Esterházy hat aus diesem Anlass den Ballettmeister des Wiener Hofes, einen der größten Künstler der Ballettgeschichte, den Franzosen Noverre verpflichtet, damit dieser mit seinen eigenen Tänzern in Eszterháza das im Vorjahr gezeigte Stück *Das Urtheil des Paris* aufführe, schreibt Horányi.¹⁸ Er beruft sich dabei auf die Haydn-Monographie des Carl Ferdinand Pohl, der Folgendes schrieb:

Von den Stücken, die das Theater bot, sind zwei namhaft gemacht: <Heinrich VI> [sic!], von den Schauspielern aufgeführt, und das Ballet <Das Urtheil des Paris>. Letzteres wird überschwenglich und wohl mit

16 Über Karl Wahrs Tätigkeit siehe: Kindermann 1962, S. 681–82 und 706–708, Kosch 1951–2006, S. 2927 und Pukánszky-Kádár 1933.

17 Eckhardt 1919, S. 197, Horányi 1959, S. 74 und Belitska-Scholtz – Somorjai 1996, S. 463.

18 Horányi 1959, S. 76–78.

Recht hervorgehoben, denn kein geringerer als der berühmte Verfasser selbst, Noverre, damals Ballettmeister am Kaiserlichen Hoftheater, war vom Fürsten eingeladen worden, sein Werk in Scene zu setzen.¹⁹

Jean Georges Noverre war nicht nur der größte Ballettchoreograph seiner Zeit, er war auch ein Erneuerer der Tanzkunst, der mit seinen Reformen eine neue Ära in der Geschichte des Balletts eröffnete.²⁰ Was hier von Interesse ist, ist die neue Gattung des Tanzes, das *ballet d'action*, das durch den Tanz selbst eine Geschichte erzählt, sodass einzelne Balletteinlagen, Soli, Chortänze nicht als jeweils eigenständige Produkte, unabhängig voneinander auf der Bühne erscheinen, sondern eine Dramaturgie beinhalten. Früher war das Ballett im Rahmen anderer Produktionen, wie zum Beispiel in der Oper, als Inter- oder Postludium aufgeführt worden. Es kam entweder zwischen oder nach einzelnen Bühnenelementen vor und hing in seinem künstlerischen Konzept nicht mit dem Stück zusammen. Bereits ab dem 17. Jahrhundert kann man jedoch wahrnehmen, dass die Theatermeister bemüht waren, die einzelnen theatralischen Darstellungen miteinander zu verknüpfen. Wenn wir uns die bedeutendsten Stücke, auf die dies zutrifft vor Augen halten wollen, sei an Molières *La malade imaginaire* oder *Le Bourgeois gentilhomme* gedacht und deren Schlusszenen, die pantomimische Lösung der Überreichung der Doktorwürde oder des Adelstitels. Hier sind auch weniger bekannte Stücke zu erwähnen, wie *Les Amants magnifiques* oder *La Comtesse d'Escarbagnas*, die nach demselben Prinzip aufgebaut sind. Noverre macht aus dem Tanz selbst einen dramatischen Akt, das vorgetragene Ballettstück wird zu einer Aktion: eine erzählbare Geschichte mit dramatischem Aufbau.

Gleichzeitig ist er es, der das barocke Konzept des Gesamtkunstwerkes durch die Verknüpfung verschiedener Medien in die eigene Ballett-Produktion einführt. Neben der Handlung wandelt sich auch die Funktion des menschlichen Körpers. Der Tanz ist einerseits menschliche Bravour, in der Weise, dass der gesamte Körper am Spiel teil nimmt, die Mimik, die Gestik, sämtliche Werkzeuge, die dem menschlichen Körper zur Verfügung stehen, werden in den Dienst des Tanzes gestellt. Im Interesse dieser Sache wird das Kostüm vereinfacht, es verändert sich;

19 Pohl 1875–1882, I/2. S. 51.

20 Über Noverres Tätigkeit und Werke: Tugal 1959, Krüger 1963, Bruneck 1996, S. 530–531 und Jeschke – Dahms 1992 vor allem S. 87–96.

die Kleidung wird umgestaltet, so dass sie den Tanz nicht behindert, die Kleider werden kürzer und sind weniger steif, die Schuhe geeignet für den Tanz, die Perücken verlieren an Schwere.²¹

Es ist nicht unmöglich, Noverres *Das Urtheil des Paris* zu rekonstruieren. Das Stück war im davor liegenden Sommer uraufgeführt worden, ein Ereignis, von dem das Tagebuch des Khevenhüller-Metsch, Maria Theresias Hofmeister, das beste Zeugnis ablegt:

Julii [1771]

Den 10. Hatten wir die Ehre, die zwei Erzherzoginnen Marianna und Elisabeth bei Abwesenheit (sic!) dero Frauen Mutter, welche sich heut nach Presburg verfüget, zu Josephs-Ruhe mit einem kleinen Mittagmahl zu bedienen, nahmen Caffé in der Erémitage, machten sodann une petite partie de jeu und stigen bei der Menagerie in die Wägen, da es eben zu regnen anfieng, um in das Spectacle zu fahren, wo heut ein neuer Ballet de la composition du Sr. de Noverre, le jugement de Paris gennant, produciret wurde.²²

Wie wir gesehen haben, handelt es sich beim *ballet d'action*, dem Handlungsballett nicht um auf einander folgende Tanzproduktionen, sondern ein Stück, das einer Handlung entlang verläuft. Seine Handlung lässt sich bis zu einem gewissen Grad nacherzählen, die Teile der Handlung folgen zeitlich aufeinander, sie bauen auf eine Geschichte auf. Das Ballett funktioniert als ein Tanzdrama und das darin gezeigte Geschehen ist beschreibbar. So ist sein Libretto auch in der Wiener Nationalbibliothek vorhanden. Das kleine im Octo-Format gehaltene Heft umfasst acht Seiten: *Urtheil des Paris. Ein heroisch-pantomimisches Ballet. Von der Erfindung des Hrn. Noverre. Vorgestellet auf der k.k. Schaubühne in Wien. Im Sommer 1771. Wien, gedruckt mit v. Ghelischen Schriften. (Abb. 1)*

Libretto heißt in diesem Fall, dass die Handlung, aus 11 Szenen bestehend, beschrieben wird, und zwar in erster Linie die Kostüme, das Bühnenbild, die Details der Tanzbewegungen. Die Handlung beginnt mit der Hochzeit von Thetis und Peleus am Olymp, erzählt vom Auftreten des Eris und dessen goldenen Apfel, den Disput der Göttin, und

21 Weitere Fachliteratur: Kuzmick Hansel 1998, S. 694–700 und Amort – Wunderer-Gosch 2001, S. 22–28.

22 Khevenhüller-Metsch 1987, S. 290.

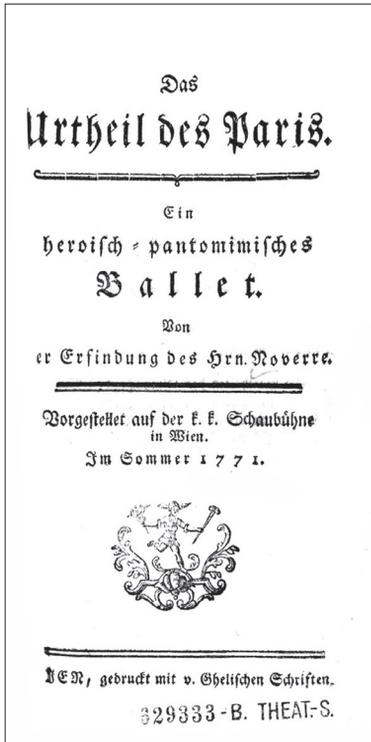


Abb. 1

tiert aber eine wesentlich aussagekräftigere Quelle in Bezug auf die Bühnenchoreographien Noverres, die genau so unbemerkt, vermutlich ebenfalls wegen der sprachlichen Barrieren an der Peripherie darauf wartet, entdeckt zu werden, wie die Esterházy'schen Textbücher: die sogenannte Warschauer Handschrift.

Noverre zog in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts von Hof zu Hof. Er arbeitete längere Zeit am Stuttgarter Hof bzw. im Theater. Der Herrscher, Karl Eugen stürzte sich um seiner Unterhaltung willen in immense Unkosten, und zwar in einem Ausmaß, das ihn später dazu zwang, das Theater zu schließen. Als damit auch Noverre in Stuttgart in Schwierigkeiten geraten war, wandte er sich an den polnischen König Stanislaus

am Gipfel des Ida das Erscheinen des Paris, die Empfehlung der Göttinnen und das Urteil des Paris. Die Hauptdarsteller des Stückes sind Venus und Paris, die Handlung endet an dem Punkt, an dem Venus durch das zeigen des Bildes der Helena den Apfel für sich gewinnt, und die Göttin Paris feierlich krönt. Helena selbst erscheint physisch gar nicht, man sieht sie nur auf dem Gemälde.

Was thematisch auf der Bühne geschieht wissen wir somit bereits, die Rekonstruktion der visuellen Elemente kann jedoch nur aufgrund von Bildmaterial entstehen, umso mehr als Noverre keine Beschreibung der Choreographie hinterlassen hat. Wir kennen einige bildliche Darstellungen seiner späteren Produktionen, sie werden manchmal mit den Bildern Watteaus verglichen, und somit die Gemälde des Künstlers gleichsam als Illustrationen der Tanzwelt interpretiert.²³ Es existiert

23 Siehe: Amort – Wunderer-Gosch 2001, S. 22-28.

August und bat ihn um eine Stelle als Hoftheatermeister. Der Antrag trägt den Titel *Théorie et pratique de la danse en général, de la composition des ballets, de la musique, du costume, et des décorations qui leur sont propres* und wäre auch heutzutage noch ein ernsthaftes Bewerbungsschreiben für einen Theaterleiter: es handelt sich dabei um 11 in Samt gebundene Bände, die Größe der Blätter ist 36,5×27,5, der Umfang ist 2000 Seiten. Derzeit wird das Konvolut in der Universitätsbibliothek in Warschau aufbewahrt. Das Entstehungsdatum ist aus der Signatur ersichtlich „prszed 10. XI. 1766“. Vermutlich traf der Antrag mit diesem Datum bei Hofe ein, von wo er nach St. Petersburg geschickt und erst 1923 wieder nach Warschau zurück gebracht wurde. Das mag auch der Grund dafür sein, warum dieser unvergleichbar wertvollen Sammlung keine größere Beachtung geschenkt wurde. Als es wieder nach Polen zurückkam, hatte der Krieg auch schon die Möglichkeit einer Publikation vereitelt. Es wurde zur gleichen Zeit und vermutlich unter denselben Rahmenbedingungen in Polen publiziert²⁴ wie die zwei Basiswerke zum ungarischen Schlosstheater.²⁵ Die polnische Publikation beinhaltet allerdings weiter nichts als eine in polnischer Sprache geschriebene Zusammenfassung des Antrags, den Noverre gestellt hatte und ist drucktechnisch sehr bescheiden. Sie erreichte international auch keine Beachtung. Mein Interesse am Gesamtkonvolut wurde 2009 während einer Konferenz in Sizilien geweckt, als Ania Reglińska-Jemioł im Rahmen ihres Vortrages einige Illustrationen aus der Sammlung zeigte. In der europäischen Fachliteratur fand ich wiederum keinerlei Hinweise darauf. Man weiß bestenfalls von der Existenz der Handschrift, hat sie aber noch nie gesehen.²⁶

Meist kennt man den Beginn des Antrags, den leicht interpretierbaren Text, der eine Textvariante der 1807 auch im Druck erschienenen *Lettres sur les arts imitateurs* darstellt. Dabei ist erst der Teil, der darauf folgt, wirklich interessant. Nach dem theoretischen Traktat des ersten Bandes finden sich im 2. Band 17 Ballettprogramme, Libretti mit genauen Rollenbezeichnungen, den zusammengefassten Handlungsskizzen für jede Szene. Darauf folgen vier Bände, die insgesamt 22 Partituren beinhalten.

24 Szyfman 1954 und Turska 1959.

25 Horányis Werk war 1959, Stauds ungarisch 1963 erschienen.

26 In der europäischen Fachliteratur kennt nur Kathleen Kuzmick Hansel die Sammlung. Dies geht aus ihrem Text hervor. Allerdings hat sie die Bände nie gesehen (Kuzmick Hansel 1998, S. 694–700).

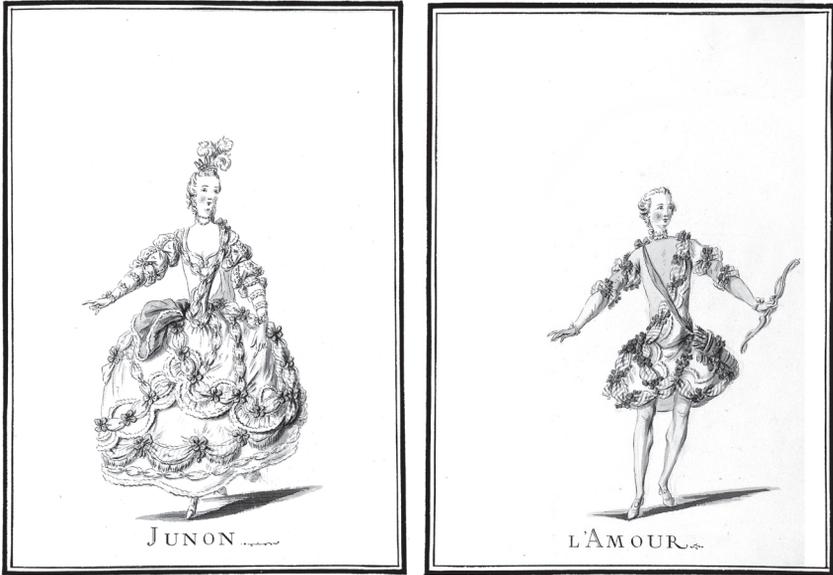


Abb. 2-3

ten, vier Bände zu den die Ballettlibretti begleitenden Kostümen und ein letzter Band, der gemischten Inhalts ist und kommentierte Kostüme und eine zusätzliche Partitur enthält.²⁷ Die Handschrift wurde auf Französisch geschrieben und die wirklich anspruchsvollen 447 Kostümentwürfe stammen aus der Feder von Lous-René Boquet, mit dem Noverre in Stuttgart zusammen gearbeitet hatte.²⁸ Da der polnische König dem Tänzer nicht einmal geantwortet hatte, unterzeichneten Noverre einen Vertrag mit Wien und verbrachte hier schließlich mehr als sieben Jahre. Sucht man also nach den visuellen Elementen des *Urtheil des Paris*, so kann man Parallelen zu Boquets 1766 für den polnischen König verfassten Bildern vermuten. Zu drei der Figuren gibt es auch entsprechende Illustrationen in der Warschauer Handschrift: zu Juno und Amor jeweils einen Entwurf, zu Venus zwei Entwürfe, (Abb. 2-5) von denen vor allem

27 Diese Daten habe ich selbst verglichen und sie entsprechen nicht genau denen, die in der polnischen Publikation erwähnt werden (Turska 1959, S. 25), ja sie stimmen auch nicht mit denen auf den Katalogzetteln überein.

28 Über Boquet siehe: Kindermann 1961 Bd. 4. S. 458-460, Bruneck 1996, S. 889 und Amico 1962, Bd. II. S. 813.

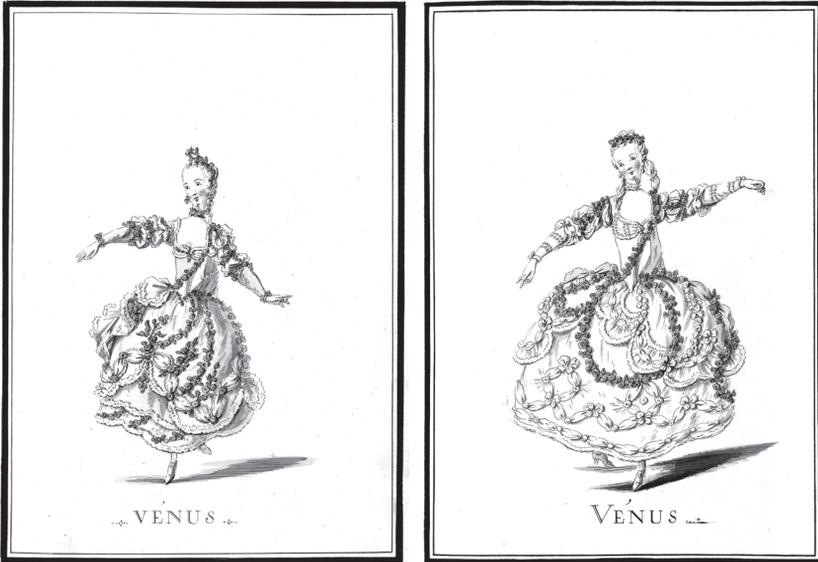


Abb. 4-5

der zweite wichtig ist, den der Verfasser auch mit einem Kommentar versehen hatte. Dieser Kommentar ist ausgesprochen praktischer Natur und bezieht sich auf die Verfertigung des Kostüms:

Habit de Vénus

En satin couleur de chair, la double jupe en Gaze d'Italie, bordée de gaze découpée, les Bouffettes de gaze blanche et argent, bordée d'une découpure de satin blanc chenillé. La Rivierre qui est au bas de la jupe en gaze blanche et argent bordée d'une découpure de satin blanc chenillé en argent avec des agraffes de Roses. Toutes les Guirlandes qui retroussent la double jupe ainsi que les branches qui sortent du Bouffet en fleurs et feuilles de Roses, le temponné des manches en gaze argent rayé de blanc, les Brasselets de Roses, la mente de gaze argent doublée de satin bleu céleste et retroussée avec des Guirlandes de roses, le haut du corps ainsi que les mancherons en gaze argent bordés de Découpures chenillée et garnies de petites roses.

Die Kostüme sind offensichtlich leicht zu tragende, für den Tanz und die Bewegung auf der Bühne geeignete Kleidungsstücke. Die Kleider

reichen nicht bis zum Boden, nicht nur was die Männerrollen, Amor betrifft, auch die Kleider der beiden Frauenrollen sind kürzer als die adelige Sitte der Zeit es vorsah. Aus der Beschreibung des Kostüms der Venus geht auch hervor, dass es nicht aus teurem Textil, wie zum Beispiel Samt oder Brokat gefertigt wurde, sondern aus schönen, leichten Stoffen. Bei den weiblichen Kostümen sehen wir zwar die Korsette nicht auf den Bildern, aber wir müssen sie vermuten. Die weiblichen Figuren der Skizzen haben übertrieben schlanke Taillen. Im Vergleich dazu ist die Figur des Amor einem wahren männlichen Körper in den Maßen wesentlich ähnlicher. Die Haartracht ist beinahe nach der Natur gezeichnet, vergleicht man sie mit den zeitgenössischen Perücken, den üblichen aufgetürmten Kunsthaaren, dem mit schwerem Schmuck verzierten Haar. Auch das Schuhwerk ist der leichten Bewegung angepasst und vermutlich aus Textilmaterial hergestellt. Es ist klar ersichtlich, dass die Figuren, die in einem einheitlichen Stil gezeichnet wurden, nur scheinbar die Varianten eines bestimmten Typus darstellen: die Formen und Farben weisen eigene Symboliken auf. Alle drei Götterfiguren tragen weiße Kleider, wogegen die anderen Figuren des Stücks, seien es irdische oder himmlische Wesen in verschiedenartigen, bunten Kleidern auf die Bühne treten. Die weißen Kleider werden durch verschiedenste farblichen Accessoires und Formen zum Attribut des jeweiligen Gottes: Auf Amors weißem Gewand erscheinen Rosengirlanden mit grünen Blättern, zusammen mit einem blauen Band. Auf Junos weißem Gewand erscheinen gelb-weiße Bänder und blaue Bouquets aus Bändchen, bzw. zeigt das Kostüm auf der Rückseite einen Blauen Rocks Schmuck, der weiß eingefasst ist. Die Kostüme der Venus zeigen konstante Elemente der Göttin: In beiden Fällen trägt sie ein weißes Gewand, auf dem sich rosarote Rosengirlanden zwischen grünen Blättern befinden. Der Unterschied zwischen den beiden Kostümen liegt lediglich in der Art und Weise, wie diese Girlanden auf das Kleid appliziert wurden. Aus der Beschreibung wissen wir auch, dass Silber die vierte Farbe gewesen ist, die auf Venus Kostüm erscheint. In beiden Fällen zeigt sich, dass das Kostüm trotz oder gerade wegen der monochromen Farbgestaltung sehr elegant wirken musste, leicht und vornehm, ein Kostüm, das heraussticht unter den Gewändern der irdischen Gestalten aber auch der anderen Göttinnen.

Die nächste Frage bezieht sich auf die Schauspieler der Aufführung in Eszterháza und kommt zu wie es scheint längst festgeschriebenen Er-

gebniß. „In Noverres Ballett spielt Marguerite Delphine²⁹ die Venus, die talentierteste Solotänzerin des damaligen Wiener Balletts. Ihr Auftritt in Eszterháza endete tragisch: sie erkältete sich auf der Heimreise und verstarb innerhalb weniger Tage.“³⁰

Bessenyei hatte auch im Andenken an die Tänzerin ein Gedicht geschrieben, das er gemeinsam mit den *Eszterházi vigasságok* publizierte.

Delfén [sic!]

Nachricht

Delphine war eine Tänzerin, deren Tanz und die Bewegung ihres Körpers die Meisterhaftigkeit, Schönheit der Natur zu übertreffen schien. Noverre, ein wunderbar begabter Tanzmeister und Poet, der der Vorreiter der alten Zeiten in Wien ist, inszenierte nach dem Urtheil des Paris einen Tanz; in diesem zwingen Juno, Pallas und Venus ihn den goldenen Apfel einer von ihnen zu überreichen. In diesem Stück tanzte Delphine die Göttin Venus und in ihren Tanzsprüngen wuchs sie selbst über Venus hinaus; ihre Schönheit und ihre angenehme Tändelei führte zu allgemeiner Bewunderung. Diese Tänzerin bekam plötzlich hohes Fieber, sie starb in der Blüte ihrer Jugend, eine traurige Geschichte, durch die die allererste Schönheit der Wiener Schaubühnen ins Grab getragen wird. Da sie auch viel Lieblichkeit bereitet hatte, hängte ich sie an die *Eszterházi vigasságok* an.³¹

Ein wichtiges ästhetisches Element liegt im frühen „der Tod und das Mädchen“ Motiv, womit Bessenyei im Gedicht die Schönheit der Tänzerin und ihr frühes Scheiden aus dem Leben allegorisiert.³²

29 Marguerite Delphine, nach anderen Quellen Marie-Thérèse Delphine war Noverres talentierte Schülerin und beim Wiener Publikum äußerst beliebt. Es gibt sehr wenige Quellen zu ihrer Tätigkeit, interessant an ihrer Karriere ist aber, dass sie im jugendlichen Alter von 12-15 Jahren einsetzte und auch ihren Höhepunkt fand. Mit 15 verstarb die Tänzerin bereits. Sie wurde gleichsam als Kind noch zum sexualisierten Objekt und zu einer Erwachsenen hochstilisiert, wenn sie wir hier in unseren Forschungskontext betrachten.

30 Horányi 1959, S. 78.

31 Übers. von Andrea Seidler.

32 Das Thema ist seit dem Mittelalter in den Künsten präsent. Interessanter Weise ist Schuberts musikalische Aufarbeitung *Der Tod und das Mädchen* die berühmteste geworden. Das dem Werk zugrunde liegende Gedicht von Matthias Claudius, *Der Tod und das Mädchen* wurde zwei Jahre später, 1774 herausgegeben. (Voß 1774, S. 157)

Gleichzeitig vermittelt das Gedicht eine gefühlvolle, genaue Beschreibung des Tanzstils der Delphine, aufgrund deren wir Rekonstruieren können, worin das Wesen des *ballet d'action* lag: das harmonische Zusammenwirken von Bewegung, Mimik, Gestik, das das dramatische Erlebnis erst ermöglicht. Es stellt nicht nur die Handlung dar, sondern vermittelt die Persönlichkeit, ihren seelischen Zustand, das Temperament und ihre Emotionen. Der Tänzer ist also nicht bloß virtuoser Akteur im Sinne der Choreographie, sondern ein Darstellungskünstler, der ein Kunstwerk erst zum Leben erweckt. Ob der junge Leibgardist Bessenyei Traktate der Tanzkunst gelesen hat, wissen wir nicht, aber er war gewiss ein sensibler und verständnisvoller Rezipient und gleichzeitig Chronist dieser Kunstform.³³

33 A játékpiaconak egyik szegletéből
Jó apróságival arany fellegeből.
Virágkoszorúkat forgatnak előtte,
Kupidó gyermeke enyeleg mellette.
Egyszerre a nézők élébe kiszökik,
Megáll egyenesen, ruhája tündöklöklik.
Nemes tekintetén látszik méltósága:
Lebeg szemöldökén édes nyájassága.

Ekkor kezdi Delfén lankadva hágását,
S mosolyodva teszi első mozdulását.
A nézők szemei formáján elvesznek,
Egy pissenést sehol miatta nem tesznek,
Csendes nótájára emeli karjait,
A bágyadt szerelem mozgatja tagjait.
Így mint kedves gyermek, enyelegni indul,
S aranypillangója róla lábához hull.
Előre s hátra is formálja szökését:
Csudálják, tapsolják a nézők tünését.
Pihegni kezd: fújja kebelét párája,
Hol nyílik, hol öszvekapcsolódik szája;
Míntha szerelmébe füvet, fát kérdezne,
S futosván, az égnek, földnek esedezne;
Úgy mutatja magát, néha frissen szökvén,
S bágyadásai közt ismét csendesedvén.
Karjait, lábait emeli csendesesen,
Húzza a szívet is hozzá szerelmesen.
Szemöldöke félig mutatja csak szemét,
Lankadoz, és alig ingathatja testét.
Nedvesült szemei fél mosolyodással,
Sok édes titkokat forgatnak egymással.

Somit ist es uns gelungen, eine am 12. Juli 1772 in Eszterháza aufgeführte Ballettvorstellung zu rekonstruieren, deren Titel *Das Urtheil des Paris* war, für deren Choreographie Jean-George Noverre verantwortlich zeichnete und innerhalb derer Marie-Thérèse Delphine ein Solo tanzte. In den Reihen des Publikums nahmen der Gastgeber Nikolaus Esterházy und sein Gast Louis de Rohan Platz, sowie ein junges ungarisches schriftstellerisches Talent, György Bessenyei.

Doch leider stimmt die Sache so nicht. Verantwortlich für die fehlerhafte Rekonstruktion ist in erster Linie Bessenyei, der das Gedicht über den Tod Delphines zusammen mit den *Eszterházi vigasságok* publizierte. Aber die Legende, wonach die Tänzerin in Eszterháza aufgetreten sein soll, sich dort erkältet habe und einige Tage später verstarb, hatte nicht er sich ausgedacht: In seiner Nachricht steht kein Wort darüber, dass Delphine in Eszterháza gewesen sei, dass sie dort die Venus getanzt habe und im Anschluss erkrankt sei. Diese Interpretation der Ereignisse stammt von Mátyás Horányi, der sie allerdings von Haydns Biographen Pohl übernommen hatte:

Er (=Noverre) brachte aber auch die drei erforderlichen ersten Solotänzerinnen mit, von denen Mlle. Delphin in der Rolle der Venus im Gedicht (= *Eszterházi vigasságok*) als “das Entzücken der Wiener”, als “Wunder der Welt” gepriesen wird... Der Besuch in Esterház wurde für sie verhängnisvoll: sie erkältete sich und starb, kaum in Wien angekommen, am hitzigen Fieber am 18 Brachmonat (Juni) 1772 im fünfzehnten Lebensjahre.³⁴

Mikor a muzsika szívünk így altatta,
S édes fájdalmai közt csendesen ringatta,
Nyájaskodik Delfén bágyadt nézésünkbe,
Ezerféle csudát élesztvén szívünkbe.
Minden érzésünknek egyszerre tárgya lett,
Kebelünkbe mérget és mézet élesztett.
Egész Bécs csudálta kellemetességét,
Vénus mellé tette ritka kedvességét.

Den ästhetischen Gewinn, der sich aus der Verknüpfung der antiken Geschichte mit den zeitgenössischen Künsten ergibt, beschreibt Bessenyei am Beispiel des Noverre: “Diese Geschichte (des Horatius und Curiatius) halte ich nur insofern für relevant, wenn Nover [sic!] daraus in Wien ein sehr schönes Ballett macht. In meiner Jugend sah ich diese mit Begeisterung.” Bessenyei 1992, S. 97. (Übers. von Andrea Seidler)

34 Pohl 1875–1882, I/2. S. 51–52.

In der dazugehörigen Fußnote gibt er sogar selbst die Quelle an: „Wiener Totdenprotokoll, das allein uns auch den Vornamen, Margarethe, nennt.“

Pohl merkt zwar, dass die Daten nicht übereinstimmen, denn Delphine verstarb im Juni. Laut Bessenyei allerdings spielten sich diese Ereignisse im Monat des Hl. Jakob ab, also im Juli, das Problem wird aber elegant gelöst.

Der Verfasser des Gedichtes giebt die Tage vom 12-16. Juli an und sagt ausdrücklich Sz. Jakob havának (St. Jakobs-Monat, so genannt nach dem auf den 25. Juli fallenden St. Jakob major.) Dieser Zeitangabe widerspricht aber evident der weiterhin erwähnte Todesfall.³⁵

Delphines Tod wird nicht nur durch Pohl, der die Angaben aus dem Totenregister bezog, mit Juni datiert, auch Fürst Khevenhüller-Metsch schreibt in seinem bereits zitiertem Tagebuch:

Junii

...Den 18 ... Disen Vormittag verstarbe ... an hitzigen Fieber im 16. Jahr ihres Alters, die beste Dänzerin auf unseren hiesigen Théâtres, namens Therese Delfin, welche von unsern berühmten Ballet-Compositoren Sr Noverre wegen vorgefundener besonderer gutter Disposition als ein Kind in die Lehr genohmen und also perfectioniret worden ware, daß sie sowohl in der Danse haute als im Grotesque wenige ihres gleichen gehabt hat.³⁶

Im Tagebuch findet sich der Eintrag zwischen den Ereignissen des Monats Juni und es ist unwahrscheinlich, dass sich der Fürst im Monat geirrt haben könnte.

Bleibt also Pohls Feststellung, wonach sich Bessenyei im Datum geirrt haben muss. Aber es ist wiederum unwahrscheinlich, dass sich gemeinsam mit Bessenyei auch das *Wienerische Diarium* geirrt haben könnte, das in einem Beitrag vom 18. Juli über Fürst Rohans Besuch in Eszterháza berichtete. Auch Baron Zorn de Bulach, der zwar das Theaterereignis

³⁵ Pohl 1875–1882, I/2. S. 51–52.

³⁶ Khevenhüller-Metsch 1987, S. 299. Auch Joseph von Sonnenfels schreibt darüber: „Sie starb, ehe sie ihr 18. Jahr erreichte.“ Sonnenfels 1768. Neuausgabe in Haider-Pregler 1988, S. 339.

nicht erwähnt, und der seinen Fokus auf die glänzende Zeremonie des Empfanges der Gäste und das prächtige Schloss legt, schreibt unmissverständlich:

Le 12 juillet je suis allé avec le Prince à Esterhazy en Hongrie, à 22 lieues de Vienne, domaine appartenant au prince d' Esterhazy. Celui-ci fit placer des relais de distance en distance, chercha le Prince à Vienne et le ramena de même.³⁷

Mit großer Wahrscheinlichkeit trat also Delphine nicht in Eszterháza auf, weil sie zum behaupteten Zeitpunkt bereits verstorben war. Das Fest in Eszterháza wurde nicht durch ihre Anwesenheit, sondern im Gegenteil durch ihr als schmerzlich empfundenenes Fehlen geprägt.³⁸ Und wenn wir schon zu zweifeln begonnen haben, können wir dies fortsetzen: Wer war wohl „zu dem Spiel auf dem Land“ (Bessenyei) aus Wien angereist?

Az asszonyi nemből Diána serege
S Vénusnak ragadó aranyos fellege;

In Noverres Ballett tritt Venus tatsächlich auf, Diana hingegen nicht, ja, sie spielt auch in der griechisch-römischen Mythologie in dieser Episode keine Rolle. So können wir ihr in unserer Rekonstruktion durch unsere Kenntnis der Antike aber auch in Kenntnis von Noverres Libretto keinen Platz auf der Bühne zuweisen, wie dies Bessenyei getan hatte. Auf Grundlage der schriftlichen Dokumente müssen wir also feststellen, dass

37 Zorn de Bulach 1901, S. 69.

38 Interessanter Weise verknüpft Rezső Gálos, der die Publikation Pohls vermutlich nicht kannte, die Tänzerin nicht mit Eszterháza. Er konzentriert sich rein auf den Text und zieht folgende Schlüsse: „Ganz Wien war verrückt nach ihr – natürlich unter den Gardisten auch Bessenyei. Sie war vier Jahre lang das Objekt der Verehrung in Wien gewesen – dann raffte sie das Fieber plötzlich dahin. Bessenyei hat seine Verehrung durch ein Gedicht zum Ausdruck gebracht.“ Er schreibt weiter über den naiven, romantischen Dichter in Mitten der Festivitäten von Eszterháza und über den zu frühen Tod der Künstlerin: „Eine Woche lang konnte er der langen Reihe der schlaflosen, von Gedanken getriebenen Nächte entgehen, eine Woche lang war er unbeschwert und genoss die Freuden, die der Wohlstand ihm bot. Auf die lustvollen Tage folgten verliebte Nächte – er hatte jetzt keine Zeit an menschliche Gleichberechtigung und das Schicksal der Leibeigenen zu denken. Er beweinte vermutlich heimlich das Schicksal Delphines.“ Gálos 1951, S. 109 und 111. (Übers von Andrea Seidler)

zwei grundlegende Faktoren innerhalb der Rekonstruktion nicht stimmen können. Ganz sicher hat Delphine nicht in Eszterháza getanzt und wir wissen offenbar nicht ganz genau, welches Ballettstück Gastkünstler aus Wien aufgeführt haben. Ja es stellt sich sogar die Frage, ob überhaupt ein Ballett getanzt wurde, denn das „Spiel auf dem Land“ weist nicht auf eine Gattung hin, sondern vielmehr auf ein Thema: Man ist versucht, ein bukkolisches Schauspiel zu vermuten.

Als Endergebnis lässt sich zusammenfassen, dass wir einen Rekonstruktionsversuch unternommen haben und zu der Einsicht kommen mussten, dass von den bisher in der Literatur als Tatsachen behandelten Mosaiksteinen kein einziger passt. Wir haben allerdings einige Anhaltspunkte: Es wurde vermutlich gar nicht die erwähnte Produktion in Eszterháza aufgeführt, sondern eine ähnliche. Da das Delphine-Gedicht im Anhang der *Eszterházi vigasságok* erschienen ist, kann die Produktion in Eszterháza auf keinen Fall unter dem künstlerischen Niveau der Tänzerin gewesen sein. Denn diese Provokation hätte sich ein junger reformierter Hofaristokrat dem einflussreichsten katholischen Aristokraten des Landes, gleichzeitig sein Gastgeber, niemals erlaubt.

Das gemeinsame Erscheinen des Gedichts über den „Stern des Wiener Hofes“ mit der Beschreibung der Ereignisse am fürstlichen Hof hebt beides in denselben Rang: So ist das Leben in Eszterháza und in Wien.

Die misslungene Rekonstruktion stellt Bessenyeis Text in einen anderen Kontext. Die *Eszterházi vigasságok* wirft, was die Gattung als auch den Verfasser betrifft neuere Fragen auf: Das Gedicht gehört in die Kategorie der Gelegenheitsgedichte, die Poetik ist barock und der adeligen Tradition verpflichtet, nicht nur, weil es sich um die Beschreibung eines bestimmten Ereignisses bemüht, sondern auch, weil es eine Auftragsarbeit an den Dichter gewesen ist.³⁹

Gleichzeitig weist es inhaltlich stellenweise Parallelen zu zeitgenössischen Reisebeschreibungen auf. Zahlreiche Texte der Zeit beschreiben detailliert das Schloss Eszterháza und dessen Umgebung.⁴⁰ Diese Brü-

39 Siehe: Gergye 1991, S. 30–34, Gergye 1998 und Mayer 1937, S. 28–36 und 52–54.

40 In einer der berühmtesten Sammlungen des Zeitalters kommt Eszterháza auch vor: Rottenstein, Gottfried von: *Reise durch einen Theil von Königreich Ungarn seit dem Jahre 1763*, erschienen in: Bernoulli 1781–1787. Rottensteiners Beschreibungen finden sich in den Bänden 9 und 10, auf Eszterháza eingehende im Band 9. Eine weitere Beschreibung des Gutes: Korabinsky 1786.

chigkeit der Gattung ist auch charakteristisch für andere Beschreibungen des Schlosses Eszterháza. 1784 erschien ein das Schloss und dessen Entstehungsgeschichte am deutlichsten beschreibende Werk *Beschreibung*,⁴¹ davor schon, 1781, eine lyrische Dichtung aus der Feder des Márton Dallos.⁴² Beide Werke verfolgen das Ziel, den Esterházy'schen Besitz, und den Gebäudekomplex sehr genau zu beschreiben und hinter beiden Publikationen steht sehr wahrscheinlich Nikolaus Esterházy als Auftraggeber. Die Rolle des jungen Leigardisten Bessenyei unterscheidet sich allerdings von der der beiden Autoren. Sie ist viel eher vergleichbar mit der des an der Seite Rohans reisenden jungen französischen Adligen Baron Zorn de Bulach, dem Chronisten des Fürsten.

Die beiden Gedichte *Eszterházy vigasságok* und *Delfén* haben, sofern wir von Gelegenheitsdichtung als Genre sprechen, nichts miteinander zu tun, wenngleich dies früher von der Forschung angenommen wurde – Bessenyei hätte angeblich der Tänzerin und dem Ballett, das anlässlich der *Eszterházi vigasságok* aufgetreten war ein Denkmal gesetzt. Delphine verbindet, wie wir jetzt wissen, nichts mit Eszterháza, es muss also andere Gründe gegeben haben, weshalb das ihr gewidmete Gedicht gemeinsam mit *Eszterházi vigasságok* publiziert wurde.

Bereits László Gergye hatte festgestellt, dass Bessenyei mit der davorliegenden Tradition des Gelegenheitsgedichtes gebrochen hatte, vermutlich geht es aber um wesentlich mehr.⁴³ Das Delphine-Gedicht entfernt den Verfasser von der Rolle des Chronisten von Eszterháza und versetzt sowohl das Gedicht als auch die darin verewigten Ereignisse in einen breiteren Kontext. Wenn wir *Eszterházi vigasságok* allein betrachten, so war Bessenyei ein Teilnehmer am Fest von Nikolaus Esterházy, der allerdings einen speziellen Auftrag hatte und dadurch im Dienste des Hofes bzw. des Fürsten stand. Diese Rolle hat er im Delphin'schen Kontext nicht mehr inne. Wir haben es hier mit zwei künstlerischen Erlebnissen zu tun, die durch einen gemeinsamen Rezipienten miteinander verbunden werden. So wird über das verewigte Ereignis und das Gedicht hinaus dieser Kontakt wichtig, also jener Augenzeuge, der all dies verewigte

41 Beschreibung 1784. Andrea Seidler hat nachgewiesen, dass der Zeitungsgründer und spätere Bürgermeister von Preßburg, Karl Gottlieb Windisch der Verfasser dieses Werkes gewesen ist. (Seidler 2009)

42 Dallos 1798.

43 Siehe: Gergye 1991, S. 30–34.

und nebeneinander stellte, der Chronist selbst. Bessenyei verschafft sich durch die Verewigung der Ereignisse in Eszterháza und seine persönliche Invention, die ihn aus der Kategorie des Gelegenheitsdichters heraustreten, sich von der Rolle des untergeordneten Chronisten entfernen lässt, eine neue Basis. Er wird zu einem lyrischen Subjekt, das ästhetische Erlebnisse festhält: einmal in Eszterháza und das andere Mal in Wien – genau dort, wo er auf diese Ereignisse trifft. In Eszterháza debütiert ein Hof von europäischem Niveau, in Wien hingegen tritt eines der größten Talente der Tanzkunst jener Zeit auf. Bessenyei lebt die Rolle des Gelegenheitsdichters in Eszterháza, und er schlüpft aus dieser Rolle heraus indem er das Wiener Erlebnis verewigt. Er wird zum Wortführer einer modernen Kunstrichtung, wie wir dies an seiner neuen Sprache und an seiner Rolle als verständnisvoller Rezipient der Sprache des Tanzes sehen. In diesem lyrischen Kontext ist das Subjekt nicht im Dienste des Fürsten tätig sondern formuliert frei ein subjektives Erlebnis. Er wechselt von der Rolle des untergeordneten Chronisten zu einem kunstverständigen, denkenden Intellektuellen und präsentiert sich so neu.

Auf der Suche nach dem verlorenen Bild: Gustav Klimt in Tata

Der 7. Oktober 1889 ist ein wichtiges Datum im Theaterleben von Tata. An diesem Tag wurde das neue Tataer Schlosstheater eröffnet.¹ Man kann behaupten, dass dies am Ende des 19. Jahrhundert bereits ein anakronistisches Ereignis war. Der Besitzer des Theaters war zumindest ein außergewöhnlicher Aristokrat: Graf von Nikolaus Esterházy.² Er gehört nicht dem fürstlichen Zweig der Esterházy'schen Familie an, aber der fürstliche und der gräfliche Zweig stehen in Verwandtschaft zueinander, und die Grafen Esterházy verließen sich auch immer gerne auf diese Beziehungen.

Graf von Joseph Esterházy, der Judex Curiae, hatte 1727 das Tataer Herrschaftsgut gekauft, und in der Folge sind er und seine Erben die größten Bauherrn in diesem Gebiet geworden, nicht nur in Tata, sondern auch in der Nähe, in Majk, wo die Esterházy's ein Kamalduler Kloster bauen ließen. Im 18. Jahrhundert erbauten sie das Schloss in Cseklész – und natürlich auch das Tataer Schloss. Die Familie hat Tata mehr als 200 Jahr besessen. In dieser Zeit verbinden sich zahlreiche historische Begbenheiten mit dem Schloss.

Die wichtigsten:

Am 14. Oktober 1809 unterschrieb Kaiser Franz I. in diesem Schloss den sogenannten Schönbrunner Frieden. Der Herrscher war Gast der Esterházy's, nachdem er erfolglos gegen Napoleon gekämpft hatte, und die Gesandten suchten den Kaiser hier mit dem Friedensangebot Bona-

1 Buschek 1999, S. 191.

2 Über die Familie siehe: Nagy 1858, Bd. 4. S. 90 und Bárdos 1978, S. 10.

partes auf. Später wurde der Antrag auch im Schloss Schönbrunn signiert.

1874 nahm Kaiser Franz Joseph, 1897 Franz Joseph und der deutsche Kaiser Wilhelm II. in Tata an Militärmanövern teil.³

Zur jener Zeit, Ende des 19. Jahrhunderts, gehörte das Tataer Herrschaftsgut dem Grafen Nikolaus Esterházy. Er war ein recht ungewöhnlicher Mann, propagierte mit großer Ambition den Reitsport und unterstützte das Theater nicht nur in Tata, sondern auch im Ausland. Diesen zwei großen Leidenschaften – Pferdesport und Kunst – widmete er sein riesiges Vermögen. Er war der Gründer des Jockey-Clubs in Wien und erwarb sich auch große Verdienste um die Pferdezucht und den Pferdesport in Ungarn. Die Entstehung des Schlosstheaters in Tata hängt unmittelbar mit den Pferderennen zusammen, die der Graf alljährlich hier zu veranstalten pflegte. Es war als Unterhaltung für die pferdebegeisterten Adligen gedacht, die sich regelmäßig in großer Zahl als seine Gäste einfanden.⁴

Der Bauherr, Graf Nikolaus Esterházy, hielt im unmittelbar neben dem Schloss gelegenen Gebäude, das früher als Brauhaus, dann als Zuckerfabrik fungierte, ein kleines, prachtvoll ausgestattetes Theater, um jungen Dichtern und Komponisten die Aufführung ihrer Werke zu ermöglichen. Die veraltete Bühne und der für 200 Personen konzipierte Zuschauerraum genügten nicht mehr für die zahlreichen Gäste, die alljährlich anlässlich der Pferderennen nach Tata kamen. Im Jahr 1888 ließ der Schlossherr durch die berühmten Wiener Architekten Ferdinand Fellner und Hermann Helmer ein neues, würdiges Theater errichten.⁵ Die beiden waren in jener Zeit nicht nur in Wien, sondern auch in Ungarn bekannt, und hatten schon mehrere Theatergebäude geplant. Dieses Theater mit einem Fassungsraum von ca. 300 Personen ist das kleinste Theater im gesamten Theater-Oeuvre der Architekten Fellner & Helmer. (*Abb. 1*)

Der neue Bau wurde in einem größeren Gebäudekomplex gegenüber dem Schloss untergebracht.⁶ Im Quertrakt des Komplexes lagen die Gesellschaftsräume, die durch einen großen, mit Glasdach überdeckten Hof, der bei Festlichkeiten zu einem Palmengarten umgestaltet wurde,

3 Farbaky 2006, S. 48-56.

4 Staud 1977, S. 247.

5 Hoffmann 1966, S. 114.

6 Die Beschreibung siehe: Buschek 1999 und Rados 1964, S. 56.



Abb. 1

mit dem Schloss verbunden waren. Der Zugang zum Theater lag in diesem Hof. Von einem Vestibül aus betrat man gleich den Saal, zu dessen Parkett einigen Stufen hochführten; von hier leiteten rechts und links Treppenarme zu seitlichen Estradeplätzen und nach hinten, nochmals einigen Stufen höher, zu einer über dem Parkettzugang liegenden Mittelloge für die höhergestellten Gäste. Diese Loge war mit einem Foyer über dem Vestibül verbunden. (*Abb. 2*)

Das Theater besaß zwei Prosceniumslogen für den Schlossherrn. Für die Bewohner von Tata und für die Gutsbeamten gab es eine Galerie mit eigenem Zugang von der Strasse her. Zuschauerraum und Bühne, sowie die weitläufigen Annexe des Theaters wie Winterreitschule, Palmen- und Wintergarten, Konzertsaal, Restauration, Cafésaal und Kegelbahn – auf der Etage die Büros, die Gästezimmer, die Kostümsammlung, das Atelier, die Probierstube – waren alle elektrisch beleuchtet, wofür eine Zentralstation sorgte.⁷

⁷ *Neuer Theater Almanach auf das Jahr 1891*, Berlin, 1891. S. 423.



Abb. 2

Aus dem Jahr 1936 kennen wir eine interessante, kurze Beschreibung des Theaters von einem alten Beamten des Schlosses, Johann Kriszt.⁸ Diese Beschreibung schildert die Gebäude und berichtet über die Beleuchtung durch 250 elektrische Lampen. Sie beschreibt sogar das Telefonnetz, das über mehrere kleine Telefonstationen im Feld und im Wald verfügte, worüber die Gäste zur Zeit der Unterhaltungen telefonieren konnten.

Wir haben zwei Grundrisse des Tataer Theaters. Einen hat Hans Christoph Hoffmann publiziert.⁹ (*Abb. 3*)

Hier kann man eine einzigartige Lösung der Raumformierung sehen: die beiden Architekten strebten in ihrer Arbeit immer nach Symmetrie. Wenn die Außenansicht keine Möglichkeit zur Symmetrie bot, formierten sie zumindest den Innenraum immer symmetrisch, wie man u. a. beim Wiener Stadtheater und beim Budapester Operntentheater sehen

8 Die Beschreibung ist heute im Museum Kuny Domokos in Tata (ohne Katalognummer).

9 Hoffmann 1966, Abb. 202.

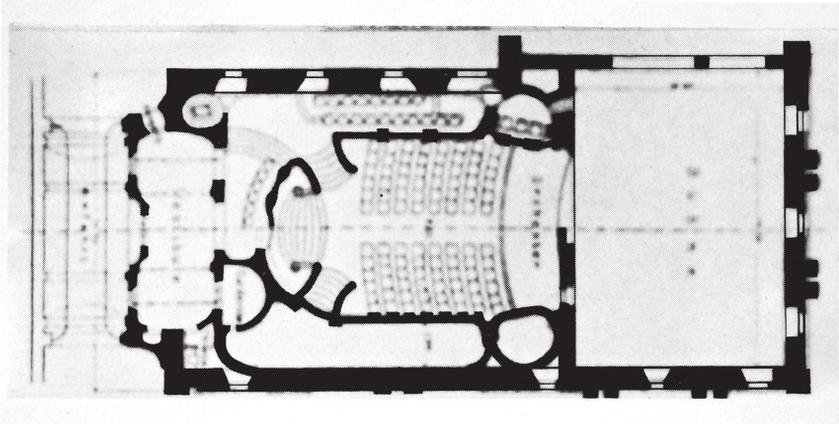


Abb. 3

kann. Als einziges Beispiel, wo das Theater – wie in Tata – mit anderen Gebäuden verbunden ist, ist das Badener Theater (Baden bei Wien) zu vermerken. Die symmetrische Lösung kann man auch beim Badener Innenraum sehen.

Insofern scheint der Grundriss des Tataer Theatergebäudes sehr interessant: Hier sehen wir eine Asymmetrie. Wahrscheinlich haben die zwei parallelen gesellschaftlichen Funktionen diese asymmetrische Lösung gefordert: einerseits das aristokratische Publikum zu bedienen, andererseits bürgerliche Gäste zu empfangen.

Der zweite Grundriss (publiziert von Jenő Rados)¹⁰ zeigt eine andere Lösung und kehrte zur Symmetrie zurück. (*Abb. 4*)

Wahrscheinlich entstand dieser Grundriss später und zeigt die verwirklichte Gestalt: Hier sind sowohl der Innenraum wie der Außenraum ganz symmetrisch aufgebaut. Eine interessante, einzigartige Lösung ist die Außentreppe, die zu Bühnenseite führt.

Über die Ausstattung des Theaters läßt sich sagen, dass die Prosceniumsbogensäulen, alle Brüstungen und Treppen aus Totiser Marmor waren. Die Wände waren mit Stuckverzierungen versehen, teilweise vergoldet, dekoriert, die der Wiener Meister Ludwig Strictius erzeugt hatte.¹¹

¹⁰ Rados 1964, S. 56.

¹¹ *Osztrák-Magyar Monarchia* 1896, Bd. IV. S. 496, Hoffmann 1966, S. 114 und Buschek 1999, S. 191–192.

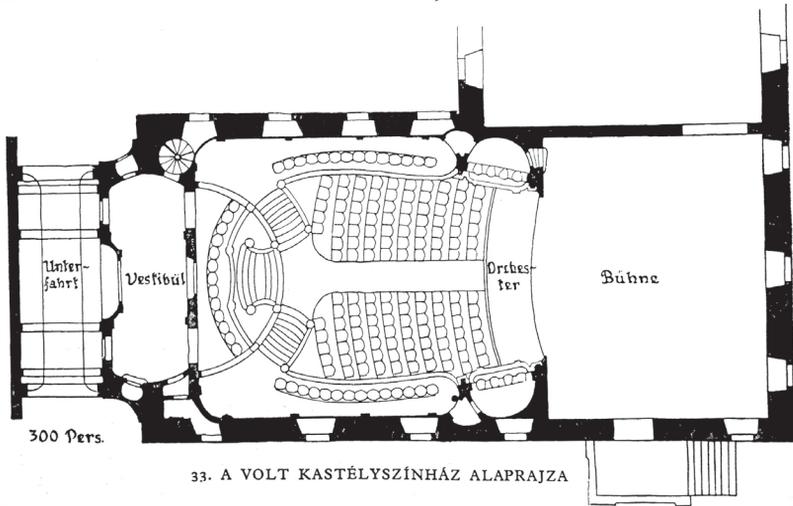


Abb. 4

Die Innendekoration verfertigten ungarische Künstler: die Deckenfresken malte Béla Pálik.¹² Er ist eine sehr interessante Persönlichkeit: Er beschäftigte sich mit Malerei, hatte viele reiche, adelige Mäzene und malte Bilder mit Haustieren. Die Zeitgenossen bezeichneten ihn ironisch als "Schafepiktor" (birkapiktor). Später verlor er seine Sehkraft und begann zu singen. Als Tenor trat er auf mehreren ausländischen Bühnen auf und erreichte auch damit große Erfolge. Letztendlich kam sein Sehvermögen zurück und er konnte wieder zur Malerei zurückkehren.

Im Tataer Schlosstheater konnte Pálik beide Talente nutzen: Er arbeitete an den Innenfresken und wurde zum Regisseur und Musikdirektor des Theaters ernannt.

Auch der Theatervorhang durfte nicht fehlen. In dieser Zeit waren reich bemalte, dekorierte, großzügige Vorhänge in Mode. Natürlich hatte das Tataer Schlosstheater ebenfalls einen dermaßen dekorativen Vorhang. Früher hat die Fachliteratur Árpád Fesztzy als Maler der Deckenfresken und des Vorhanges bezeichnet, aber die zeitgenössischen Zeitungen (*Vasárnapi Újság*, *Új Idők*, *Magyar Szalon*) nannten Fesztzys

12 Lyka 1982, S. 34, Bíró E. 1994.



Abb. 5

Freund Pálik als den Deckenmaler.¹³ Als Vorhangmaler wird in der Presse Lajos Ábrányi Öerdög erwähnt.¹⁴ (*Abb. 5*)

Die Ikonographie dieses Gemäldes hat mehrere Bedeutungen. In ihrer ersten Deutung passt das Gemälde sehr gut zur Romantik der historischen Malerei. Auf dem Bild kann man eine Jagdszene sehen. Im Zentrum der Darstellung steht Matthias Corvinus, der ungarische König, im Kreis seinen Hofdamen und seinen Künstlern und Wissenschaftlern. Das Gruppenbild zeigt aber zeitgenössische Porträts dieser Leute, der “ordentlichen Gäste” – *rendes vendégek* – (wie die Zeitungen geschrieben haben), die sich am Tataer Hof aufhielten: Politiker, Künstler, berühmten Personen. Das Gemälde zeigt also eigentlich Graf Nikolaus Esterházy in der Rolle des berühmten Königs Matthias und seinen Hof als ein Renaissance-Kulturzentrum.

Das Bild hat auch eine andere Bedeutung. Wie ich schon früher bemerkt habe, betonten die Grafen Esterházy die Verwandtschaft mit der fürstlichen Familie immer sehr gern. Besonders im 19. Jahrhundert. In der Zeit der Mi-

13 *Új Idők* 1914. 28. Juni, Nr. 27. I. S. 706-707, Takács 1897. Über Fesztys Tätigkeit in Tata siehe: Görbe 2014.

14 *Magyar Szalon* Bd. XVIII. 1893. Januar S. 305-306.



Abb. 6

litärmanöver veränderten die Schlossherren bei der Renovierung des Schlosses auch den Hauptsaal und ließen über den Türen drei Supraporta-Bilder malen. Ein Bild zeigt das Tataer Schloss, zwei Bilder zeigen das fürstliche Schloss in Eszterháza (Fertőd). Es kann sein, dass das Fertöder Schloss-theater auch den Bau des Tataer Schlosstheaters inspirierte.

Diese Auffassung möchten wir auch mit einem weiteren Beispiel bestärken: Auf dem Vorhanggemälde sehen wir ein Uferszene und an der anderen Seite eine Burg. Auch die Zeitgenossen sind der Meinung, es handle sich bei dieser Burg um Forchtenstein (Fraknó), und tatsächlich zeigen die Türme die gleiche Gestalt wie die Türme der Burg Forchtenstein. Diese Burg liegt in Wirklichkeit jedoch an keinem Wasserufer und ist niemals in einer Position wie auf dem Bild sehen. Aber wenn wir aus dem Tataer Theater auf den



Abb. 7

See hinausblicken, sehen wir die Tataer Burg in einer gleichen Position wie die Burg Forchtenstein auf dem Vorhangbild. Man weiß, dass Graf Nikolaus Esterházy den Plan hegte, durch die Verbindung des barocken Schlosses und der gotischen-renaissancehaften Burg einen neuen Schlosskomplex auszubauen. Dem Zeugnis des Vorhanggemäldes folgend hat Graf Nikolaus das fürstliche Vorbild sowohl im Theaterbau als auch im Schlossumbau kopieren wollen. Tata sollte als ein zweites Forchtenstein erscheinen.

Das neue Theater wurde am 4. Oktober 1889 mit folgendem Programm eröffnet:

Prolog und Ouvertüre von Rezső Reimann
 Einakter *Jegyes egy órára* (Verlobt für eine Stunde) von Pál Éder
 Das Singspiel *Gödöllő* von Leo Friedrich
 Die Aufführung inszenierte Béla Pálik.¹⁵

15 Staud 1977, S. 250 und Buschek 1999, S. 191.

Einigen Jahre später gab Graf Esterházy einem jungen Wiener Maler, nämlich Gustav Klimt den Auftrag, den Innenraum des Tataer Theater zu verewigen, zu malen.

Die Brüder Klimt, Gustav und Ernst, arbeiteten oft mit dem Büro Fellner & Helmer zusammen: die Architekten planten und bauten die Theatergebäude, und die malerische Ausstattung verfertigten für gewöhnlich die Brüder Klimt und Franz Matsch.¹⁶ Das schönste Beispiel dieser Zusammenarbeit ist das Theater in Karlsbad (Karlovy Vary).¹⁷ Am Vorhang dieses Theaters kann man erkennen, wie wichtig die Vorhangdekoration in der Raumausstattung dieser Zeit war, und wie die drei Maler diese Aufgabe lösten.

In diesen Jahren hatten die Klimts große Erfolge: Sie arbeiteten bei der Ausstattung des Wiener Burgtheaters mit, dann folgten die Gemälde des Stiegenhauses im Kunsthistorischen Museum. 1890 bereits erhielt Klimt den Kaiserpreis als Anerkennung für ein Bild der Innenansicht des alten Burgtheaters in Wien.¹⁸ (*Abb. 6*)

1892 starb sein Bruder Ernst und Klimt beendete die Arbeitsgemeinschaft mit Matsch.

In dieser Zeit bekam er den Auftrag Esterházy's, ein ähnliches Gemälde vom Tataer Theater wie vom alten Burgtheater zu malen. Das Gemälde sollte nicht nur das Gebäude, sondern auch die Gäste dokumentieren. Das verfertigte Bild wurde diesem Dokumentationsziel gerecht und führte zu weiterer Anerkennung: 1893 bekam Klimt dafür die Silbermedaille in der Ausstellung des Wiener Künstlerhauses (wo er früher schon den Kaiserpreis bekommen hatte), und 1895 bei der Weltausstellung in Antwerpen den Grand Prix.¹⁹ (*Abb. 7*)

Dem Familieninventar zufolge hing das Bild vor dem Zweiten Weltkrieg in einem Saal des Schlosses, ging aber im Krieg verloren.²⁰ Die Klimt Oeuvre-Kataloge kennen heute weder die Größe noch das Material des Gemäldes.²¹ Heutzutage ist das Foto des Klimt-Gemäldes die einzige, wenn auch mit dem Original bei weitem nicht vergleichbare Informationsquelle zu dem Gemälde.

16 Hoffmann 1966, S. 34.

17 Kroutvor 1996.

18 Novotny – Dobai 1968, Nr. 44. S. 291 und Dobai – Coradeschi 1978, S. 92. Abb. 40.

19 Das Bild ist im Eigentum des Museum Kuny Domokos in Tata. Ich danke hier der Museologin Monika Kövesdi für ihre Hilfe bei meiner Forschung.

20 Ungarische Staatsarchiv P 209. VI.cs. IV.b.

21 Novotny – Dobai 1968, Nr. 62. S. 297 und Dobai – Coradeschi 1978, S. 93. Abb. 47.



Abb. 8

Die Komposition ist dem Burgtheater-Bild ähnlich: der Maler betont die architektonischen Elemente und arbeitet mit vielen menschlichen, besonders weiblichen Figuren. Das Bild hat kein direktes Zentrum, aber an einer zentralen Stellen steht eine schöne, betonte Frauenfigur. Über diese schöne weißbekleidete Figur kennen wir auch eine Studie: Dame mit Cape.²² (Abb. 8)

Der Skizze gegenüber veränderte der Maler die geöffneten Augen und die Frisur und gab so der Figur einen anderen Charakter.

Viele Details weisen auf die Qualität späterer Klimt-Gemälde hin: die Gesicht- und Körperdarstellungen, die raffinierte Geste der Frauengestalten oder auch die Darstellungen der Textilien.

Heute existiert weder das Bild, noch das Theater. Nach dem Tod des Grafen blieb das Tataer Schlosstheater ungenützt. 1913 liess es der Vormund des noch minderjährigen Franz Esterházy mit Berufung auf seinen baufälligen Zustand abbrechen. Eine andere Meinung lautet, die alte Gräfin hätte Angst davor gehabt, dass ihr Sohn von den Schauspielerinnen umschwärmt würde²³ und ließ darum das Theater vernichten – wir wissen es nicht.

In der Bibliothek des Schlosses²⁴ fand man Rollenbücher, die für die Schauspieler verfertigt wurden. Zwischen diesen Rollenbüchern sind ei-

22 Entstehungsjahr: 1893. Maße: 44×30 cm, Technik: Kreide, weiß getönt, auf Papier – <http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Klimt,+Gustav:+Dame+mit+Cape> (gesehen 10. 09. 2016.)

23 *Új Idők* 1901. Nr. 30. S.76, *Új Idők* 1914. Nr. 27. I. 706-707, Buschek 1999, S. 192, Staud 1977, S. 255 und Virág 2003, S. 131.

24 Heute in der Ungarischen Nationalbibliothek Széchényi, in der Theatersammlung ohne Katalognummer. Ich danke hier den Mitarbeiterinnen der Ungarischen Nationalbibliothek Széchényi, Magdolna Both und Olga Somorjai, für ihre Hilfe bei meiner Forschung.

nige Exemplare der *Tragödie des Menschen* von Imre Madách, von Lajos Dóczi ins Deutsch übersetzt.

Der Graf propagierte Madáchs Werk auch in Ausland sehr fleißig, und mit seiner Hilfe wurde das Drama in Hamburg und Wien aufgeführt. 1892 ließ er zur Wiener Vorstellung kostbaren Kostüme und Dekoration anfertigen. Die Dekoration wurden durch die Illustrationen von Mihály Zichy inspiriert. In der Ungarischen Nationalbibliothek befindet sich eine Sammlung mit dem Namen „Esterházy-Dekoration“. Sie zeigt entweder die Dekorationen der Wiener oder der Tataer Aufführung der Tragödie – eine genaue Aussage darüber lässt sich schwer treffen. Im Übrigen wissen wir nicht einmal, ob die Tataer oder die Wiener Aufführung zeitlich früher lag.

Nach dem Tod des Grafen Nikolaus ehrten ihn die ungarischen Zeitungen wegen seiner Verdienste um die Pferdezucht und die Kunst. In den Ton der Nachrufe aber mischte sich doch auch etwas Kritik:

Er war ein großer Freund der Kunst, aber er unterstützte nur den Kult um die deutsche Kunst. Er wurde als Deutscher erzogen und sein ungeheures Vermögen war aus der Sicht unserer Nation schon immer ein totes Kapital. Er war der letzte vom Typ der ungarischen Magnaten, die noch Maria Theresia in die Kaiserstadt zu locken begann.²⁵

Ich halte diese Meinung für etwas ungerecht. – Auch Klimt war ja schließlich „ein Maler mit frischem, jungen, Wienerischem Ton, sondern der Weise des Pinsels, der mit Farben Probleme lösen will“ – wie die Zeitung *Új Idők* (Neuen Zeiten) schrieb,²⁶ als 1901 der Redakteur dem Publikum das Gemälde, den Künstler und den Grafen als Person vorgestellte.

Der Autor des kritischen Artikels stand mit sich selbst in Widerspruch: in weiteren Zeilen lobte er detailliert Esterházy's Verdienste um die Popularisierung des ungarischen Pferdesports, erwähnte, dass der Graf in seinen Ställen nur ungarische Pferde halte, erinnerte an die Wiener Aufführung der *Tragödie des Menschen* und schrieb über das Tataer Theater anerkennend:

25 Staud 1977, S. 254-55, *Pesti Hírlap* 1897. Nr. 128.

26 *Új Idők* 1901. Nr. 30. S. 76.

Zu Beginn war das Haus der Germanen Muse ... aber später erklangen von der Bühne auch ungarische Worte, und vor zwei Jahren schrieb der Graf einen Preis für das Verfassen einer aus einem Akt bestehenden ungarischen Komödie aus.²⁷

Ein anderer Artikel berichtete:

Die Todesnachricht des Tataer Grafen wurde durch die ungarischen Theaterwelt mit großer Trauer empfangen. Die ungarischen Schauspieler haben die großmütige Tat des gestorbenen Grafen noch nicht vergessen, da er die Kosten der neuen und prunkvollen Ausstattung der *Tragödie des Menschen* in 1892, anlässlich der Wiener Theater- und Musikausstellung gefördert und so eine Wiener Gastvorstellung aller Mitglieder des Nationaltheaters ermöglicht hatte. – Hinzu kommt die Tatsache, dass er ungefähr 200 Schauspieler und Sänger auf seine Kosten hat ausbilden lassen, und dies führt ebenfalls zur dankbaren Erinnerung an den kunstliebenden Grafen.²⁸

In der Kooperation zwischen dem Grafen Esterházy und dem Künstler Klimt trafen die moderne Kunstauffassung des jungen Malers und das Mäzenatentum des kaisertreuen, im kulturpolitischen Rahmen der Monarchie agierenden Grafen aufeinander: Durch ihr Zusammenwirken manifestierte sich ein neues europäisches Kunstkonzept und dessen Verwirklichung in Ungarn.

27 „Eleintén ugyan a germán muza hajléka volt a kis színház... de később nagy ritkán már magyar szó is hangzott a színpadról, sőt a gróf két évvel ezelőtt még egyfelvonásos magyar vígjátékra is tűzött ki pályadíjat.” (Übers. von Andrea Seidler)

28 „A tatai gróf halálának hírének élénk részvétellel fogadták a magyar színi világban. A magyar színészek még nem felejtették el az elhunyt grófnak ama nagylelkű tettét, hogy 1892-ben a bécsi színházi és zenekiállítás alkalmával, ő viselte az Ember tragédiája fényes, új kiállításának költségeit és ezzel lehetővé tette a nemzeti színház [sic!] tagjainak össz-vendégszereplését Bécsben. – Az a tény továbbá, hogy mintegy 200 színészt és énekest képeztetett ki a saját költségén, ugyancsak hálás emléket biztosított a műkedvelő grófnak.” *Pesti Hírlap* 1897. 9. Mai Nr. 128. S. 8. Über die Begräbnis des Grafen: 11. Mai Nr. 130. S. 9. (Übers. von Andrea Seidler)

Bibliographie

Alszegehy – Szlávik 1913

Alszegehy Zsolt – Szlávik Ferenc (Hrg.): *Csiksomlyói iskoladrámák*, Budapest: Franklin, 1913. (Régi Magyar Könyvtár 32.)

Amico 1962

Amico, Silvio d': *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma: Casa Editrice le Maschere, 1962.

Amort – Wunderer-Gosch 2001

Amort, Andrea – Wunderer-Gosch, Mimi (Hrg.): *Österreich tanzt: Geschichte und Gegenwart*, Wien – Köln – Weimar: Böhlau, 2001.

Angyal 1938

Angyal Endre: *Theatrum mundi*, Budapest, 1938.

Arneth 1881

Arneth, Alfred von (Hrg.): *Briefe der Kaiserin Maria Theresia an ihre Kinder und Freunde*. Wien: Braunmüller, 1881. <https://archive.org/details/briefederkaiser01thergoog> (gesehen am 10. 09. 2016)

Ács 2011

Ács Piroska (Red.): *Festett egek: A jezsuita iskoladráma és a színpadi világ*, Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet – Corvina, 2011. (Színháztudományi Szemle 40.)

Bándi 1896

Bándi Vazul: *A csíksomlyói római katolikus főgymnasium története* in: *A csíksomlyói római katolikus főgymnasium értesítője*, 1895/96, Csíksomlyó, 1896.

Bárdos 1978

Bárdos Kornél: *Atatai Esterházyak zenéje 1727–1846*, Budapest: Akadémiai, 1978.

Bäumer – Scheffczyk 1994

Bäumer, Remigius – Scheffczyk, Leo (Hrg.): *Marienlexikon*, Bd. III. Erzabtei St. Ottilien: EOS, 1994.

Belitska-Scholtz 1991

Belitska-Scholtz Hedvig: *Pietro Travaglia működésének dokumentumai az Esterházy-librettók alapján* in: Takács Imre – Buzási Enikő – Jávor Anna – Mikó Árpád (Red.): *A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve, Művészettörténeti tanulmányok Mojzer Miklós hatvanadik születésnapjára*, Budapest: Magyar Nemzeti Galéria, 1991. S. 265–271.

Belitska-Scholtz – Berczeli 1976

Belitska-Scholtz Hedvig – Berczeli A. Károlyné: *Barokk, klasszicista és romantikus díszlettervek Magyarországon*, Budapest: Országos Színházi Múzeum és Intézet, 1976. (Színháztörténeti könyvtár - Új sorozat 6.)

Belitska-Scholtz – Somorjai 1996

Belitska-Scholtz Hedvig – Somorjai Olga (Hrg.): *Deutsche Theater in Pest und Ofen 1770–1850. Normativer Titelkatalog und Dokumentation*, Budapest: Argumentum, [1996]

Benyovszky 1926

Benyovszky, Karl: *Das alte Theater. Kulturgeschichtliche Studie aus Pressburgs Vergangenheit*, Bratislava-Pressburg, 1926.

Bernád – Seidler – Seidler – Blaskó 2009

Bernád, Ágoston Zénó – Seidler, Andrea – Seidler, Wolfram – Blaskó, Katalin: *Hungarus Digitalis. Német nyelvű sajtó a Magyar Királyság területén a 18. század második felében - digitális kiadás 2009* in: *Magyar Könyvszemle 2009/1*. S. 117–122.

Bernoulli 1781–87

Johann Bernoulli's Sammlung kurzer Reisebeschreibung und andere zur Erweiterung der Länder- und Menschenkenntniß dienender Nachrichten, 17 Bd. Berlin: G. F. Richter und Buchhandlung der Gelehrten, 1781–1787.

Beschreibung 1784

[Windisch, Karl Gottlieb:] *Beschreibung des Hochfürstlichen Schlosses Esterhaz im Königreich Ungarn*, Pressburg: Löwe, 1784.

Bessenyei 1991

Gergye László (Hrg.): *Bessenyei György: Költemények: Kisebb költemények, Az embernek próbája, Az ember*, Budapest: Akadémiai, 1991. (Bessenyei György összes művei: Költemények, Kritikai kiadás) <http://mek.oszk.hu/00600/00615/00615.htm#27> (gesehen am 10. 09. 2016)

Bessenyei 1992

Penke Olga (Hrg.): *Bessenyei György: Rómának viselt dolgai* I. Bd. I. Budapest: Argumentum–Akadémiai, 1992. (Bessenyei György összes művei: Filozófia, publicisztika, történetírás, Kritikai kiadás)

Bíró E. 1994

Bíró Endre: *Régi tatai festők* in: Wehner Tibor (Hrg.): *Tata veduta. Szépművészeti antológia*, Tatabánya: Komárom-Esztergom Megyei Önkormányzat, 1994. S. 39–45.

Bíró F. 1994

Bíró Ferenc: *A felvilágosodás korának magyar irodalma*, Budapest: Balassi, 1994.

Bodolay 1963

Bodolay Géza: *Irodalmi diáktársaságok 1785–1848*, Budapest: Akadémiai, 1963.

Bredetzky 1811

Bredetzky, Samuel: *Johann Mathias Korabinszky* in: *Annalen der Literatur und Kunst in dem Oesterreichischen Kaiserthume*, Jahrgang 1811, Bd. 4, Wien: Anton Doll 1811.

Bruneck 1996

Bruneck, Manfred: *Die Welt als Bühne: Geschichte des europäischen Theaters*, Bd. 2, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 1996.

Buschek 1999

Buschek, Iskra: *Tata (Totis) Ungarn Schloßtheater* in: Dienes, Gerhard M. (Hrg.): *Fellner und Helmer. Die Architekten der Illusion. Theaterbau und Bühnenbild in Europa*. Anlässlich des Jubiläums "100 Jahre Grazer Oper", Graz: Stadtmuseum, 1999.

Cesnaková-Michalcová 1981

Cesnaková-Michalcová, Milena: *Premeny divadla. Inonárodné divadlá na Slovensku do roku 1918*, Bratislava, 1981.

Christoph 1991

Christoph, Paul (Hrg.): *Maria Theresia: Geheimer Briefwechsel mit Marie Antoinette*, Frankfurt/M.: Ullstein, 1991.

Czibula 1989

Czibula Katalin: *Egy ismeretlen drámatörténeti forrás: a XVIII. századi német sajtó* in: Pintér Márta Zsuzsanna – Kilián István (Red.): *Iskoladráma és folklór. A noszvajji hasonló című konferencián elhangzott előadások*, Debrecen: Egyetemi, 1989. (Folklór és etnográfia 50.) S. 41-49.

Czibula 1995

Czibula Katalin: *A XVIII. századi pest-budai német sajtó színháztörténeti híradásai 1781-90. között* in: Magyar Könyvszemle 1995. Nr. 1. S. 25-37.

Czibula 2003

Czibula Katalin: *On-line Datenbank der „Preßburger Zeitung“* in: Kadulska, Irena (Redakcja naukowa): *Europejskie Związki dawnego teatru szkolnego i europejska wspólnota dawnych kalendarzy* Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2003. 130-137.

Czibula 2006

Czibula Katalin: *„erőltetek mind azon által Szép magyarságodra“*. *A Magyar Hírmondó Révai Miklós idejében* in: Csörsz, Rumen István – Hegedüs Béla –

Tüskés Gábor (Red.): *Historia litteraria a XVIII. században*, Budapest: Universitas, 2006. S. 476–493.

Czibula 2008

Czibula Katalin: *Symbols of water on 18th century Hungarian stage from spectacle to verbal symbolism* in: *Représentation de l' eau dans la creation theatrale et musicale*, Paris: Editions de la Société Internationale d' Histoire Comparée du Théâtre, de l' Opéra et du Ballet 2008. S. 151–167.

Czibula 2015

Czibula Katalin: *Női szerepek a vallási reprezentáció centrumában a 18. század második felében* in: Bajáki, Rita – Báthory, Orsolya (Red.): *A nők és a régi magyarországi vallásosság*, Budapest: MTA-PPKE Barokk Irodalom és Lelkiség Kutatócsoport, 2015. (Pázmány Irodalmi Műhely. Lelkiségtörténeti Tanulmányok) S. 71–87.

Csaplár 1881

Csaplár Benedek: *Révai Miklós élete*, Budapest: Aigner, 1881.

Csokonai 1978

Csokonai Vitéz, Mihály: *Cultura* in: Csokonai Vitéz Mihály: *Színművek. 2. 1795–1799.* (Hrg.) von Pukánszky-Kádár, Jolanta. Budapest: Akadémiai, 1978. S. 141–171, Kommentár S. 310–339.

Csörsz 2013

Csörsz Rumen István: *“Apollo serge az Erdőre megy”*: *Tavaszi recreatio és diákpoézis a 18–19. században* in: Czibula, Katalin – Demeter, Júlia – Pintér, Márta Zsuzsanna (Red.): *Szín – játék – költészet: Tanulmányok a nyolcvanéves Kilián István tiszteletére*, Budapest – Nagyvárad: Partium – Protea, 2013. S. 145–163.

Dallos 1781

Dallos Márton: *Eszterházi Várnak és ahhoz tartozandó nevezetesebb helyeinek rövid leírása...* Sopron: Sziesz János József, 1781.

Dávid – Carsten – Malina – McCue 2010

Dávid Ferenc – Carsten, Jung – Malina János – McCue, Edward: *Haydn ope-*

rabáza. *A második eszterházi operaszínpad az új levéltári kutatások tükrében* in: BUKSZ 2010. Nr. 4. Winter S. 330–341.

Demeter 1993

Demeter Júlia: *Egy új drámatípus felé (Nagy György két drámája)* in: Pintér Márta Zsuzsanna – Kilián István (Red.): *Az iskolai színháték és a népi dramatikusság hagyományok*, Debrecen: Egyetemi, 1993. S. 87–100.

Demeter 2005

Demeter Júlia: *Műfaj és funkció összefüggései a csíksomlyói ferences színpadon* in: Őze Sándor – Medgyesy-Schmikli Norbert (Red.): *A ferences lelkiség hatása az újkori Közép-Európa történetére és kultúrájára*, Budapest: Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar, 2005. S. 743–753.

Demeter 2010

Demeter Júlia: *Spectacles and allegories of fire in the eighteenth century* in: Théâtre et drame musical. Revue européenne bilingue, N^{os} 13–14, 2010. 53–66. pp.

Demeter 2011

Demeter Júlia: *Rendetlenség a XVII–XVIII. század rendezett színpadán* in: Ács, Piroška (Red.): *Festett egkek: A jezsuita iskoladráma és a színpadi világ*, Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet–Corvina, 2011. (Színháztudományi Szemle 40.) S. 49–72.

Demeter 2015

Demeter Júlia: *Csíksomlyó: Medieval Elements in the 18th Century Passion Plays* in: Demeter Júlia (Red.): *Baroque Theatre in Hungary: Education and Entertainment*, Budapest: Protea, 2015. 84–96. pp.

Demeter – Pintér – Kilián 2003

Demeter Júlia – Pintér Márta Zsuzsanna – Kilián István: *„Nap, Hold és csillagok, velem zokogjatok!” – Csíksomlyói passiójátékok a 18. századból*, Budapest: Argumentum, 2003.

Dobai – Coradeschi 1978

Dobai, Johannes – Coradeschi, Sergio: *L'opera completa di Klimt*, Milano: Rizzoli, 1978. (Classici dell'Arte)

Dugonics 2002

Dugonics András: *József eladatása*, Hrg. v. Demeter Júlia – Kilián István in: Demeter Júlia – Kilián István – Kiss Katalin – Pintér Márta Zsuzsanna (Hrg.): *Piarista iskoladrámák* Bd. I, Budapest: Argumentum, 2002. (Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. század. 5/1.) S. 343–408.

Eckhardt 1919

Eckhardt Sándor: *Bessenyei és a francia gondolat* in: Egyetemes Philológiai Köz-
löny 1919. 193–220.

Enyedi 1972

Enyedi Sándor: *Az erdélyi magyar színháztudomány kezdetei 1792–1821*, Bukarest: Kri-
terion, 1972.

Éder 1972

Éder Zoltán: *Révai Miklós*, Budapest: Akadémiai, 1972.

Fagiolo – Knapp – Kilián 1999

Fagiolo, Marcello – Knapp Éva – Kilián István: *The Sopron Collection of Jesuit
Stage Designs*, Budapest: Enciklopédia, 1999.

Familienbriefe

Maria Theresia: *Familienbriefe*, Berlin: Ullstein & Co. [1920]

Farbaky 2006

Farbaky Péter: *Tata Esterházy kastélyegyüttes*, Handschrift, 2006.

Fatsar 2007

Fatsar Kristóf: *A Rivetti Album* in: 4D Tájépítészeti és Kertművészeti Folyóirat
2007. Nr. 2. S. 8–16.

Fábri 1987

Fábri Anna: *Az irodalom magánélete*, Budapest: Magvető, 1987.

Fejér 1956

Fejér Judit: *XVIII. századi rekonstruált magyar iskolaszínház* in: Színház- és
Filmművészet 1956. S. 381–384.

Ferences iskoladrámák I.

Demeter Júlia – Kilián István – Pintér Márta Zsuzsanna (Hrg.): *Ferences iskoladrámák* Bd. I., Budapest: Akadémiai – Argumentum, 2009. (Régi Magyar Dráma Emlékek XVIII. század 6/1.)

Ferenczi 1897

Ferenczi Zoltán: *A kolozsvári színészet és színház története*, Kolozsvár, 1897.

Ferenczi 1907

Ferenczi Zoltán: *Csokonai*, Budapest: Franklin 1907.

Fischer-Lichte 1988

Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters*, Bd 1–3. Tübingen: Gunter Narr, 1988.

Frye 1998

Frye, Northrop: *Die Anatomie der Kritik* (ungarisch: *A kritika anatómiája. Négy esszé.* Übers. von József Szili), Budapest: Helikon, 1998.

Fuhrmann 2010

Fuhrmann, Wolfgang: *Haydn und sein Publikum. Die Veröffentlichung eines Komponisten, ca. 1750–1815*, Handschrift, Bern, 2010.

Fülöp 1897

Fülöp Árpád: *Csíksomlyói nagy pénteki misztériumok*, Budapest: Franklin, 1897. (Régi Magyar Könyvtár 3.)

Garas 1989

Garas István: *Ember utálo Timon* in: Varga, Imre (Hrg.): *Protestáns iskoladrámák I–II*, Budapest: Akadémiai, 1989. (Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. század 1.) Bd. I. S. 1125–1180.

Gálos 1951

Gálos Rezső: *Bessenyei György életrajza*, Budapest: Közoktatásügy Kiadóvállalat, 1951.

Gergye 1991

Gergye László: *Einleitung zur kritischen Ausgabe* in: *Bessenyei György: Költemé-*

nyek: *Kisebb költemények, Az embernek próbája, Az ember*, Budapest: Akadémiai, 1991. (Bessenyei György összes művei: Költemények, Kritikai kiadás)

Gergye 1998

Gergye László: *Bessenyei György és a leíró vers* in: Csorba Sándor – Margócsy Klára (Red.): *A szétszórórt rendszer: Tanulmányok Bessenyei György életművéről*, Nyíregyháza: Bessenyei György Könyvkiadó, 1998. 83–91.

Gintli 2010

Gintli Tibor (Red.): *Magyar irodalom*, Budapest: Akadémiai, 2010.

Goethe 1808–1831

Goethe, Johann Wolfgang: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* in: www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Autobiographisches/Aus+meinem+Leben.+Dichtung+und+Wahrheit/Erster+Teil/Fünftes+Buch (gesehen am 10. 09. 2016)

Görbe 2014

Görbe Márk: *Feszty Árpád 1856–1914*, Ógyalla – Komárom: Duna Menti Múzeum, 2014.

Gugitz 1908

Gugitz, Gustav: *Das Wertherfieber in Oesterreich*, Wien: Knepler, 1908.

Gupcsó 2009

Gupcsó Ágnes: *“A Teatrumon mondandó” avagy zene és színház a 18. századi iskolai szünnapokon* in: Czibula Katalin – Emödi András – János-Szatmári Szabolcs (Red.): *Dráma – múlt, színház – jelen: Tanulmányok a dráma- és színháztörténet köréből*, Oradea–Nagyvárad: Erdélyi Múzeum Egyesület – Partium, 2009. S. 259–271.

H. Balázs 1987

H. Balázs Éva: *Bécs és Pest–Buda a régi századvégen*, Budapest: Akadémiai, 1987.

H. Balázs 1996

H. Balázs Éva: *Európai gazdaságpolitika – magyar válasz*, Budapest: MTA, 1996.

H. Balázs – Krász – Kurucz 2007

H. Balázs Éva – Krász Lilla – Kurucz György: *Hétköznapi élet a Habsburgok korában 1740–1815*, Budapest: Corvina, 2007.

Habermas 1962

Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Berlin/Neuwied: Luchterhand, 1962.

Haider-Pregler 1988

Haider-Pregler, Hilde (Hrg.): *Wiener Neudrucke: Neuauflagen und Erstdrucke deutscher literarischer Texte*, Bd. 9, Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1988.

Hamann 1988

Hamann, Brigitte: *Marie Christine* in: Brigitte Hamann (Hrg.): *Die Habsburger*, Wien: Ueberreuter, 1988. S. 312–315.

Hamann 1990

Hamann, Brigitte: *Maria Christine (Marie), Erzherzogin von Österreich* in: *Neue Deutsche Biographie*, Bd 16, Berlin: Duncker & Humblot, 1990. S. 200f. <http://www.deutsche-biographie.de/sfz58361.html> (gesehen am 10. 09. 2016)

Hamvas 1988

Hamvas Béla: *Scientia Sacra: Az őskori emberiség szellemi hagyománya*, Budapest: Magvető, 1988.

Hárich 1928

Hárich János: *Joseph Haydn kéziratának tematikus katalógusa*, Handschrift, Budapest, 1928.

Heppner 1930

Heppner Antal: *A pozsonyi német színészet története*, Pozsony, 1930.

Hoffmann 1966

Hoffmann, Hans Christoph: *Die Theaterbauten von Fellner und Helmer*, München: Prestel, 1966.

Horányi 1959

Horányi Mátyás: *Eszterházi vigasságok*, Budapest: Akadémiai, 1959. Die fremdsprachigen Version: *Das Esterhazysche Feenreich*, Budapest: Akadémiai, 1959, *The magnificence of Eszterháza*, London: Barrie and Rockliff, 1962.

Huyghe – Huyghe 2000

Huyghe, Edith – Huyghe, François-Bernard: *Világképek: Az Univerzum ezeregy meséje Galilei előtt*, Budapest: Európa, 2000.

Jeschke – Dahms 1992

Jeschke, Claudia – Dahms, Sibylle: *Noverre, Lessing, Engel. Zur Theorie der Körperbewegung im ausgehenden 18. Jahrhundert* in: Bender, Wolfgang (Red.): *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert: Grundlagen, Praxis, Autoren*, Stuttgart: Franz Steiner, 1992.

Kaposi 1923

Kaposi János: *A gödöllői illumináció* in: *Napkelet* 1923. 994–995.

KazLev

Kazinczy Ferenc levelezése, I–XXI Hrg. von Váczy János, Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1890–1960.

Kazinczy 2009

Kazinczy Ferenc: *Pályám emlékezete*, Hrg. von Orbán László, Debrecen: Egyetemi, 2009. (Kazinczy Ferenc Művei. Első osztály. Eredeti Művek)

Kedves 2003

Kedves Csaba: *A csíksomlyói misztériumdrámák szerkezeti kérdése* in: Demeter Júlia (Red.): *A magyar színháték honi és európai gyökerei: Tanulmányok Kilián István tiszteletére*, Miskolc: Egyetemi, 2003. S. 32–42.

Khevenhüller-Metsch 1987

Grosegger, Elisabeth (Hrg.): *Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresia 1742–1776 Nach den Tagebucheintragungen des Fürsten Johann Joseph Khevenhüller-Metsch Obersthofmeister der Kaiserin*, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1987.

Kilián 1986

Kilián István: *Házikáplán, tábori lelkész, tanár, hadmérnök. Emlékezés Moesch Lukácsra* in: *Vigilia* 1986. Nr. 8. S. 582–588.

Kilián 1992

Kilián István: *A minorita iskolai színjáték a XVIII. században: Elmélet és gyakorlat*, Budapest: Argumentum, 1992. (Irodalomtörténeti füzetek 129.)

Kilián 2002

Kilián István: *A piarista dráma és színjáték a XVII–XVIII. században*, Budapest: Universitas, 2002.

Kilián 2008

Kilián István: *A 16–18. századi magyar dráma tipológiája* in: Czibula Katalin (Red.): *Színházvilág – világszínház*, Budapest: Ráció, 2008. S. 13–22.

Kindermann 1959

Kindermann, Heinz: *Theatergeschichte Europas*, III. Bd. *Das Theater der Barockzeit*, Salzburg: Otto Müller Verlag, 1959.

Kindermann 1961

Kindermann, Heinz: *Theatergeschichte Europas*, IV. Bd. *Aufklärung – Romantik 1*. Theil, Salzburg: Otto Müller Verlag, 1961.

Kindermann 1962

Kindermann, Heinz: *Theatergeschichte Europas*, V. Bd. *Aufklärung – Romantik 2*. Theil, Salzburg: Otto Müller Verlag, 1962.

Kirschbaum 1970

Kirschbaum, Engelbert S. J. (Red.): *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Bd. II, Rom – Freiburg – Basel – Wien: Herder, 1970.

Knapp 2011

Knapp Éva: *Díszletterv-gyűjtemény Sopronból – soproni jezsuita díszlettervek?* in: Ács Piroska (Red.): *Festett egek: A jezsuita iskoladráma és a színpadi világ*, Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet–Corvina, 2011. (Színháztudományi Szemle 40.) S. 101–112.

Kókay 1979

Kókay György (Hrg.): *A magyar sajtó története* Bd. I. 1707–1848, Budapest: Akadémiai, 1979. <http://mek.oszk.hu/04700/04727/html/1.html> (gesehen am 10. 09. 2016)

Kókay 1981

Kókay György (Hrg.): *A Magyar Hirmondó. Az első magyar nyelvű újság*, Budapest: Gondolat, 1981.

Kókay 1983

Kókay György: *Könyv, sajtó és irodalom a felvilágosodás korában*, Budapest: Akadémiai, 1983.

Kókay 2000

Kókay György: *Felvilágosodás, kereszténység, nemzeti kultúra*, Budapest: Universitas, 2000. (Historia litteraria 8.)

Kosch 1951–2006

Kosch, Wilhelm (Hrg.): *Deutsches Theaterlexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch* von 1–33. Lieferung, Klagenfurt–Wien, Bern–Stuttgart, Zürich–München, 1951–2006.

Korabinsky 1786

Johann Matthias Korabinsky: *Geographisch-historisches und Produkten Lexikon von Ungarn, in welchem die vorzüglichsten Oerten des Landes in alphabetischer Ordnung angegeben...* Preßburg: Weber und Korabinsky, 1786.

Kosáry 1983

Kosáry Domokos: *Művelődés a tizennyolcadik századi Magyarországon*, Budapest: Akadémiai, 1983.

Kótsi Patkó 1973

Kótsi Patkó János: *A Régi és Új Theátrum Históriaja és egyéb írások*. Hrg. von Jordáky Lajos, Bukarest: Kriterion, 1973.

Kovács 2003

Kovács Eszter: *A nagyszabeni színházi hírlap* in: Demeter, Júlia (Hrg.): *A magyar*

színháték honi és európai gyökerei. Tanulmányok Kilián István tiszteletére, Miskolc: Egyetemi, 2003. S. 247–258.

Kővári 2009

Kővári Réka: Énekek az 1721–39 között előadott csiksomlyói misztériumjátékokban in: Czibula Katalin – Emődi, András – János-Szathmári, Szabolcs (Red.): *Dráma – múlt, színház – jelen. Tanulmányok a színház- és drámatörténet köréből*, Oradea–Nagyvárad: Erdélyi Múzeum Egyesület – Partium, 2009. S. 241–257.

Kroutvor 1996

Kroutvor, Josef (Red.): *Pocta Gustavu Klimtovi*, Praha: Galerie Rudolfinum, 1996.

Krüger 1963

Krüger, Manfred: *J.G. Noverre und das 'Ballet d'action': Jean-Georges Noverre und sein Einfluß auf die Ballettgestaltung*, Emsdetten (Westf.): Verlag Lechte, 1963.

Kuzmick Hansel 1998

Kuzmick Hansel, Kathleen: *Noverre* in: Cohen, Selma Jeanne (Editor): *International Encyclopedia of Dance: A project of Dance Perspectives Foundation, Inc. Founding Vol. 3*. New York – Oxford: Oxford University Press, 1998.

Larousse Encyclopédie

La Grande Encyclopédie inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts par une société de savants et de gens de lettres, tome vingt-huitième, Paris, Société Anonyme de la Grande Encyclopédie, [s.a.] <http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Rohan/141331> und <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/Collier/114089> (gesehen am 10. 09. 2016)

Leopold II. – Marie Christine 1867

Leopold II. und Marie Christine: *Ihr Briefwechsel*, Wien: C. Gerold's Sohn, 1867.

Loszmann 2005

Loszmann Dávid: *Magyarországi barokk kastélyszínházak* in: *Architectura*

Hungariae 2005. (7. Jhg.) No. 3. http://arch.et.bme.hu/arch_old/korabbi_folyam/27/27loszman.html (gesehen am 10. 09. 2016)

Lyka 1982

Lyka Károly: *Közönség és művészet a századvégen. Magyar művészet 1867–1896*, Budapest: Corvina, 1982.

Mayer 1937

Mayer Ilona: *A német udvari költészet a XVIII. században*, Pécs: Dunántúl Pécsi Egyetemi Könyvkiadó és Nyomda Rt., 1937.

Medgyesy-Schmikli 2009

Medgyesy S. Norbert: *A csíksomlyói ferences misztériumdrámák forrásai, művelődés- és lelkiégtörténeti háttere*, Piliscsaba – Budapest: Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar – Magyarok Nagyasszonya Ferences Rendtartomány, 2009. S. 107–139.

Medgyesy-Schmikli 2011

Medgyesy-Schmikli Norbert: *Bevezetés a csíksomlyói passiójátékok forrásaiba* in: Lackovits Emőke – Mészáros Veronika (Hrg.): *Népi vallásosság a Kárpát-medencében 5.*, Veszprém, 2001. Bd. I, S. 93–119.

Meier 1993

Meier, Jörg: *Untersuchungen zur deutschsprachigen Presse in der Slowakei. Sprache und Geschichte der Zeitung "Zipser Anzeiger/Zipser Bote"*, Leutschau: Modry Peter, 1993.

Mikusi 2005

Mikusi Balázs: *New Light on Haydn's Invocation of Neptune* in: *Studia Musicologica* 2005. Nr. 3–4. S. 237–255.

Mikusi 2009

Mikusi Balázs: *Hagyomány, újítás vagy utópia?: Haydn többszólamú énekei* in: *Magyar Zene* 2009. Nr. 4. S. 373–385.

Muckenhaupt 1999

Muckenhaupt Erzsébet: *A csíksomlyói ferences könyvtár kincsei: Könyvleletek 1980–1985*, Budapest – Kolozsvár: Balassi – Polis, 1999.

Nagy 1858

Nagy Iván: *Magyarország családai czimerekkel és nemzékrendi táblákkal*, Bd. 2–4.
Pest: Ráth, 1858.

Nagy 1862

Nagy Imre: *A csíksomlyói tanoda és növeldé*, Kolozsvár, 1862. (Gyulafehérvári Füzetek II.)

Nagy 1975

Nagy Lajos: *Budapest története a török kiűzésétől a márciusi forradalomig*, Budapest: Akadémiai, 1975. (Budapest története III.)

Nagy 1989a

Nagy György: *Konok pereskedők* in: Varga, Imre (Hrg.): *Protestáns iskoladrámák I–II*, Budapest: Akadémiai, 1989. (Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. század 1.) Bd. I. S. 647–746.

Nagy 1989b

Nagy, György: *Legények intése* in: in: Varga, Imre (Hrg.): *Protestáns iskoladrámák I–II*, Budapest: Akadémiai, 1989. (Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. század 1.) Bd. I. S. 747–814.

Novotny – Dobai 1968

Novotny, Fritz – Dobai, Johannes: *Gustav Klimt with a Catalogue raisonné of his paintings*, London: Thames and Hudson, 1968.

Osztrák–Magyar Monarchia 1896

Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képen. Magyarország IV. kötete, Budapest: A Magyar Királyi Államnyomda kiadása, 1896.

Pál – Újvári 2005

Pál József – Újvári Edit (Hrg.): *Szimbólumtár, jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*, Budapest: Balassi, 2005.

Piarista iskoladrámák 2.

Czibula Katalin – Demeter Júlia – Kilián István – Pintér Márta Zsuzsanna (Hrg.): *Piarista iskoladrámák*, Bd. 2, Budapest: Argumentum – Akadémiai, 2007. (Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. század 5/2.)

Pintér 1989

Pintér Márta Zsuzsanna: *Történeti rétegek a ferences színjátékokban* in: Pintér Márta Zsuzsanna – Kilián István (Red.): *Iskoladráma és folklór. A noszvajii basonló című konferencián elhangzott előadások*, Debrecen: Egyetemi, 1989. (Folklór és etnográfia 50.) S. 125–134.

Pintér 1993

Pintér Márta Zsuzsanna: *Ferences iskolai színjátás a XVIII. században*, Budapest: Argumentum, 1993.

Pohl 1875–1882

Pohl, Carl Ferdinand: *Joseph Haydn*, Bd. 3, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1875, 1882, Bd. 3 unter Benutzung der von C. F. Pohl, hinterlassenen Materialien weitergeführt von Hugo Botstiber 1927. <http://www.zeno.org/Musik/M/Pohl,+Carl+Ferdinand/Joseph+Haydn/2.+Band/Esterház+I> (gesehen am 10. 09. 2016)

Pukánszky 1937

Pukánszky Béla: *Fritz Valjavec: Karl Gottlieb Windisch (1725–1793). Das Lebensbild eines süddeutschen Bürgers der Aufklärungszeit München 1936.* (Rezension) in: Századok 1937. Nr. 7–8. S. 356.

Pukánszky-Kádár 1923

Pukánszky Kádár Jolán: *A pesti és budai német színház története 1812–1847*, Budapest: 1923.

Pukánszky-Kádár 1933

Pukánszky-Kádár, Jolanta: *Geschichte des deutschen Theaters in Ungarn. Erster Band Von den Anfängen bis 1812*, München, 1933. (Schriften der Deutschen Akademie in München)

Rados 1964

Rados Jenő: *Tata*, Budapest: Műszaki, 1964.

Rapaics 1940

Rapaics Raymund: *Magyar kertek*, Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1940.

Rájnis 1990

Rájnis József: *Az ikerek* in: Varga, Imre (Hrg.): *Pálos iskoladrámák, királyi tanintézmények, katolikus papneveldek színjátékai*, Budapest: Akadémiai, 1990. (Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. század 3.) S. 515–565.

Révai 1787

Révai Miklós' *elegyes versei, és néhány apróbb kötetlen írásai*. Függelékül hozzájuk adatnak másoknak is némelyly hozzá íratott darabjaik, végre néhány régiségek is, Pozsonbann, Loewe Antal' betűivel, 1787.

Réz 1935

Réz, Heinrich: *Deutsche Zeitungen und Zeitschriften in Ungarn von Beginn bis 1918*, München: Verlag für Hochschulkunde, 1935.

Sas 1973

Sas Andor: *A koronázó város (A bécsi kongresszustól a nagy márciusig 1818–1848)*, Bratislava: Pannónia, 1973.

Sas 1992

Sas Ágnes: *Rediscovered Documents from the Esterházy Collection (The engraver's copy of Pál Esterházy's Harmonia caelestis; the libretto of Joseph Haydn's Acide)* in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum*, T. 34. Fasc. 1/2. 1992. S. 167–185.

Schlitter 1896

Schlitter, Hans (Hrg.): *Briefe der Erzherzogin Marie Statthalterin der Niederlande an Leopold II. nebst einer Einleitung zur Geschichte der französischen Politik Leopolds II.* Wien: Gerold, 1896. <https://archive.org/details/briefedererzher-01schlgoog> (gesehen am 10. 09. 2016)

Seidler 2007

Seidler, Andrea: *Gelehrter Diskurs und die Entstehung der ersten Gelehrten Zeitschrift in Ungarn im späten 18. Jahrhundert* in: *Bachleitner, Norbert – Seidler, Andrea (Red.): Zur Medialisierung gesellschaftlicher Kommunikation in Österreich und Ungarn*, Wien: LIT, 2007. S. 17–48.

Seidler 2008

Seidler, Andrea: *Karl Gottlieb Windisch*, Budapest: Universitas, 2008. (Magyarországi tudósok levelezése – Briefwechsel ungarischer Gelehrter)

Seidler 2009

Seidler, Andrea: *Das ungarische Versailles – Eine Beschreibung des Schlosses Esterháza aus dem späten 18. Jahrhundert* in: Bernád, Ágoston Zénó – Csire Márta – Seidler, Andrea (Red.): *On the Road – Zwischen Kulturen unterwegs*, Wien/Berlin: LIT, 2009. (Finno-Ugrian Studies in Austria. Schriftenreihe für die Forschungsbereiche der Abteilung Finno-Ugristik Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft an der Universität Wien Bd. 7) S. 281–296.

Seidler – Seidler 1988

Seidler, Andrea – Seidler, Wolfram: *Das Zeitschriftenwesen im Donauraum zwischen 1740 und 1809. Kommentierte Bibliographie der deutsch- und ungarischsprachigen Zeitschriften in Wien, Preßburg und Pest-Buda*, Wien – Köln – Graz: Böhlau, 1988.

Somfai 1960

Somfai László: *Ismeretlen Haydn-kéziratok az eszterházi színház opera-repertoárjából* in: Zenetudományi Tanulmányok 8. 1960. 507–527.

Somfai 1966

Somfai László: *Joseph Haydn. Sein Leben in zeitgenössischen Bildern*, Budapest – Kassel: Corvina – Bärenreiter, 1966.

Somfai 1989

Somfai László: *Haydn at the Esterházy Court* in: Neal, Zaslav (ed.): *Man and Music. The Classical Era*, Chapter 10. London: Macmillan, 1989. 268–292.

Sonnenfels 1768

Josef von Sonnenfels: *Briefe über die wienerische Schaubühne, aus dem französischen übersetzt*, Wien: bey Joseph Kurtzböck, auf dem Hofe, 1768.

Staud 1963

Staud Géza: *Magyar kastélyszínházak*. Bd. 1–3, Budapest: Színháztudományi Intézet, 1963.

Staud 1975

Staud, Géza: *Schultheater in Ödenburg* in: *Maske und Kothurn* Jg. 21. Heft 2–3. 1975. S. 85–105.

Staud 1977

Staud, Géza: *Adelstheater in Ungarn (18. und 19. Jahrhundert)*, Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1977. (Theatergeschichte Österreichs Band X: Donaumonarchie, Heft 2)

Staud 1984–88

Staud Géza: *A magyarországi jezsuita színjátékok forrásai 1561–1773, I–III* [Fontes Ludorum Scenicorum in Scholis S.J. Hungariae I–III.], Budapest: MTA Könyvtára, 1984–1988. (IV. Hrg. von H. Takács Marianna, 1994.)

Szabó 2011

Szabó Béla István: *Mi működik és miként? A tárgy és kutatásának története* in: Ács Piroska (Red.): *Festett egek: A jezsuita iskoladráma és a színpadi világ*, Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet – Corvina Kiadó, 2011. (Színháztudományi Szemle 40.) S. 121–123.

Szatmári-Paksi 1989

Szatmári-Paksi Sámuel: *Elvádolt ártatlanság* in: Varga, Imre (Hrg.): *Protestáns iskoladrámák I–II*, Budapest: Akadémiai, 1989. (Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. század 1.) Bd I. S. 1021–1069.

Szegedy-Maszák – Jankovits – Orlovsky 2007

Szegedy-Maszák Mihály – Jankovits László – Orlovsky Géza (Red.): *A magyar irodalom történetei: A kezdetektől 1800-ig*, Budapest: Gondolat, 2007.

Székely – Kerényi 1990

Székely György – Kerényi Ferenc: *Magyar színháztörténet 1790–1873*, Budapest: Akadémiai, 1990. <http://mek.oszk.hu/02000/02065/> (gesehen am 10. 09. 2016)

Szilágyi 1989

Szilágyi András: *A jezsuita színjáték képi forrásai* in: Pintér Márta Zsuzsanna – Kilián István (Red.): *Iskoladráma és folklór. A noszvaji hasonló című konferen-*

cián elhangzott előadások, Debrecen: Egyetemi, 1989. (Folklor és etnográfia 50.) S. 95–106.

Szinnyei 1891–1914

Szinnyei József: *Magyar írók élete és munkái*, Budapest: Hornyánszky, 1891–1914.

Szyfman 1954

Szyfman, Arnold: *Ocalony rekopis i znalezione listy Noverre'a* in: *Pamiętnika teatralnego* 3–4. Rok. 1954. 63–98.

Takács 1897

Takács Sándor: *Tata* in: *Vasárnapi Újság* 1897. Nr. 37.

Tarnai – Csetri 1981

Tarnai Andor – Csetri Lajos: *A magyar kritika évszázadai* Bd. I. *Rendszerek. A kezdetektől a romantikái*, Budapest: Akadémiai, 1981.

Tugal 1959

Tugal, Pierre: *Jean-Georges Noverre der grosse Reformator des Ballets*, Berlin: Henschelverlag, 1959.

Turska 1959

Warsawski rekopis dziela J.G. Noverre'a Z. Batowski: Zbór graficzny w Uniwersytecie Warszawskim. Rozprawy Uniwersytetu Warszawskiego, r.V. in: Irena Turska (Prezetozyła i opracowała): *Teori I praktyka tańca prostego i kompanowanego, sztuki baletowej, muzyki. Kostiumu I dekoracji*, Wrocław, 1959.

ÚMIL

Péter László (Red.): *Új magyar irodalmi lexikon*, Budapest: Akadémiai, 2000.²

Vanyó 1988

Vanyó László: *Az ókeresztény művészet szimbólumai*, Budapest: Az Apostoli Szentsek Könyvkiadója, 1988.

Vécsey – Somfai 1959

Vécsey Jenő – Somfai László: *Haydn művei az Országos Széchényi Könyvtár zenei gyűjteményében*, Budapest: Akadémiai, 1959.

Végh 1976

Végh Oszkár: *Nyomdászat Magyarországon. Fejezetek a magyarországi nyomdászat 500 éves történetéből*, Budapest: Táncsics, 1976.

Viczián 1996

dr. Viczián János (Red.): *Magyar katolikus lexikon*, Budapest: Szent István Társulat, 1996.

Virág 2003

Virág Zsolt: *Magyar kastélylexikon Bd. 4, Komárom-Esztergom megye kastélyai és kúriái*, Budapest: Fo-Rom Invest, 2003.

Weissensteiner 1991

Weissensteiner, Freidrich: *Die Töchter Maria Theresias*, Kremayer & Scheriau, 1991.

Voß 1774

Göttinger Musenalmanach. Poetische Blumenlese auf das Jahr 1775. Hrg. v. Johannes Heinrich Voß, Göttingen, 1774.

Welke 1981

Welke, Martin: *Gemeinsame Lektüre und frühe Formen von Gruppenbildungen im 17. und 18. Jahrhundert: Zeitungslesen in Deutschland* in: Dann, Otto (Hrg.): *Lesegesellschaften und bürgerliche Emantipation. Ein europäischer Vergleich*, München: Beck, 1981.

Wellmann 1982

Wellmann Nóra (Hrg.): *Színházi hírek 1780–1803. A Magyar Hírmondó, a Hadi és Más Nevezetes Történetek és a Bécsi Magyar Hírmondó tudósításai*, Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1982.

Wolf 1863

Wolf, Adam: *Marie Christine Erherzogin von Oesterreich*, Bd. I–II, Wien: C. Gerold's Sohn, 1863.

Wurzbach 1858

Wurzbach, Constant von: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Vierter Theil, Wien: Zamarski, 1858.

Zoltán 1963

Zoltán József: *A barokk Pest-Buda élete*, Budapest: Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, 1963.

Zorn de Bullach 1901

L' Ambassade du Prince Louis de Rohan a la cour du Vienne 1771–1774, Notes écrites par un gentilhomme, officier supérieur attaché au Prince Louis de Rohan Ambassadeur du Roi et publiées par son arrière-petit-fils Le Baron Zorn de Bulach, Strasbourg, 1901.

Personenregister

- Ábrányi Öerdög, Lajos 140
Ács, Piroska 12, 147, 152
Albert (Albrecht) Kasimir August
 Ignaz Pius Franz von Sachsen-
 Teschen 28, 29, 30, 31, 36, 38, 44,
 111
Alszegehly, Zsolt 13, 15, 147
Ambling, Katharina (geb. Schulz von
 Schulzen[s]heim) 80, 81
Amico, Silvio d' 123, 147
Amort, Andrea 120, 121, 147
Apáczai Csere, János 105
Arneth, Alfred von 29, 147
- Bándi, Vazul 12, 148
Barkóczy, Ferenc 110
Bäumer, Remigius 108, 148
Beaumarchais, Pierre-Augustin
 Caron de 45, 84, 86
Bel, Mathias (Bél Mátyás) 36
Belitska-Scholtz, Hedvig 21, 41, 118,
 148
Belloy, Pierre-Laurent Buirette de =
 Durmont (Dormont) de Belloy
Benyovszky, Karl 39, 148
- Berczeli A., Károlyné 21, 148
Bernád, Ágoston Zénó 27, 148, 165
Bernoulli, Johann 93, 131, 149
Bessenyei, György 69, 94, 95, 112,
 113, 115–118, 126–133, 149, 153,
 155
Bethlen, Gábor 29
Bíró, Endre 139, 149
Bíró, Ferenc 30, 71, 149
Blaskó, Katalin 8, 27, 148
Bodolay, Géza 33, 149
Bolla, Márton 69
Boquet, Louis-René 20, 123
Both, Magdolna 144
Bölöni Farkas, Sándor 87
Bredetzky, Samuel 37, 149
Brockmann, Johann Franz 86
Bruneck, Manfred 119, 123, 150
Burnacini, Ludovico Ottavio 19
Buschek, Iskra 134, 135, 138, 142,
 144, 150
- Carsten, Jung 113, 152
Cesnaková-Michalcová, Milena 40,
 150

- Christoph, Paul 29, 137, 150
 Clairon, Mlle (Claire-Hippolyte Lérés de La Tude) 39
 Claudius, Matthias 126
 Clemens von Sachsen-Teschen 29
 Coburg-Saalfeld, Friedrich Josias, Prinz 98
 Collé, Charles 118
 Coradeschi, Sergio 143, 153
 Czernin, Maria Antonia (geb. Colloredo) 30
- Csáky Familie 97
 Csaplár, Benedek 68, 151
 Csetri, Lajos 36, 167
 Csokonai Vitéz, Mihály 61, 63–66, 151, 154
 Csörsz, Rumen István 75, 151
- Dahms, Sibylle 119, 157
 Dallos, Márton 93, 113, 132, 151
 Dávid, Ferenc 113, 151
 Degabriel, Physiker und Mechaniker 98
 Delphine, Marguerite = Marie-Thérèse Delphine
 Delphine, Marie-Thérèse 126–132
 Demeter, Júlia 8, 12, 14, 15, 56, 61, 63, 73, 151, 152
 Dessewffy, József 85
 Dobai, Johannes 143, 152, 162
 Dóczi, Lajos 145
 Döbrentei, Gábor 87
 Dugonics, András 56, 57, 153
 Durmont (Dormont) de Belloy (Pierre-Laurent Buirettede Belloy) 39
- Eckhard, Sándor 118, 153
 Éder, Pál 142
 Éder, Zoltán 68
 Engel, Johann Jakob 43, 157
 Enyedi, Sándor 82, 83, 84, 153
 Ernyi Mihály 85
 Esterházy Familie 12, 21, 22, 93, 110, 148
 Esterházy, Gräfin Hofdame 30
 Esterházy, József, Graf 134
 Esterházy, Miklós, Graf 21
 Esterházy, Miklós, Fürst 91, 92, 94, 111, 112, 115, 116, 132, 134, 135, 140, 142
 Esterházy, Ferenc, Graf 144
 Esterházy, verwitwete Gräfin (özv. Esterházy Ferencné) 144
- Fábri, Anna 33, 153
 Fagiolo, Marcello 12, 16, 18, 153
 Farkas, Sándor = Bölöni Farkas Sándor
 Fatsar, Kristóf 97, 153
 Fejér, Judit 56, 153
 Fellner, Ferdinand 135
 Ferenczi, Zoltán 63, 81, 82, 83, 154
 Festetics, György 65
 Feszty, Árpád 139, 140, 155
 Franz I. Kaiser von Österreich 33, 134
 Franz Joseph Kaiser von Österreich 135
 Franz von Lothringen 29
 Friedrich August III., Kurfürst von Sachsen-Teschen 29
 Friedrich, Leo 142
 Frye, Northrop 62, 154

- Fuhrmann, Wolfgang 21, 55, 113, 154
 Fülöp, Árpád 13, 154
- Gálos, Rezső 116, 130, 154
 Garas, István 60, 154
 Gergye, László 116, 131, 132, 149, 154
 Gessner 86, 87
 Gintli, Tibor 114, 155
 Goethe, Johann Wolfgang 43, 44,
 80, 81, 82, 83, 87, 88, 92, 93, 98,
 102, 155
 Goldoni, Carlo 43
 Gombos, Imre 81
 Gottsched, Johann Christoph 43
 Göböl, Gáspár 84
 Görbe, Márk 140, 155
 Görög, Demeter 73
 Grassalkovich, Antal 95, 110, 111
 Gugitz, Gustav 101, 102, 155
 Gupcsó, Ágnes 75, 155
- H. Balázs, Éva 11, 155
 Habermas, Jürgen 32, 33, 156
 Haider-Pregler, Hilde 70, 129, 156
 Hamann, Brigitte 29, 156
 Hamvas, Béla 103, 156
 Hárich, János 113, 156
 Haydn, Josef 21, 22, 44, 93, 113, 118,
 128, 151, 154, 156, 161, 163, 164,
 165, 166, 167
 Heilige Franz Xaver 18
 Helmer, Hermann 135, 143
 Hensel, Sophie Friederike = Seyler,
 Friederike Sophie
 Henselin Mme. = Seyler, Friederike
 Sophie
 Heppner, Antal 39, 41, 156
- Hilverding Familie 41, 42, 43, 78, 80
 Hilverding, Frau, Ehefrau des Schau-
 spielers Josef Hilverding 80, 81
 Hoffmann, Hans Christoph 135, 137,
 138, 143, 156
 Horányi, Mátyás 12, 22, 93, 113,
 116, 118, 122, 126, 128, 157
 Huetter, Lucas 110
 Huyghe, Edith 104, 157
 Huyghe, François-Bernard 104, 157
 Hülverding Familie = Hilverding
 Familie
 Hülverding Mme = Hilverding Frau
- Jankovits, László 114, 166
 Jeschke, Claudia 119, 157
 Joseph I. Kaiser von Österreich 29
 Joseph II. Kaiser von Österreich 28,
 30, 37, 70, 71, 73, 92, 98
- Kájoni, János 13
 Karl Eugen Herzog von Württem-
 berg 121
 Kazinczy, Ferenc 81–88, 157
 Kazinczy, József 86
 Kedves, Csaba 15, 157
 Kerekes, Sámuel 73
 Kerényi, Ferenc 113, 166
 Khevenhüller-Metsch, Johann Joseph
 Fürst von 30, 120, 129, 157
 Kilián, István 8, 12, 15, 16, 18, 56,
 106, 107, 150, 151, 152, 153, 154,
 157, 158, 162, 163, 166
 Kindermann, Heinz 19, 118, 123,
 158
 Kirschbaum, Engelbert S. J. 108, 158
 Klimt, Ernst 143

- Klimt, Gustav 134–146
 Klingmann, Johann Philipp 86
 Knapp, Éva 12, 16, 17, 18, 153, 158
 Kókay, György 27, 28, 34, 37, 71, 98, 159
 Korabinsky, Johann Matthias 131, 159
 Korabinszky, János Mátyás = Korabinsky, Matthias Johann
 Kosáry, Domokos 11, 159
 Kosch, Wilhelm 118, 159
 Kótsi Patkó, János 81, 83, 84, 159
 Kovács, Eszter 79, 159
 Körner, Sophie 44, 45
 Körnerin Mme = Körner, Sophie
 Kővári, Réka 13, 160
 Kövesdi, Mónika 143
 Krász, Lilla 11, 156
 Kriszt, János (Kriszt, Johann) 137
 Kriszt, Johann = Kriszt János
 Kroutvor, Josef 143, 160
 Krüger, Manfred 119, 160
 Kurucz, György 11, 156
 Kuzmick Hansel, Kathleen 120, 122, 160
- Lamberg, Franz de Paula Anton
 Graf von 30
 Landerer, Johann Michael 34
 Lange, Joseph 86
 Laudon, Ernst Gideon Freiherr von 98
 Leopold II. Kaiser von Österreich,
 König von Ungarn 29, 76, 160
 Lessing, Gotthold Ephraim 43, 48, 79, 80, 81, 82, 83, 157
 Loszmann, Dávid 21, 160
 Löwe, Anton 34, 149
 Lyka, Károly 139, 161
- Madách, Imre 145
 Malina, János 113, 151
 Maria Anna (Josepha Antonia) Erzherzogin von Österreich 29
 Marie Christine = Maria Christina (Johanna Josepha Antonia) Erzherzogin von Österreich
 Maria Christina (Johanna Josepha Antonia) Erzherzogin von Österreich 28, 29, 30, 31, 36, 38, 44, 111, 156, 161, 169
 Maria Elisabeth Josepha Erzherzogin von Österreich 120
 Maria Josepha Benedikta Antonia Theresia Xaveria Philippine Erzherzogin von Österreich, Kurfürstin von Sachsen-Teschen 29
 Maria Theresia Kaiserin von Österreich, Königin von Ungarn 27, 28, 29, 30, 31, 38, 39, 44, 67, 93, 94, 95, 120, 145, 147, 150, 153, 157, 168
 Matsch, Franz 143
 Matthias Corvinus, König von Ungarn 140
 Mayer, Ilona 131, 161
 McCue, Edward 113, 152
 Medgyesy-Schmikli Norbert 15, 152
 Meier, Jörg 27, 161
 Melissa, Joseph 101
 Metastasio, Pietro 70, 85
 Mikusi, Balázs 113, 161
 Miltitz, Ernst Haubold von 30
 Moesch Lucas (Mösch Lukács) 105–107, 111, 158,
 Mösch, Lukács = Moesch Lucas

- Molière, Jean-Baptiste Poquelin 82, 119
Muckenhaupt, Erzsébet 13, 161
- Nagy, György 60, 61, 152, 162
Nagy, Imre, Csik-szent-léleki 13, 162
Nagy, Iván 29, 93, 134, 162
Nagy, Lajos 11, 13, 162
Napoleon Bonaparte 134
Noverre, Jean Georges 20, 118–123,
126, 128, 129, 130, 157
Novotny, Fritz 143, 162
- Orczy, Lőrinc 68
Orlovsky, Géza 114, 166
Ostermann, Iwan Andrejewitsch
Graf 116
- Pál, József 108, 109, 162
Pálik, Béla 139, 140, 142
Patzkó, Ferenc Ágoston 71
Perinet, Joachim 88
Péterffi, Márton 13
Pézteli, József 84
Pierre, Physiker und Mechaniker 98
Pintér, Márta Zsuzsanna 8, 12, 14,
150, 151, 152, 153, 154, 162, 163,
166
Plautus, Titus Maccius 61, 62
Pohl, Carl Ferdinand 118, 119, 128,
129, 130, 163
Prónay, László 84
Pukánszky, Béla 36, 37, 163,
Pukánszky-Kádár, Jolanta 40, 41, 64,
118, 151, 163
Pukánszky Kádár Jolán = Pukán-
szky-Kádár, Jolanta
- Ráday, Pál 84
Rados, Jenő 135, 138, 163
Rájnis, József 61, 62, 63, 66, 164
Rapaics, Raymund 110, 163
Rát, Mátyás (Matthias) 71
Reglińska-Jemioł, Ania 122
Reimann Rezső 142
Révai, Miklós 67–76, 150, 151, 153, 164
Révai Tóth, Farkas 68
Réz, Heinrich 35, 164
Rivetti, Pietro 97, 153
Rohan-Guéméné, Prince Louis René
Édouard de 115
Rombauer, János 97
Rottenstein, Gottfried von 93, 131
- Sas, Ágnes 113, 164
Sas, Andor 31, 164
Scheffczyk, Leo 108, 148
Schickaneder, Emanuel 88
Schiller, Friedrich 88
Schlitter, Hans 29, 164
Schloissnigg, Marie Antonie von 30
Schröder, Friedrich Ludwig 43, 48,
79, 80, 81, 82
Schubert, Franz 126
Seidler, Andrea 8, 27, 34, 35, 36, 40,
78, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 93,
94, 103, 110, 126, 128, 130, 132,
146, 148, 150, 164, 165
Seidler, Wolfram 27, 35, 40, 148, 165
Seilerin Mme = Seyler, Friederike
Sophie
Seyler, Friederike Sophie 43
Shakespeare, William 79, 82, 118
Somfai, László 113, 165, 167
Somorjai, Olga 41, 118, 144, 148

- Sonnenfels, Joseph von 67, 70, 71, 72, 75, 129, 165
- Spieß, Christian Heinrich 43
- Stanislaus August Poniatowski, König von Polen 121
- Starhemberg, Maria Franziska Josefa von (geb. Salm-Salm) 30
- Staud, Géza 12, 18, 77, 93, 111, 113, 115, 122, 135, 142, 144, 145, 165, 166
- Stephanie, Johann Gottlieb, der Jüngere 43
- Stornó, Ferenc (Franz Storno) 16
- Storno, Franz = Stornó Ferenc
- Strictius, Ludwig 138
- Szabó, Béla István 16, 166
- Szathmári Paksi, Sámuel 59
- Szegedy-Maszák, Mihály 114, 166
- Székely, György 113, 166
- Szilágyi, András 16, 18, 166
- Szinnyei, József 36, 37, 68, 69, 167
- Szlávik, Ferenc 13, 15, 147
- Sztáray, Anna-Mária von 30
- Szyfman, Arnold 122, 167
- Takács, Sándor 140, 167
- Tarnai, Andor 36, 167
- Tersztyánszky, Daniel 35
- Thales von Milet 103
- Travaglia, Pietro 21, 22, 148
- Tugal, Pierre 119, 167
- Turska, Irena 122, 123, 167
- Ugarte, Marie Wilhelmine von (geb. Rabutin) 30
- Újvári, Edit 108, 109, 162
- Vanyó, László 104, 167
- Vasquez, Maria Anna Gräfin von (geb. Kokorzowa) 29, 30
- Vécsey, Jenő 113, 167
- Végh, Oszkár 36, 168
- Viczián, János 69, 168
- Virág, Benedek 87
- Virág, Zsolt 144, 168
- Vitéz, Imre 84
- Voltaire eig. François-Marie Arouet 44
- Voß, Johannes Heinrich 126, 168
- Wahr, Karl 21, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 118
- Wallis, Rosa Gräfin von 30
- Watteau, Jean-Antoine 121
- Weidmann, Paul 43
- Weisse, Christian Felix 43
- Weissensteiner, Freidrich 29, 168
- Wellmann, Nóra 78, 169
- Wesselényi Miklós, Baron 85
- Wilhelm, Carl [?] Schauspieler 81
- Wilhelm II. eig. Friedrich Wilhelm Viktor Albert von Preußen, Kaiser von Deutschland 135
- Windisch, Karl Gottlieb 34, 36, 37, 39, 132, 149, 163, 165
- Wolf, Adam 29, 30, 168
- Wunderer-Gosch, Mimi 120, 121, 147
- Wurzbach, Constant von 93, 169
- Zichy, Mihály 145
- Zoltán, József 98, 169
- Zorn de Bulach, Antoine-Joseph Baron 116, 129, 130, 132, 169
- Zschokke, Johann 88

Ortsregister

- Alba Iulia = Gyulafehérvár
Antwerpen 143
Arad (Romania) 82
Baden bei Wien 138
Barót, Baraolt (Romania) 82
Bécs = Wien
Belgrad 98
Buda, Ofen 11, 28, 70, 73, 86, 98,
99, 105
Çeşme = Shismea
Csákvár 97
Cseklész = Landschütz
Csíksomlyó, Schomlenberg oder
Somlyoer-Berg, Şumuleu Ciuc
(Romania) 12, 13, 14, 15, 56, 147
Csíkszereda, Szeklerburg, Miercurea
Ciuc (Romania) 14
Curgó 61, 63, 64, 66
Dardanellen, Hellespontus 99
Debrecen 82
Eger, Erlau 110
Eisenstadt, Kismarton (Österreich)
21, 113, 115, 116
Erlau = Eger
Esztelnek, Estelnic (Romania) 13
Eszterháza, Fertőd 21, 22, 40, 93, 94,
110–118, 125, 126, 128–133, 141
Felsőtárkány 110
Fertő-tó = Neusiedler See
Fertőd = Eszterháza
Forchtenstein, Fraknó (Österreich)
141, 142
Fraknó = Forchtenstein
Frankfurt am Main 92, 93
Fünfkirchen = Pécs
Gotha 41
Gödöllő 95, 111, 142
Großsanktnikolaus = Nagyszentmiklós
Großwardein = Nagyvárad
Gyöngyös 13
Győr, Raab (Ungarn) 36, 61, 66, 70,
71, 73, 74
Gyulafehérvár, Karlsburg, Alba Iulia
(Romania) 77
Hamburg 40, 80, 145
Havanna 99
Hellespontus = Dardanellen
Hermannstadt, Nagyszeben, Sibiu
(Romania) 41–44, 47, 48, 49, 50,
51, 77, 78, 81

- Hotkóc, Hodkovce (Slowakei) 97
 Karlsbad, Karlovy Vary (Tschechien) 143
 Kassa, Kaschau, Košice (Slowakei) 36, 84, 85, 86
 Kismarton = Eisenstadt
 Kolozsvár, Klausenburg, Cluj-Napoca (Romania) 77, 79, 81, 82, 83, 84, 87
 Kopenhagen 40
 Landschütz, Cseklész, Čeklis, heute: Bernolákovo (Slowakei) 110, 134
 Leipzig 77
 Lemberg, Lviv (Ukraine) 77
 Lizenz = Losonc
 London 49, 51, 94, 99
 Losonc, Lizenz, Lučenec (Slowakei) 59
 Majk 134
 Marosvásárhely, Neumarkt, Târgu Mureş (Romania) 60, 82, 83, 84
 Mikháza, Călugăreni (Romania) 13
 Nagyszeben = Hermannstadt
 Nagyszentmiklós, Großsanktnikolaus, Sânnicolau Mare (Romania) 68
 Nagyszombat, Tyrnau, Trnava (Slowakei) 36
 Nagyvárad, Großwardein, Oradea (Romania) 82
 Nápoly = Neapel
 Neapel, Nápoly 116
 Neumarkt = Marosvásárhely
 Neusiedler See, Fertő-tó 93
 Ofen = Buda
 Ödenburg = Sopron
 Paris 60, 94, 99, 115, 118 120, 121, 123, 126, 128
 Pécs, Fünfkirchen 68
 Pest 28, 36, 95
 Podolin, Pudlein, Podolíneč (Slowakei) 105
 Pozsony = Preßburg
 Pozsonyivánka, Ivanka pri Dunaji (Slowakei) 110, 111
 Prag, Prága, Praha (Tschechien) 37, 116
 Preßburg, Pozsony, Bratislava (Slowakei) 27–37, 38–51, 71, 79, 83, 110, 116, 132
 Privigye, Priwitz, Prievidza (Slowakei) 105
 Raab = Győr
 Sárospatak 59, 60
 Shisma, Tschesme, Çeşme (Türkei) 99
 Siam, Thailand 99
 Sizilien (Italien) 122
 Sopron, Ödenburg 12, 16, 19, 20
 St. Petersburg 122
 Süttör = Eszterháza
 Szeged 56
 Székelyföld, Szeklerland 15
 Szeklerland = Székelyföld
 Szinyér 68
 Szombathely 13, 74
 Tata, Totis 134–146
 Thailand = Siam
 Totis = Tata
 Tyrnau = Nagyszombat
 Val de Travers (Schweiz) 99
 Vorgebirge der guten Hoffnung (Südafrika) 99
 Warschau, Warszawa (Polen) 40, 121, 122, 123
 Warszawa = Warschau

Weimar 22

Wien – Schönbrunn 93, 134, 135

Wien, Bécs 8, 19, 28, 29, 30, 34, 35,
36, 40, 41, 43, 73, 78, 85, 88, 94,

98, 101, 112, 115, 116, 118, 120,

123, 126, 128, 129, 130, 131, 133,

135, 137, 138, 143, 145, 146

Zürich 99

Titelregister

- Abgedankten Officiers (Die) 83
Adelheid von Siegmars 83
Adelheid von Ponthieu 83
Ágis tragédiája 112
Áldozat (Az) 67, 68
Allzu gefällige Ehemann (Der) 83
Alzir 84
Amants magnifiques (Les) 119
Armut und Tugend 47
Barbier von Sevilien 43, 47
Belagerung von Calais (Die) 39
Bestehung von Wien (Die) 47
Bewerley 47
Botcsinálta doktor = Le Médecin
malgré lui
Bourgeois gentilhomme (Le) 119
Britannicus 84
Brutus 84
Caesar = La Mort de César
Clavigo 43, 44, 45, 47, 80, 81, 82, 83,
84, 85, 86, 87
Clementia di Tito (La) = Titus ke-
gyelmessége
Comtesse d'Escarbagnas (La) 119
Cultura 61, 63, 64, 65, 66, 151
Czid = Cid
Deserteur (Der) 47
Deutschen (Die) 47
Diamant (Der) 47
Doctor Faust 80
Dona Inez 47
Dorf-Jahrmarkt (Der) 40
Drey Arlekin (Die) 47
Edelknabe (Der) 43, 47
Egmont 82
Ehrlich währt am längsten 47
Elvádolt ártatlanság 59, 166
Ember tragédiája (Az) (Tragödie des
Menschen) 146
Embert utálo Timon 60, 61
Emilia Galotti 43, 80, 81, 82, 83, 87
Entlarvte Philosoph (Der) 47
Esküvés (Az) 81
Esztele = Stella
Falschen Werber (Die) 47
Familie auf dem Lande (Die) 43, 47
Frau Mariandel 47
Freigeist (Lessing) (Der) 48
Freygeist (Brawe) (Der) 48, 80
Furchtsame (Der) 43, 48

Geadelte Kaufmann (Der) 48
 Gefühlvolle (Die) 48
 Gelehrte Dienstmädchen (Das) 48
 Gemachte Waise 48
 Gemälde der Dürftigkeit (Das) 48
 Geschwister (Die) 29, 82, 87
 Gianetta Montaldi 48
 Gödöllő 142
 Große Beyspiel unsers Kaisers auf
 seinen Reisen (Das) 48
 Großmütige Kavalier (Der) 48
 Hagestolz (Der) 48
 Hamlet 43, 48, 80, 81, 82
 Hausplage (Die) 43, 48
 Heinrich IV. 118
 Hermanns Traum 48
 Hexenschabbas 22
 Hochzeit (Die) 44, 48
 Hunyadi László tragédiája 112
 Ikerek (Az) 61, 164
 Jagd Heinrichs IV. (Die) = Jagdlust
 Heinrichs des IV.
 Jagdlust Heinrichs des IV. (La partie
 de chasse de Henri IV.) 118
 Jegyes egy órára (Verlobt für eine
 Stunde) 142
 Johann Faust 49
 József eladatása 56, 153
 Juden (Die) 80
 Jugement de Paris (Le) = Urtheil des Paris
 Julie 49
 Julius von Tarent 40
 Junge Gelehrte (Der) 80
 Junge Greis (Der) 49
 Jurist und der Bauer (Der) 49
 Kandidaten oder Die Mittel zu ei-
 nem Amte zu gelagen (Die) 49
 Karl der Fünfte in Afrika 49
 Karnyóné 64
 Kaufmann in London (Der) 49
 Kéntelen házasság (Le Mariage
 forcé) 82, 86
 Kindermörderinn (Die) 49
 Konok pereskedők 60, 162
 Krone der Tugend und Unsterblich-
 keit (Die) 49
 Ladislaus Hunyadi = Ladislaus Hunyadi
 Ladislaus Hunyadi 45
 Lanassa 79, 82
 Laurette 49
 Legények intése 60, 162
 Leiden des jungen Werthers (Die)
 43, 49
 Liebhaber nach der Mode (Die) 49
 Lord Windham 49
 Macbeth 43, 49
 Mahomet 49
 Malade imaginaire (La) 119
 Mariage forcé (Le) = Kéntelen ház-
 asság
 Médecin malgré lui (Le) = Botcsinál-
 ta doktor 56
 Mediceer (Die) 49
 Merope 84
 Minna von Barnhelm 43, 80, 82, 87
 Misogyn (Der) 80
 Miss Sara Sampson 82, 84
 Mort de César (La) 58
 Nathan der Weise 88
 Olivie 50
 Olympie 44, 50
 Opfer (Das) 44, 50
 Othello = Othello oder der Mohr von
 Venedig

- Othello oder der Mohr von Venedig
 43, 45, 50
 Partie de chasse de Henri IV (La) 118
 Pedro und Inez 50
 Philotas 80
 Pomo d' oro (II) 19
 Probe wahrer Liebe (Die) 50
 Rache (Die) 50
 Regulus 50
 Romeo und Julie 43, 50
 Roxalane als Brandt 50
 Ruhmredige (Der) 50
 Schatz (Der) 80
 Schein betrügt (Der) 50
 Schlaftrunk (Der) 80
 Schneider und sein Sohn (Der) 50
 Schöne Jüddin (Die) 50
 Seltsame Eifersucht (Die) 50
 Semiramis 40, 50
 Sie lebt in der Einbildung 50
 Soliman der zweyte oder die drey
 Sultaninnen 50
 Sophie oder der gerechte Fürst 50
 Spieler (Der) 50
 Spleen 43
 Spleen (Der) 51
 Stella (Sztella) 82, 87
 Tancred 84
 Tempefői 64, 65, 66
 Testvérek = Die Geschwister
 Teufel steckt in ihm oder die seltsa-
 me Probe (Der) 51
 Thamos 51
 Themistocle = Themistocles
 Torheit und Betrügerei 43, 51
 Tragödie des Menschen = Az ember
 tragédiája
 Trau, schau, wem! 51
 Tuchmacher von London (Der) 51
 Tugend im Bauernhause (Die) 51
 Tumelikus 51
 Unglückliche Bräutigam (Der) 43, 51
 Urtheil des Paris (Das) 118, 120,
 123, 126, 128
 Übereilung aus Pflicht (Die) 43, 51
 Verliebte Zänker (Der) 43, 51
 Verlobt für eine Stunde = Jegyes egy órára
 Verlohrne Sohn (Der) 44, 51
 Verwirrung über Verwirrung 51
 Weiberfreund (Der) 51
 Werber (Die) 51
 Werthers Zusammenkunft mit Lott-
 chen im Elysium 101
 Westindier (Die) 51
 Wilden (Die) 51
 Zayr 84
 Zerstreute (Der) 44, 51
 Zwey Geitzigen (Die) 51



Die Beiträge des Bandes untersuchen die Entwicklung des ungarischen Theaters in der zweiten Hälfte des 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Sie versuchen, Einblicke in das frühe Theaterleben als eine Erscheinungsform der Öffentlichkeit der Zeit zu geben. . Die repräsentative Öffentlichkeit mit charakteristisch barocken Stilelementen artikulierte sich selbst, gleichzeitig erschienen die dem Alltag entwachsenden und bescheideneren Foren der bürgerlichen Öffentlichkeit in erster Linie in der Stadtkultur. Zudem spielt die Rolle der Medien neben theatergeschichtlichen Aspekten in diesem Band eine wichtige Rolle..

Obwohl hier die Theaterkultur des Königreichs Ungarn im Fokus der Untersuchungen steht, die sich auf alle drei Typen der Schauspielkunst dieser Epoche, wie Schul-, Adel- und bürgerliches Theater konzentrieren, erfolgen die Analysen immer im breiteren Kontext und reflektieren auch die Bühnenentwicklung in der gesamten Habsburger Monarchie.

