

**THEORY AND PRACTICE
IN 17TH-19TH CENTURY THEATRE**

SOURCES, INFLUENCES, TEXTS IN LATIN AND IN THE VERNACULAR,
WAYS TOWARDS PROFESSIONAL STAGE

Edited by
Katalin Czibula
Júlia Demeter
Márta Zsuzsanna Pintér


LÍCEUM
KIADÓ
Eger, 2019

Reviewers:
Diffiore Czipczer Rita
Gombáné Ludwig Holde Sonja
Körömi Gabriella

© Editors and authors 2019

ISBN: 978-963-496-129-1

A kiadásért felelős
az Eszterházy Károly Egyetem rektora
Megjelent az EKE Líceum Kiadó gondozásában
Kiadóvezető: Dr. Nagy Andor
Felelős szerkesztő: Dr. Domonkosi Ágnes
Nyomdai előkészítés, borítóterv: Molnár Gergely

Megjelent: 2019-ben

Készítette: az Eszterházy Károly Egyetem nyomdája
Felelős vezető: Kérészy László

CONTENTS

INTRODUCTION	7
MAGDALÉNA JACKOVÁ: Comment dramatiser le récit biblique.....	9
MIRELLA SAULINI: Bernardino Stefonio's <i>Flavia Tragoedia</i>: Classical Sources. The Staging of a Very Long Tragedy	21
MARKÉTA KLOSOVÁ: How to Get Diogenes on the Stage.....	33
NICOL SIPEKIOVÁ: A Jesuit School Drama about the Battle of Vienna (1683) as an Example of Occasional Literature and Its Function	41
NORBERT, MEDGYESY S.: Historische Schauspiele über die Stephanskrone zum Anlass der Königskrönungen (Pressburg, 1688; Tyrnau, 1712).....	55
RENÁTA WINDISCHNÉ TÖRTEI: Why Thököly? Presentation of the Thököly Drama issue in Spain.....	69
JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALIER: Musique et spectacles de cour dans Anglia de Carolus Kolczawa (1704) : peut-on parler de mise en scène?	77
KATEŘINA BOBKOVÁ VALENTOVÁ – MARTIN BAŽIL: Der Autor als verborgener Regisseur Anweisungen zur Aufführung in der Handschrift von Georgius Auschitzers Spiel <i>Aquila principalium duorum sanctorum...</i> (Schweidnitz, 1703)	91
JOSEF FÖRSTER: Sources and Influences of the Dramatic Work of Johann Christian Alois Mickl	105
MÁRTA ZSUZSANNA PINTÉR: Les types du drame historique dans la littérature ancienne hongroise	111
MÁTÉ BOÉR: Classis Graeca – On an 1785 Translation of Euripides from Transylvania.....	123
RÉKA KÓVÁRI: Dramatic Songs in the „Jászfényszaru Collection” from 1788	131
ESZTER KOVÁCS: 18th century Nativity Plays in Slovak from Zsolna	145

PAUL S. ULRICH: Almanachs as Sources for Documenting German-Language Theatre from 1752 to 1918 in over 4000 Cities and Towns.....	153
GABRIELLA NÓRA TAR: Teufelsbündner im Repertoire des (Kinder)theaters im 18. Jahrhundert	171
SZABOLCS JÁNOS: Erinnerungsorte und Geschichtserinnerung im siebenbürgisch-deutschen Theater des 18.–19. Jahrhunderts	179
KATALIN CZIBULA: Politische Moden: Die Darstellung Russlands in den ungarischen Dramen um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert?.....	187
EMESE EGYED: La maladie saturnienne, la censure des sentiments (1834–38)	195
JÚLIA DEMETER: How to become an original playwright? The sources of a drama (József Katona: <i>Aubigny Clementia</i>).....	207
ZSUZSÁNNA KISS: Martzi Zöld [Marty Green], the highwayman. An amusing play about Hungarian social life.....	217
ZSUZSANNA KOLLÁR: The drama concept of the Hungarian Academy of Sciences in the 1830s	239
CSABA ONDER: Die Ohnmacht der Heldinnen	249
JUDIT KUSPER: Frühromantik auf der Bühne. Die Darstellung des Ich und des Selbst in József Katona's <i>Bánk bán</i>.....	263
ÉVA KOZMA: Myth and theatrical praxis in the career of a family of actors.....	271
BIBLIOGRAPHY.....	281
AUTHORS	313
INDEX	315

JÁNOS SZABOLCS

**ERINNERUNGSORTE UND GESCHICHTSERINNERUNG
IM SIEBENBÜRGISCH-DEUTSCHEN THEATER DES 18.–19.
JAHRHUNDERTS***

Die mitteleuropäische Region Siebenbürgen war immer von einer sprachlich-kulturellen Vielfalt, von Heterogenität und Pluralismus geprägt, wo das kollektive Gedächtnis von mehrfachen nationalen Interessen und Machtstrukturen geprägt ist, und dessen Erforschung aus den obigen Gründen nur aus einer vergleichenden, komparatistisch orientierten Perspektive erfolgen kann. Es ist dabei zu beachten, dass die Ethnogenese der hier lebenden Völker einzigartige Inhalte und Formen hervorbrachte, die durch Kommunikation ausgetauscht wurden, bzw. miteinander kollidierten oder in Konkurrenz standen. In diesem Sinne grenzt sich Moritz Csáky von den großen nationalen Erzählungen des 19. Jahrhunderts, deren Wesen die Erschaffung von sprachlich-kulturell homogenen Gesellschaften ist, grundlegend ab. Dagegen bezeichnet er die sprachlich-kulturelle Heterogenität der ehemaligen Österreichisch-Ungarischen Monarchie als endogene Pluralität, in der Kultur als offenes System, als Kommunikationsprozess interpretiert werden kann, bei dem identische oder ähnliche kulturelle Zeichen („Codes“) als Bindeglied zwischen und über Unterschiede dienen.¹

In den Kulturwissenschaften meldeten sich seit den 1980er Jahren solche theoretischen Innovationen und methodischen Ansätze, die die ethnische und sprachlich-kulturelle Heterogenität bzw. die sozio-kulturelle Pluralität einer Region in ihrem breiteren Kontext aus holistischer Sicht zu interpretieren versuchten. Die bedeutendste Wende und den wirklichen Paradigmenwechsel bewirkten jedoch Jan Assmans² und Aleida Assmanns³ Theorien des kulturellen Gedächtnisses und die Verbreitung verschiedener Raumtheorien. Als direkte Folge dieses Sichtwechsels richten die modernen Kulturwissenschaften in den letzten Jahren ihren Fokus zunehmend auf die Verflechtung von Identität und Erinnerung bzw. auf die identi-

* Die Forschung wurde gefördert durch das *ÚNKP-18-4 Neues Nationales Exzellenzprogramm* des Ministeriums für Menschliche Ressourcen bzw. durch das *János-Bolyai-Forschungsstipendium* der Ungarischen Akademie der Wissenschaften im Rahmen des Forschungsprojekts *Vergleichende Analyse von siebenbürgischen (nationalen) Erinnerungsorten und Erinnerungskulturen im Spiegel der regionalen Literaturen, Theaterkulturen und Presse*.

¹ Vgl. CSÁKY 2010, 69.

² ASSMANN, J. 1997.

³ ASSMANN, A. 1999.

tätsstiftende Wirkung von Erinnerung. Nach Maurice Halbwachs⁴, Jan Assmann⁵, Aleida Assmann⁶ und Pierre Nora⁷ streben die nationalen Kulturen immer mehr nach einem eigenen Erinnerungskanon, indem sie die Orte („lieux“), Denkmäler („monuments“) und Texte anführen, die das kulturelle Gedächtnis einer Gemeinschaft bestimmen.

In seinem programmatischen Aufsatz *Zwischen Geschichte und Gedächtnis* (1998), der dem monumentalen Werk *Les lieux de mémoire* vorangestellt ist, betont Pierre Nora ganz im Einklang mit den Thesen von Maurice Halbwachs, dass „Gedächtnis, Geschichte: keineswegs [...] Synonyme [sind], sondern [...] in jeder Hinsicht Gegensätze“⁸. Doch anders als Maurice Halbwachs resümiert Nora mit Blick auf unsere Zeit: „Nur deshalb spricht man so viel vom Gedächtnis, weil es keines mehr gibt“.⁹ Zum Gegenstand seiner Forschungen werden deshalb die ‚Erinnerungsorte‘ (lieux de mémoire‘), die geographische Orte, Gebäude, Denkmäler und Kunstwerke ebenso umfassen wie historische oder fiktionale Persönlichkeiten, Gedenktage, Texte oder symbolische Handlungen. So zählen das *Diploma Andreanum* (*Goldener Freibrief*), die Reformation, die Schwarze Kirche als Erinnerungsorte der Siebenbürger Sachsen, ebenso wie Hermann, Johannes Honterus, Sachs von Harteneck oder der Kronstädter *Schriftstellerprozess*, deren Erforschung nur unter der Berücksichtigung des *multiethnischen Kontextes der Region* gelingen kann.

Bei der Analyse der ungarischen Erinnerungsorte plädiert Pál S. Varga auch für die Anwendung der vergleichenden Perspektive, indem er behauptet, dass die Forschung nicht mehr auf die monologischen nationalen Erinnerungsdiskurse, sondern auf den Widerstreit der Erinnerungskulturen und der nationalen Erinnerungen fokussieren soll, wodurch ein Dialog zwischen den verschiedenen ethnischen Gruppen zustande kommen kann.¹⁰ Die Notwendigkeit, den Beitrag der Erinnerungsorte zur Herausbildung der Identität nicht nur in *einem* nationalen Rahmen zu untersuchen, gilt vor allem für multiethnische Regionen wie Siebenbürgen, wo Erinnerungsorte von mehrfachen nationalen Interessen und Machtstrukturen geprägt sind.

Parallel mit den Forschungen zum kulturellen Gedächtnis und zu den Erinnerungsorten hat sich in den kulturwissenschaftlichen und -geschichtlichen Forschungen in Anlehnung an Edward Sojas Studie *Postmodern Geographies* (1989) die Hinwendung zu Raumtheorien zu einem echten Trend entwickelt, worauf die deutschsprachige Fachliteratur (vor allem Jörg Döring, Stephan Günzel, Sigrid Wei-

⁴ HALBWACHS 1967.

⁵ ASSMANN, J. 1997.

⁶ ASSMANN, A. 1999.

⁷ NORA, 1984–1992.

⁸ NORA, 1998, 13.

⁹ NORA, 1998, 11.

¹⁰ S. VARGA, 2013, 10.

gel, Heinrich Detering, Armin von Ungern-Sternberg, Dieter Lamping, Barbara Piatto u.a.) intensiv reflektiert. In Analogie zur *linguistischen Wende* der 1980er Jahre wurde die Theorie der *topographischen* oder *räumlichen Wende* aufgestellt, die nicht nur in der chronologischen Auffassung der Geschichte, sondern auch in der Methodik der Erforschung der Kulturgeschichte eine innovative Veränderung bewirkt hat, indem sie die synchronen und parallelen Phänomene in einem gemeinsamen Raum untersucht. Das neue Paradigma führte neben dem Faktor ‚Zeit‘ den Begriff ‚Raum‘ ein, und untersucht die Überlappung fiktionaler und realistischer Geographien.

Das Zusammenspiel von kulturellen Raumtheorien, Erinnerung und Identität eröffnet zugleich eine neue Dimension in den regionalen Forschungen, die lokale Gedenkstätten, Memoiren (persönliche Erinnerungen) und das kollektive Gedächtnis von Mikroregionen in einen größeren Raum integrieren können, denn Erinnerungen verknüpfen sich mit Orten, mit Schauplätzen des Geschehens:

„Selbst wenn Orten kein immanentes Gedächtnis innewohnt, so sind sie doch für die Konstruktion kultureller Erinnerungsräume von hervorragender Bedeutung. Nicht nur, dass sie die Erinnerung festigen und beglaubigen, indem sie sie lokal im Boden verankern, sie verkörpern auch eine Kontinuität der Dauer, die die vergleichsweise kurzphasige Erinnerung von Individuen, Epochen und auch Kulturen, die in Artefakten konkretisiert ist, übersteigt.“¹¹

Laut Gerald Siegmund sei 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.¹² Die Gedächtnisfunktion der Institution Theater lässt sich als Erinnerung an die konstitutiven Werte einer Gemeinschaft, an die Grundlagen, die sie als Gemeinschaft zuallererst auszeichnet, bestimmen. Das Ritual der Theateraufführung und des gemeinsamen Theaterbesuchs fungiert als „mnemonic device“ im Sinne eines Gemeinschaftserlebnisses, so kann das Theaterereignis zu einer genuinen Erfahrung werden, wenn in ihm das individuelle und das kollektive Gedächtnis durch „die Begegnung mit einem früheren Leben“¹³ zusammentreffen.

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 per definitionem selbst-

¹¹ ASSMANN, A. 1999, 299.

¹² SIEGMUND 1996, 69.

¹³ SIEGMUND 1996, 70.

verständlich auch für Kommunikation über dramatische Texte, und es gilt hier in besonders evidenter Weise. Denn der dramatische Text ist zu seiner Realisierung auf ein institutionelles Theaterwesen als organisatorische Basis angewiesen, und dies tritt dem Rezipienten sichtbarer und manifester als das Verlagswesen als Vermittlungsinstitution rein schriftlich tradierter Texte gegenüber; und die Kollektivität der Rezeption macht die Gebundenheit des Theaters und dramatischer Texte an gesellschaftliche Gruppen deutlicher bewusst, als das für Texte anderer Schreibweisen gilt.¹⁴

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.¹⁵

Dieses kollektive Gedächtnis wurde im siebenbürgisch-deutschen Theater des 18.–19. Jahrhunderts durch die Aufführung solcher historisch-vaterländischen Dramen wach gehalten, die zentrale Geschichten der Vergangenheit der Siebenbürger Sachsen thematisieren bzw. symbolische Orte der Nationalgeschichte anführen. So stehen symbolische Orte und Figuren aus der siebenbürgisch-sächsischen Geschichte im Mittelpunkt dieser Texte: *Herman von Nürnberg* wurde zum Gründer der sächsischen Heimat, und zwar von Hermannstadt; *Sachs von Harteneck*, der Königsrichter in Hermannstadt, der als Opfer der politischen Intrigen fällt, wurde nach seinem Tod zur mystifizierten Kultfigur der sächsischen Geschichte; Der Kronstädter *Johannes Honterus* etablierte sich zum Vertreter einer siebenbürgisch-sächsischen Kultur von europäischem Rang, ohne ihn wäre der Ausdruck des sächsischen Selbstbewusstseins unvorstellbar.

Die Kenntnisse, die man über das siebenbürgisch-deutsche Drama bis zur ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts besitzt, sind relativ gering, erst in den vierziger Jahren des Jahrhunderts kann man von einer Produktivität auf dem Gebiet der dramatischen Dichtung sprechen. In den vierziger Jahren entstanden dann historisch-vaterländische Stücke, in denen dem Gerechtigkeitsgefühl der Siebenbürger Sachsen ein Denkmal gesetzt wurde.¹⁶

Die im 18. Jahrhundert in den siebenbürgischen 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

¹⁴ Vgl. PFISTER 2001.

¹⁵ SIEGMUND 1996, 70.

¹⁶ Vgl. WITTSTOCK-SIENERTH 1999, 292.

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 Eiserne 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. 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.“¹⁷

Im Jahre 1829 wurde das Hermannstädter Theater von Johann Baptist 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, einen Anonymus aus der Zeit der Wende zum 19. Jahrhundert und Michael Albert (*Die Flandrer am Alt*).

1834 übernahm der Direktor Carl Philipp 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.

In diesem Zeitraum galt Christian Heyser (1776-1839) laut Richard Csaki als „vielseitigste und literarisch produktivste Persönlichkeit“.¹⁸ Heyser schrieb Gelegenheitsdichtungen, poetische Kulturschilderungen, historische Dramen mit heimischen Stoffen. Sein dramatisches Schaffen umfasst acht Theaterstücke, vor allem Dramen und Trauerspiele mit historischer Thematik: *Die Kreuzritter im Burzenland*, *Die gerettete Fahne oder Die Schlacht auf dem Brodfeld*, *Belas Blendung*, *Trajan und Longin*, *Eroberung Daciens*, *Hans Benkner oder Die lebendig Begrabene*. Die Dramentexte weisen sehr starke topografische Bezüge auf, indem die verschiedenen Orte in Siebenbürgen als literarisierte Räume, d.h. zu Ausschnitten aus dem Georaum, zum Gegenstand der Literatur geworden sind, oder einfach als topographische Marker funktionieren: d.h. sie sind bloß erwähnte Räume, Orte; ohne dortigen Aufenthalt

¹⁷ WITTSTOCK-SIENERTH 1999, 106.

¹⁸ CSAKI 1920, 55.

der handelnden Figuren, d. h. nicht im Status eines Schauplatzes oder eines projizierten Raums.

In diesem Kontext kann man auch von dem Drama *Hans Benkner oder Die lebendig Begrabene* von Christian Heyser sprechen. Der Ort, wo die Handlung spielt, ist Kronstadt in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts. Auch wenn das Drama nur bedingt zu den geschichtlichen Dramen gezählt werden kann, weil die Geschichte in diesem Werk keineswegs das Thema des Dramas ist, sondern nur den Hintergrund bildet und lokales Kolorit sichert, wurde das *Hans Benkner* in den zeitgenössischen Quellen als „erstes siebenbürgisch-sächsisches aufgeführtes Nationalschauspiel“ erwähnt.¹⁹ Das Drama wurde 1825 in Kronstadt und Hermannstadt, sowie später auch in Pest mehrmals erfolgreich aufgeführt.

Die Geschichte, das Wiederbeleben der Vergangenheit ist auch in dem nach dokumentarischen Quellen gestalteten Stück *Die Schlacht auf dem Brodfeld* präsent, wie in den Dramen, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden. Die Schlacht auf dem Brodfeld (*Kenyérmezei csata*) war eine der größten militärischen Auseinandersetzungen im mittelalterlichen Siebenbürgen, und fand – relativ betrachtet – zu Beginn der Türkenkriege statt. Neben dem geschichtlichen Hintergrund sind noch die persönlichen Schicksale der Protagonisten wichtig.²⁰

Ein anderer erfolgreicher Dramenautor war Daniel Roth (1801–1859), Prediger und Pfarrer in Kastenholz, unweit von Hermannstadt. Sein Drama *Der Königsrichter in Hermannstadt* erschien 1841 in Kronstadt bei dem Verlag Johann Gött. Ähnlich wie in dem Drama von Ch. Heyser ist hier auch der geschichtliche Hintergrund bestimmend, aber die persönlichen Schicksale der Figuren treten eher in den Vordergrund. Den Ort der Handlung bildet Siebenbürgen und zwar Hermannstadt im 15. Jahrhundert. Genau wie im Falle des ersten Dramas setzt auch hier der Autor die Zeit der Handlung ins Mittelalter. Wie auch in Christian Heysers Stück stellt das Gerichtsmotiv, der Vater, der über seinen eigenen Sohn zu Gericht sitzen muss, die Kernzone dar. „Die Vorliebe der sächsischen Dramatiker jener Jahre für Gerichtsszenen scheint nicht zufällig zu sein, der Rechtsfanatismus war eine Waffe gegen die Rechtsübertretungen des Staates.“²¹

Das Wiederbeleben der Vergangenheit war besonders in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (1874–1898) in der Sachsengeschichte eine lockende Aufgabe und diese Lockung der Vergangenheit musste umso mächtiger sein, je gefährvoller sich in der Gegenwart die Lage des Volkes gestaltete.²² Die Vergangenheit entsteht erst dadurch, dass man sich auf sie bezieht. In der Erinnerung wird Vergangenheit re-

¹⁹ Zit. nach WITTSTOCK–SIENERTH 1999, 301.

²⁰ WITTSTOCK–SIENERTH 1999, S. 301.

²¹ WITTSTOCK–SIENERTH 1999, 244.

²² RÖMER 1996.

konstruiert. Jeder tiefere Kontinuitäts- und Traditionsbruch kann zur Entstehung von Vergangenheit führen, wenn nach einem solchen Bruch ein Neuanfang versucht wird. Neuanfänge, Renaissancen treten immer in der Form eines Rückgriffs auf die Vergangenheit auf.²³

Geschichtserinnerung und Nationsbildung gehören aufs Engste zusammen. Die Herausbildung des nationalen Selbstbewusstseins einer Gemeinschaft kann erst dann gelingen, wenn man erstens auf die Vergangenheit verweist und zweitens, wenn unvergessliche nationale Taten hervorgehoben werden. Diese zwei Komponenten sind auch in den Dramen von Michael Albert anwesend: Seine Texte sind Reaktionen auf die gegenwärtige politische Situation in Siebenbürgen.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kann man in der siebenbürgisch-sächsischen Literatur eine starke Produktivität des dramatischen Schaffens beobachten. Wenn wir danach fragen, was diese rasche Entwicklung der dramatischen Formen – vor allem des historischen Schauspiels – verursachte, müssen wir den geschichtlich-politischen Kontext in Betracht ziehen. Der österreichisch-ungarische Ausgleich brachte im Jahre 1867 große politische Veränderungen: Ungarn forderte den staatsrechtlichen Anschluss Siebenbürgens, aber die Sachsen erklärten sich gegen die Union. Fast zehn Jahre später wurde die Sächsische Nationsuniversität als autonomer Verwaltungskörper auf dem Königsboden aufgelöst und die Magyarisierungspolitik wurde intensiver als bisher betrieben.

Die geschichtlichen Ereignisse der drei Jahrzehnte nach 1867, die sich auf die politische Situation der Sachsen in Siebenbürgen nachhaltig auswirkten, verwiesen die Dichtung auf das Gebiet des historischen Schauspiels. Die dramatische Behandlung historischer Stoffe mit eindeutiger Zeitbezogenheit funktioniert nicht nur als ein Spiegelbild politischer Interessenbereiche und bewusster Parteinahme sächsischer Intellektueller für die eigenen nationalen Angelegenheiten, sondern auch als ein „poetisch konstruiertes Modell des Selbstverständnisses der Siebenbürger Sachsen.“²⁴ Als poetische Reaktion auf diese widrigen politischen Gegebenheiten und mit der Intention der Wahrung der nationalen Eigenständigkeit wurde ein würdiges Geschichtsbild entworfen, wobei „die Dramatik der zweiten Jahrhunderthälfte vieles von jener »erstaunlichen Disziplin« [widerspiegelt], die auf dem abgeschlossenen Königsboden entstanden war.“²⁵ Zur gleichen Zeit aber zeigt sich an dieser dramatischen Dichtung auch das widersprüchliche Verhältnis zwischen der sozial-politischen Realität und dem illusionären Selbst- und Geschichtsbild der Sachsen. Die Dramenautoren nahmen an der Zeichnung dieses Selbstverständnisses fast ausnahmslos teil. Die wichtigsten und die wirkungsvollsten Stücke entstanden aber von Michael Albert

²³ ASSMAN, J. 1996, 32.

²⁴ HABICHER 1999.

²⁵ Ebd.

und Traugott Teutsch, ihre Dramen bedeuteten den Höhepunkt dieser historisch motivierten Selbsteinschätzung.

Ganz der Geschichte gewidmet sind Michael Alberts dramatische Werke. Von den zahlreichen Entwürfen hat er nur drei zu Ende geführt. In dem Drama *Die Flandrer am Alt* gestaltet er die Einwanderung der Sachsen nach Siebenbürgen und ihr Zusammentreffen mit der fremden Natur und den Kumanen, die seit längerem dort ansässig waren. Sachs von Harteneck, die Hauptgestalt des Trauerspiels *Harteneck*, von 1697 bis zu seiner Hinrichtung im Jahre 1703 Sachsengraf, also höchster Beamter seines Volkes, ist die Symbolfigur des Abwehrkampfes geworden, den die deutschen Siedler gegen den ungarischen Adel geführt haben. Am *Ulrich von Hutten* arbeitete Albert fast sein ganzes Leben lang, auf dieses Drama setzte er seine Hoffnung, im gesamten deutschen Sprachraum anerkannt zu werden.

Die literarische Topographie Siebenbürgens zwingt also zahlreiche Fragestellungen auf und als geographischer Topos schreibt sie sich mit sinnbildlichen räumlichen, historischen und kulturellen Qualitäten ins kollektive Gedächtnis ein und eben durch diese Metaphorisierung des räumlichen Begriffes weist sie darüber hinaus auf universelle Werte hin.

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.“²⁶ 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.“²⁷

²⁶ HALBWACHS 1967, 27.

²⁷ SIEGMUND 1996, 70.