

## THEATER UND ERINNERUNGSKULTUR IM 18. JAHRHUNDERT

Szabolcs János-Szatmári

Hesiod erzählt in seiner „Theogonie“, dass Zeus und die Göttin Mnemosyne – fern von den übrigen Göttern – sich neun Nächte lang vereinigten. Mnemosyne brachte nach einem Jahr in Pierien am Olymp neun Töchter auf die Welt.<sup>1</sup> Die neun Töchter, die Musen sind „stets des Gesanges Eingedenk“:

Neun aufblühende Töchter des mächtigen Zeus Kronion:  
Kleio, Melpomene auch, Terpsichore dann, und Thaleia,  
Polyhymnia dann, und Urania, samt der Euterpe,  
Erato auch, und die edle Kalliope, welche den Schwestern  
Weit vorragt; denn sie waltet der ehrenvollen Gebieter.<sup>2</sup>

Mnemosyne kennt alle Sagen und Geschichten und ist in gewisser Weise Herrscherin über die Zeit, da die Menschen ohne Mnemosynes Gabe der Erinnerung keinen Bezug dazu hätten. Auch die Musen werden manchmal *Mneiai* genannt, was eine Pluralform des Namens ihrer Mutter wäre. So sind in der Mythologie die Künste und das Gedächtnis, Thaleia und Mnemosyne eng verwandt.

Wie Mnemosyne die Sagen und Geschichten der Vorzeit in Erinnerung ruft, so lässt sich die Gedächtnisfunktion der Institution Theater als Erinnerung an die konstitutiven Werte einer Gemeinschaft, an die Grundlagen, die sie als Gemeinschaft allererst auszeichnet, bestimmen. Das Ritual der Theateraufführung und des gemeinsamen Theaterbesuchs fungiert als „mnemonic device“ im Sinne eines Gemeinschaftserlebnisses.<sup>3</sup>

Laut Gerald Siegmund ist das Theater als öffentlicher Ort zu betrachten, an dem Erfahrungsbilder deponiert und von einem Publikum rezipiert werden. Das Theater rückt so als gesellschaftliche Institution ins Blickfeld, und als solche hat es Anteil an der Konstitution des Gedächtnisses einer Kultur.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> In älteren Werken sind es auch oft nur drei Musen, die Mnemosyne geboren haben soll.

<sup>2</sup> Hesiod: Theogonie oder Der Götter und Göttinnen Geschlecht. Übersetzt von Johann Heinrich Voß. In: [http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1177&kapitel=1#gb\\_found](http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1177&kapitel=1#gb_found) (Zugriff: 05.01.2009).

<sup>3</sup> Siegmund, Gerald: Theater als Gedächtnis. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1996, S. 70.

<sup>4</sup> Ebd., S. 69.

Jan Assmann behauptet, dass die Gegenstände und Inhalte des Erinnerens und Vergessens jedoch als kollektiv geprägt gelten:

[...] die Rede vom kollektiven Gedächtnis (ist) nicht metaphorisch zu verstehen. Zwar ‚haben‘ Kollektive kein Gedächtnis, aber sie bestimmen das Gedächtnis ihrer Glieder. Erinnerungen auch persönlichster Art entstehen nur durch Kommunikation und Interaktion im Rahmen sozialer Gruppen. Wir erinnern nicht nur, was wir von anderen erfahren, sondern auch, was [...] uns von anderen als bedeutsam bestätigt und zurückgespiegelt wird.<sup>5</sup>

Das Gedächtnis der Gruppe setzt sich für Maurice Halbwachs aus einer Reihe individueller Gedächtnisse zusammen, die immer schon im Horizont des kollektiven Gedächtnisses stehen und sich auf ihn hin perspektivieren. Jedes Individuum hat also an zwei Arten des Gedächtnisses teil, seinem autobiographischen und dem historischen, „da schließlich die Geschichte unseres Lebens zur Geschichte allgemein gehört“.<sup>6</sup> Das Theaterereignis kann dann zu einer genuinen Erfahrung werden, wenn in ihm das individuelle und das kollektive Gedächtnis durch die Begegnung mit einem früheren Leben zusammentreffen.

Jan Assmann bestimmt die folgenden sechs Punkte als Merkmale des kulturellen Gedächtnisses: Identitätskonkretheit oder Gruppenbezogenheit; Rekonstruktivität des Wissens vor dem Horizont der Gegenwart; Geformtheit in Bild, Schrift oder Riten; Organisiertheit durch institutionell abgesicherte Kommunikation; Verbindlichkeit durch den „Bezug auf ein normatives Selbstbild der Gruppe“; Reflexivität seines gesellschaftlichen Stellenwerts.<sup>7</sup>

Das Gedächtnis ist bei Halbwachs und Assmann eine Metapher für einen komplexen Zusammenhang von Erinnerung, Überlieferung, Tradition, Speicherung und Vergessen. Nach Halbwachs und Assmann haben Menschen nicht per se ein Gedächtnis, sondern es ist sozial bedingt, d.h. im Laufe des Sozialisationsprozesses, also der Integration und der Auseinandersetzung mit der Konstitution einer menschlichen Gemeinschaft, wächst es – so Assmann – dem Menschen zu.

Als Institutionen der Sozialisation, also als Einrichtungen des gemeinen Wesens galten im 18. Jahrhundert die Kirche, die Schule und das Theater. Die Tätigkeiten im Rahmen von Schule, Kirche, Theater, Unterricht, Predigt und Schauspiel vermitteln „den im gemeinen Wesen notwendigen Unterricht vom Guten und Bösen“ entweder durch das persönliche Beispiel des Lehrmeisters, oder durch den Vortrag und durch die Bücher. Den drei medialen Formen ent-

<sup>5</sup> Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München, 1997, S. 36.

<sup>6</sup> Ebd., S. 36.

<sup>7</sup> Assmann, Jan: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Assmann, Jan/Hölscher, Tonio (Hg.): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988, S. 9–19, hier: 13–15.

sprechen die Erziehung durch die Eltern, die Lehrer und die Gelehrsamkeit. Die letzte Form der Lehre ist, je nach Adressat, wiederum von dreierlei Art. Sie gibt „Unterricht [...] durch gute Regel“, sie beschreibt „Exempel der Tugenden und Laster“ oder sie „mahlt“ diese „durch Fabeln ab“. Darin verstecken sich die Regeln des Kanons, das Vorbild der Alten und die Naturnachahmung als Nachahmung des Wahren.<sup>8</sup>

So konzipierte sich – dem Geist der Aufklärungszeit entsprechend – das am Ende des 18. Jahrhunderts entstehende professionelle ungarische Theater von Anfang an als öffentliche Einrichtung mit ethisch-lehrhafter Funktion, also als Sittenschule im Sinne der von Christian Wolff, Johann Christoph Gottsched, Joseph von Sonnenfels, Gotthold Ephraim Lessing und – selbstverständlich – Friedrich Schiller vorgeprägten Ideen. Demzufolge waren die wichtigsten theoretischen Ansätze, die die Herausbildung des professionellen Theaters bestimmt haben, nicht von rein theatertheoretischen und künstlerischen Aspekten geprägt: Da dem Theater eine wichtige, gar zentrale Stellung im Bildungsprogramm der ungarischen Aufklärung zugeschrieben wurde, setzten sich die meisten theoretischen Schriften mit der Wirkung der Theateraufführungen auf die menschliche Seele auseinander, mit den Möglichkeiten der Verfeinerung des ästhetischen Geschmacks und der Gefühle durch den Theaterbesuch, und – nicht zuletzt – mit der Rolle des Theaters in der patriotischen Bildung.

Zur Vermittlung der sittlichen Werte und emotionellen Grundlagen des bürgerlichen Lebens sollte nicht nur das Theater, sondern auch das vom aufgeklärten Absolutismus geförderte Schulsystem beitragen.

Die Entwicklungen des österreichischen, ungarischen und siebenbürgischen Schulwesens, die einem gesamteuropäischen Muster folgten, liefen seit dem 18. Jahrhundert parallel. Als Folge dieses Entwicklungsprozesses wurden seit der Aufklärung die Volksschulen von Anstalten religiös-sittlicher Unterweisung zu Stätten der Erziehung nützlicher Staatsbürger, worin der Staat zu Ungunsten der Kirche die führende Rolle einnahm.

Mit den breiten Bildungsreformen Maria Theresias übernahm der Staat im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts die Verantwortung für die systematische Planung, Leitung und Beaufsichtigung des öffentlichen Schulwesens. Die *Ratio educationis totiusque rei literariae per regnum Hungariae et provincias eidem adnexas* aus dem Jahr 1777 verschaffte in Ungarn denselben Prinzipien Geltung, die drei Jahre zuvor in den Erbländern mit der *Allgemeinen Schulordnung* eingeführt worden waren. Dieser Grundsatz wurde dann 1781 mit der *Norma regia* auch auf Siebenbürgen ausgedehnt.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Wolff, Christian: Vernünfftige Gedanken von dem gesellschaftlichen Leben der Menschen und insbesondere dem gemeinen Wesen. Neue Auflage, Magdeburg, 1756, S. 274–276.

<sup>9</sup> Ratio Educationis. Fordította, jegyzetekkel és mutatókkal ellátta Mészáros István. [Ratio Educationis. Übersetzt, mit Anmerkungen und Register versehen von István Mészáros]. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1981, S. 17.

Die *Ratio educationis* enthält mehrere solche Elemente, die die Wechselwirkung zwischen Schule und Theater zeigen: so muss man die Vorschrift zum Unterricht der Geschichte, Sittenlehre und der Staatsbürgerkunde erwähnen, denn eben dies sind die Berührungspunkte, die das Verhältnis zwischen Theater und Schule begreifen lassen.

Aus unserer Perspektive ist die Tatsache sehr wichtig, dass der Unterricht in ungarischer Nationalgeschichte als eigenständiger Lehrgegenstand in den Klassen 2, 3 und 4 der Gymnasien eingeführt wurde. Parallel mit der Anerkennung der Geschichte als *magistra vitae* wurde auch der Versuch zur Modernisierung der Methoden des Geschichtsunterrichts unternommen. Der Unterricht vermittelte einen Kernbestand an Grundkenntnissen über den Staat, das Herrscherhaus, seine Institutionen, sowie an Gedichten, Erzählungen und Liedern mit nationalem Charakter.

Nicht die Ausbildung von wissenschaftlich hoch qualifizierten Menschen war das oberste Ziel des Geschichtsunterrichts, sondern die Bildung gehorsamer und treuer Bürger und Untertanen.<sup>10</sup> Dementsprechend soll der Geschichtsunterricht Kenntnisse über den Staat im Allgemeinen vermitteln: über die Verfassung, Religion, Sitten, Wissenschaften, dann über die Nachbarvölker und die Landesgrenzen. Der Geschichtsunterricht soll mit Stephan I. beginnen und den Lebensweg des Königs behandeln, der König soll als Familienoberhaupt und zugleich als „Vater des Landes“ dargestellt werden.<sup>11</sup> Der Unterricht der Nationalgeschichte sollte also gegenwärtigen Zielen dienen: Sein oberstes Ziel ist die Erweckung des Patriotismus, die Stärkung der unbedingten Loyalität gegenüber dem Herrscher. Von hier ist es nur ein einziger Schritt bis zur Formulierung der eigentlichen Zielsetzung des Geschichtsunterrichts, nämlich der Stärkung der Loyalität zum habsburgischen Herrscherhaus. László L. Lajtai bemerkt in seinem Werk über das Bild der Nation in den Geschichtslehrbüchern der Jahre zwischen 1777 und 1848, dass der Unterricht der Nationalgeschichte – der mit der Zeit Stephans I. beginnt und unter Betonung der Linearität und Kontinuität des Herrscherhauses bis zur Regierungszeit der Habsburger reicht – die Werte des Patriotismus und der Loyalität gegenüber dem Herrscher miteinander verbindet.

Obwohl in der Einbürgerung des Geschichtsunterrichts in Ungarn in der ersten Phase die evangelischen Schulen die wichtigste Rolle spielten, übernahmen bald die Jesuiten und Piaristen die Führung, auch wenn der Geschichtsunterricht in den Jesuitenschulen erst seit 1735, in den Schulen der Piaristen des zweitgrößten Lehrordens Ungarns, erst seit 1747 eingeführt wurde. Den bis dahin fehlenden Geschichtsunterricht haben die beiden Orden durch das Medium des Theaters zu ersetzen versucht, die historische Thematik der Stücke für die Schulbüh-

---

<sup>10</sup> Ebd., S. 96.

<sup>11</sup> Ebd., S. 97.

ne sollte den Geschichtsunterricht ersetzen.<sup>12</sup> Aus dieser Sicht ist es nicht uninteressant, dass die Stücke, die die ungarische Geschichte präsentieren und die patriotischen Gefühle stärken sollten, schon seit dem Ende des 17. Jahrhunderts auf dem Spielplan standen.

Diese Tatsache wird auch von den Ergebnissen der Forschungen von Márta Pintér und Imre Varga bestätigt: Zwischen 1561 und 1773 wurden in den 44 Gymnasien der Jesuiten mehr als 250 Stücke aufgeführt, die die ungarische Geschichte zum Inhalt hatten. In den Piaristengymnasien kamen zwischen 1660 und 1800 mehr als 50 Dramen mit geschichtlicher Thematik auf die Bühne, was die Zahl der Geschichtsdramen an Gymnasien der Paulaner, Minoriten und Franziskaner, bzw. der Lutheraner, Reformierten und Unitarier eindeutig überstieg.<sup>13</sup> Die stärkere Präsenz ungarischer historischer Stoffe auf den Bühnen der zwei oben genannten katholischen Orden ist auch durch ihr unterschiedliches Verhältnis zum Haus Habsburg zu erklären: Trotz der Loyalität zum Herrscherhaus war im Theater der Jesuiten die ungarische Nationalgeschichte immer präsent, was bei den Piaristen nicht mehr so eindeutig ist. Bei ihnen war die ungarische Thematik nicht so stark vertreten, sie wurde durch andere Dramen historischer Thematik ergänzt. Die Protestanten haben einen anderen Weg gewählt: Um das Herrscherhaus nicht verherrlichen zu müssen, haben sie auf die historische Thematik fast vollkommen verzichtet. Stattdessen wurden spektakuläre mythologische Stücke aufgeführt.

Die in den Schulen aufgeführten Dramen kultivierten das Nationalbewusstsein und trugen zur Herausbildung eines kollektiven Gedächtnisses bei. Einen Begriff von den dramatischen Produktionen der Jesuiten erhält man, wenn man das in jeder einschlägigen theatergeschichtlichen Arbeit angeführte Spiel „Hochzeit des Siebenbürger-Genius mit der Goldenen Zeit“ (1721) zur Hand nimmt, d.h. die zweisprachigen, lateinischen und deutschen Inhaltsangaben der einzelnen Teile (Vorspiel, Folge der Auftritte, Nachspiel) liest; der Text selbst ist nicht gedruckt worden. Die Handlung des allegorischen Stücks zeigt, wie der „Siebenbürger-Genius“ (er „bedeutet die Siebenbürger selbst“) die Eisernen Zeit überwindet (diese „bedeutet alle Übel, so der Glückseligkeit zuwider“) und sich mit der „Goldenen Zeit“ (sie „bedeutet alle Güter, in welchen wahre Glückseligkeit besteht“) vermählt. Im Epilog wird dem kommandierenden General von Siebenbürgen gehuldigt:

---

<sup>12</sup> Lajtai, László L.: Nemzetkép az iskolai történelemoktatásban 1777–1848. A nemzeti történelem konstruálása az első magyar történelemtankönyvekben. [Nationsbild in der schulischen Geschichtsunterricht 1777–1848. Die Konstruierung der Nationalgeschichte in den ersten ungarischen Geschichtslehrbüchern]. Pécs/Budapest: OSZK – Országos Pedagógiai Könyvtár és Múzeum – Iskolakultúra 2004, S. 34.

<sup>13</sup> Pintér, Márta Zsuzsanna, Varga, Imre: Nemzeti múltunk drámák tükrében. [Die Nationalgeschichte im Spiegel von Dramen]. In: *Vigilia* 67 (2002/1), S. 26–37.

Siebenbürgen machet mit der Glückseligkeit eine Bündniß, welche da Saturnus zu verstören beginnet, wird er von der bewaffneten Pallas abgetrieben. Indem Siebenbürgen diese Göttin um die Beständigkeit diser Bündniß anflehet; fallet ihr in die Rede die Waarheit, und berichtet sie, daß durch die bewaffnete Pallas niemand, als die hochgräfliche Excellenz des o wohl in Kriegs- als Staatts-wesen fürtrefflichen Herrn, Herrn Commendirenden Generalen müsse verstanden werden.<sup>14</sup>

Ihm „soll sich derohalben Siebenbürgen ohne Fabel befehlen, und von diesem eine beständige Glückseligkeit ohne Fabel erwarten.“<sup>15</sup> Das Stück wurde aufgeführt, als die evangelischen Protestanten Hermannstadts den Jesuiten einen Baugrund zur Errichtung der katholischen Kirche auf dem Hauptplatz abtreten mussten: „Veranlassung, Sinn und Tendenz des Stückes sind mithin unschwer zu errathen.“<sup>16</sup>

In seinem grundlegenden Werk über das Drama behauptet Manfred Pfister, dass die Literatur als öffentliche Kommunikation grundsätzlich als gesellschaftliche Institution zu betrachten sei, da sie immer – wie jede Form von Kommunikation – ein System von individuell vorgegebenen Normen und Konventionen voraussetzt und darüber hinaus zu ihrer Produktion, Distribution und Rezeption einer mehr oder weniger komplexen organisatorischen Basis bedarf. Dies gilt laut Pfister per definitionem selbstverständlich auch für die Kommunikation über dramatische Texte, und es gilt hier in besonders evidenter Weise. Denn der dramatische Text sei zu seiner Realisierung auf ein institutionelles Theaterwesen als organisatorische Basis angewiesen, und dies trete dem Rezipienten sichtbarer und manifester gegenüber als das Verlagswesen als Vermittlungsinstitution rein schriftlich tradierter Texte; und die Kollektivität der Rezeption mache die Gebundenheit des Theaters und dramatischer Texte an gesellschaftliche Gruppen deutlicher bewusst, als das für Texte anderer Schreibweisen gilt.<sup>17</sup>

Neben der theatralischen Rahmensituation dienen laut Siegmund auch die vorbildlichen Erzählungen, seien sie nun schriftlicher oder mündlicher Natur, als Speicher von Erfahrungen, als kollektives Wissen einer Gemeinschaft, das auf dem Theater wach gehalten und tradiert wird. Im abendländischen Kulturkreis wären dies die als „klassisch“ bezeichneten Dramentexte, die bestimmte historische Ereignisse, Ereignisse der „Geistesgeschichte“, als Folie für menschliche Befindlichkeiten, Sehnsüchte und Wünsche thematisieren.<sup>18</sup>

<sup>14</sup> Schwarz, Karl: Die Vermählung des goldenen Zeitalters mit dem Genius von Siebenbürgen. In: Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde 5 (1861), S. 101–114, hier: 113.

<sup>15</sup> Ebd., S. 113.

<sup>16</sup> Ebd., S. 106.

<sup>17</sup> Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. 11. Aufl. München: Fink, 2001.

<sup>18</sup> Siegmund: Theater als Gedächtnis [= Anm. 3], S. 70.

Dieses kollektive Gedächtnis wurde im siebenbürgisch-deutschen Theater des 18–19. Jahrhundert durch die Aufführung solcher Stücke wach gehalten, die zentrale Geschichten der Vergangenheit der Siebenbürger Sachsen thematisieren: 1824–1826 bemühte sich die Truppe Karl Slaviks, die künstlerischen Ansprüche der Hermannstädter zu befriedigen. Von einheimischen Werken wurde 1825 das Drama „Hans Benkner oder Die lebendig Begrabene“ von Christian Heyser aufgeführt. Der Verfasser war ein Burzenländer Pädagoge und Geistlicher, der sein letztes Lebensjahrzehnt als Prediger und Superintendent in Wien verbringen sollte. Mit Bestimmtheit wissen wir, dass *Hans Benkner oder Die lebendig Begrabene* 1825 in Kronstadt und Hermannstadt sowie in Pest mehrmals erfolgreich aufgeführt wurde.

Im Jahre 1829 wurde das Hermannstädter Theater von Hirschfeld geleitet: Zu seiner Hermannstädter Zeit wurde ein Stück mit heimischer Thematik aufgeführt: *Der Deutschen Einwanderung in Siebenbürgen oder Der Grundstein zur Erbauung Hermannstadts* von August Schütz, einem Schauspieler. Das Thema, zur Bearbeitung im Volksstück oder Festspiel geeignet, hat auch sonst sächsische Schriftsteller zur Gestaltung angeregt, einem Anonymus aus der Zeit der Wende zum 19. Jahrhundert und Michael Albert (*Die Flandrer am Alt*).

1834 übernahm der Direktor Nötzl die Leitung des Theaters. In seinem Repertoire figurierte 1835 das Schauspiel „Hermannstadts Jubel- und Befreiungstage bzw. Hermannstadts Trauer- und Jubeltage oder Siebenbürgens Befreiung im Jahre 1601“, ein „Spektakelstück“, verfasst von dem Theaterautor und Schauspieler Karl Haffner; dieser hatte 1832, zusammen mit einem anderen Schauspieler, Josef Kurt, das Drama „Albert Huet oder Drei Bilder aus der siebenbürgischen Vorzeit“ für das Hermannstädter Theater verfasst, ein Bühnenwerk, das 1848 wieder aufgenommen wurde.

Damit kommt der Institution Theater und ihren Erzählungen der Status eines kollektiven Gedächtnisses zu. Von einem kollektiven Gedächtnis kann gesprochen werden, „wenn wir ein Ereignis wiederaufleben lassen, das einen bestimmten Raum im Leben unserer Gruppe einnahm und das wir vom Standpunkt dieser Gruppe aus sahen und auch augenblicklich, da wir es uns ins Gedächtnis zurückrufen, noch so sehen.“<sup>19</sup> Die Gemeinschaft „unterhält also ein lebendiges Interesse an ihrer Vergangenheit, das durch das Theater vermittelte Gedächtnis stiftet Kontinuität. Indem wir das immer noch Zeitgemäße an den alten Texten entdecken, reihen wir uns ein in die geistige Tradition unserer Gesellschaft.“<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis. Frankfurt am Main: Fischer, 1985, S. 14.

<sup>20</sup> Siegmund: Theater als Gedächtnis [= Anm. 3], S. 70.