

THEORY AND PRACTICE IN 17TH–19TH CENTURY THEATRE

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



In memoriam Czibula Katalin
(1962–2019)

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

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

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



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: Nagy Andor
Felelős szerkesztő: 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 <i>Anglia</i> 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 KÖVÁRI: 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	317
INDEX	319

INTRODUCTION

In 2018, the triannual conference on the history of drama and theatre in Eger was held for the 11th time. It is highly challenging to decide the title and the central theme of the presentations. The title of the 2018 conference is aiming to reflect the variety characteristic of the period: the multitude of Renaissance, Baroque and Neo-classicist theories of drama and theatre provides an adequate frame for the examination of drama texts between the 16th and 19th centuries, while in terms of practice, all the elements of theatrical presentation are represented: scenery, music, costumes, and mode of presentation. The research results of the past thirty years were published in ten volumes. We also consider it important to publish the latest studies in a volume that includes foreign language articles only. The papers presented at the conference are published in chronological order by theme, yet the order is still not fully consistent as some papers may cover a longer period or more periods, or it is their theme (e.g. the siege of Vienna) that is common. The 24 items in the collection demonstrate how many lines of theatrical schools and professional theatre in the German and Hungarian languages are connected in Europe. The book features excellent studies about emblematic playwrights such as Stefano Bernardino of Italy, Amos Johannes Comenius and Karol Kolczava of Czechia, or József Katona of Hungary, but lesser known, recently discovered playwrights (such as Johann Christian Alois Mickl, Georgius Ausschitzer) have also been mentioned.

Several papers discuss such genres of the 16th and 19th centuries as historical plays, comedies of moral, and biblical plays that focus on the figure of Judith. Also the reception of classical authors (e.g. Euripides) in Hungarian is also worthy of attention. Two studies may also be of interest for music history scholars: one focuses on Christmas plays with music and the other on dramatic folk songs. In 19th century theatre history, the repertoire and operations of German theatrical companies and children companies provide the most points of interest for scholars, yet a unique study outlines the sociological aspects of the actors' job at the beginning of the 19th century.

We wish to express our gratitude to the Hungarian Scientific Research Fund (OTKA) for supporting the work of our research team for more than a decade. The project called OTKA/NKFI K 119865 also provided support to organize the conference. The publishing of the present volume was made possible by Eszterházy Károly University, whose support we also wish to thank. In addition, we wish to thank all those individuals who helped organize conferences, publish conference works, and presented or participated and shared their research with us during the conferences. They all inspired us to do further research. We hope to meet in 2021 again.

The editors

MAGDALÉNA JACKOVÁ

COMMENT DRAMATISER LE RÉCIT BIBLIQUE¹

Le drame biblique, l'un des genres théâtraux les plus populaires au XVI^e siècle, était un phénomène européen. Les pièces bibliques jouissaient d'une grande popularité aux Pays-Bas ainsi que dans les pays germanophones ; elles étaient écrites en France et en Angleterre et, bien sûr, nous les retrouvons parmi les drames écrits au XIV^e et dans les premières décennies du XVII^e siècle en Bohême.²

Dans cette étude, j'analyserai la façon dont les auteurs traitent le sujet biblique, c'est-à-dire un sujet narratif, pour le transformer en drame. Tandis que les uns se limitent aux changements les plus nécessaires, d'autres développent et modifient considérablement le modèle. Pour montrer ces approches différentes, je m'appuierai sur trois pièces : la *Tragoedia des Buchs Judith* de Joachim Greff, la *Komedie nová o vdově* (*La nouvelle comédie de la veuve*) de Pavel Kyrmezer et *Tobias Junior* de Georgius Dingenauer.

Joachim Greff : *Tragoedia des Buchs Judith*

Tragoedia des Buchs Judith est une des pièces les plus anciennes du pédagogue, théologien et dramaturge allemand Joachim Greff (vers 1510–1552). Écrite lors d'un séjour à Magdeburg, où Greff travailla comme enseignant, *Tragoedia des Buchs Judith* a été imprimée pour la première fois en 1536 à Wittenberg.³

Au XVI^e siècle, l'histoire de Judith comptait parmi les sujets les plus populaires des pièces de théâtre.⁴ Ceci est dû entre autres à une préface à ce livre biblique écrite par Martin Luther, qui ne le considère pas comme un récit historique mais comme un « beau poème spirituel » (*ein geistlich schön Geticht*). Selon lui, les Juifs présentaient ces poèmes comme des pièces de théâtre pendant les fêtes religieuses, de la même manière que leurs contemporains donnaient des pièces sur la Passion du Christ.⁵

¹ Cet article a été écrit avec le soutien du programme de recherche 68378068 et du projet GA ČR 17-01061S de l'Agence tchèque de la recherche.

² Voir par exemple LORENZ 2014; METZ 2013; WASHOF 2007.

³ GREFF 1536.

⁴ Voir LÄHNEMANN 2006.

⁵ «Vnd mag sein, das sie solch Geticht gespielet haben, Wie man bey vns die Passio spielet, vnd ander Heiligen geschicht. Da mit sie jr Volck vnd die Jugent lereten, als in einem gemeinen Bilde oder Spiel, Gott vertrauen, from sein, vnd alle hülfte vnd trost von Got hoffen, in allen nöten, wider alle Feinde», etc. WASHOF 2007, 42.

Cette histoire racontant la chute d'un tyran superbe, Luther la qualifie de « tragédie bonne, sérieuse et héroïque » (*eine gute, ernste, dappfere Tragedien*).

Le livre biblique de Judith raconte l'histoire assez longue d'une courageuse veuve qui sauve les habitants de la ville de Béthulie, assiégée par les troupes assyriennes. Après que les Assyriens ont empêché les assiégés de puiser de l'eau aux sources situées derrière les murs, Judith se rend dans le camp des ennemis, où elle se présente avec ces mots : « Je suis une fille des Hébreux, et je me suis enfuie du milieu d'eux, ayant reconnu qu'ils vous seront livrés en proie [...] C'est pourquoi j'ai dit en moi-même : je me présenterai devant le prince Holopherne, pour lui découvrir leurs secrets et lui indiquer un accès par où il pourra les prendre sans perdre un seul homme de son armée. ⁶ » Puis, on l'emmène chez Holopherne, le chef de l'armée, qui tombe amoureux d'elle. Après un banquet, il l'invite dans sa tente pour faire l'amour avec elle ; cependant, au lieu de ça, il s'endort, appesanti par le vin. À ce moment, Judith lui coupe la tête.

Malgré sa longueur, l'histoire de Judith contient un certain potentiel dramatique ; elle offre la possibilité de construire une intrigue dramatique. On peut y trouver une sorte d'exposition : le livre commence par la description de la campagne assyrienne et de ce qui l'avait précédée. Un des soldats, Achior, explique à Holopherne (à la demande de celui-ci) l'histoire et les coutumes du peuple juif. Il conseille de s'informer afin de savoir s'ils vivent en paix avec leur Dieu ou non. Si c'est le cas, il ne sera pas possible de les battre, car leur Dieu les défendra. Fâché par ses mots, Holopherne fait attacher le soldat à un arbre où les Israélites le trouvent, et apprennent de lui le danger qui les menace. La crise arrive avec l'occupation des puits par les soldats d'Holopherne ; la tension monte quand Judith se rend dans le camp ennemi sans avoir révélé son plan ; enfin, c'est son acte héroïque qui apporte le dénouement.

En écrivant son drame, Greff ne fait que des changements nécessaires par rapport à l'original. Il augmente le nombre de personnages ou, plus précisément, individualise les personnages anonymes ou collectifs. Prenons l'exemple des habitants de Béthulie : dans la Bible, seuls Judith et les chefs Ozias, Chabri et Charmi ont un nom. La servante de Judith reçoit le nom d'Abra dans la traduction de Luther, tout en restant un personnage muet. Tous les autres sont désignés comme « les enfants d'Israël » ou « le peuple », et, quand ils parlent, c'est toujours la foule qui parle. Greff transforme cette foule anonyme en trois « hommes juifs » (*viri Iudei*), Israhel, Malchos et Abdon, deux femmes (*matronae Iudeae*), Sara et Rahel, les frondeurs (*fundibularii*) Joach et Nathan et enfin deux gardes de nuit (*vigiles ciuitatis Bethuliae*) Gerson et Semron. Il procède de la même manière dans le cas de l'armée d'Holopherne : au lieu de « tous les grands d'Holopherne », indignés par l'idée de conclure la paix avec les Juifs, ce sont les commandants Tarthan, Rabsaris et Rabsaces qui protestent contre la

⁶ Livre de Judith 10, 11–13. Cité selon <https://bible.catholique.org/livre-de-judith/4156-chapitre-10>.

proposition d'Achior. Pour mettre en scène le festin chez Holopherne, Greff ajoute les personnages d'un garçon (*dapifer*) d'un goûteur (*praelibator*), etc.

En ce qui concerne l'action, l'auteur suit assez fidèlement le récit biblique ;⁷ il n'en enlève ni n'y ajoute rien d'essentiel. Le plus grand changement vient juste au début : l'action ne commence que par le 5^e chapitre du livre biblique où Holopherne, outré par le fait que les Israélites refusent de se soumettre sans se battre, parle à ses soldats. Le contenu des quatre premiers chapitres (la guerre de Nabuchodonosor, roi des Assyriens, contre Arfaxad, roi des Mèdes, suivie de la guerre contre les pays qui avaient refusé d'aider Nabuchodonosor) est récapitulé seulement dans le monologue d'Holopherne, dans la première scène. À part ça, Greff garde l'ordre chronologique du récit original.

Consacré surtout à l'exposition, le premier acte finit donc par le ligotage d'Achior à un arbre. Le deuxième acte commence à Béthulie, où les Juifs discutent leur condition, trouvent Achior et l'amènent en ville (II, 1–2). Après, l'action se déplace dans le camp d'Holopherne (II, 3–4). Un des soldats arrive avec l'idée de couper l'eau à la ville de Béthulie en occupant les puits, ce qui provoque un désastre chez les Juifs : dans la dernière scène de cet acte, tourmentés par la soif, ces derniers décident de capituler si Dieu ne les aide pas dans cinq jours.

L'héroïne entre en scène au cours du 3^e acte. Elle reproche à ses compatriotes leur manque de foi et se prépare à mettre son plan à l'œuvre. La réalisation de ce plan constitue le contenu du 4^e acte, le plus long, et à la fin duquel Judith, après son retour à Béthulie, donne l'ordre de lancer l'attaque contre l'ennemi et Achior décide de se faire circonscire. Dans le 5^e acte, les enfants d'Israël battent les Assyriens. À la fin, Judith rend la liberté à sa servante Abra.

La dramatisation consiste donc surtout, ici, en un passage du style indirect au style direct, et en un développement des dialogues, des discours et de l'action.

Pavel Kyrmezer : *La Nouvelle Comédie de la veuve*

Pavel Kyrmezer naquit dans la première moitié du XVI^e siècle à Schemnitz (aujourd'hui Banská Štiavnica, en Slovaquie) dans une famille allemande qui était arrivée en Haute-Hongrie de Transylvanie. Nous n'avons que peu d'informations sur la jeunesse de Kyrmezer et ses études : nous savons qu'il fit des études (peut-être à l'étranger), voyagea et fut au service de plusieurs nobles. Bien qu'issu d'une famille catholique, il devint luthérien. Autour de 1560, il s'installe en Moravie, dans la petite ville de Strážnice, où il devient instituteur, recteur et exerce aussi la fonction de

⁷ C'est le cas non seulement de l'action, mais aussi de la langue : plusieurs passages dans le texte sont constitués de citations bibliques.

scribe. À cause de discordes avec les habitants de Strážnice, il part pour Cracovie. Après son retour en Moravie, Kyrmezer exerce la fonction de pasteur luthérien dans plusieurs endroits. Son effort pour unifier les Églises réformées en Moravie orientale lui vaut beaucoup d'ennemis dans les rangs des Frères tchèques ; il mène aussi des disputes avec les Baptistes. Il meurt pauvre en 1589, soigné par les Frères tchèques avec qui il s'était réconcilié.⁸

Bien qu'écrire des drames n'ait probablement représenté qu'une activité marginale pour Kyrmezer, son œuvre révèle un dramaturge doué. Aujourd'hui, nous connaissons trois de ses pièces. *La Nouvelle Comédie de la veuve* (*Komedie nová o vdově*⁹), publiée en 1573, mais probablement écrite plus tôt, peut-être pendant le séjour de Kyrmezer à Strážnice, est la plus appréciée d'entre elles.¹⁰ Il s'agit d'une adaptation de la pièce *Ein schön Teütsch geistlich Spil Von der Witfraw* écrite par l'auteur dramatique allemand Leonhard Culman (1497–1562) et publiée en 1544.¹¹

Le sujet de la comédie est tiré du 4^e chapitre du *Deuxième livre des Rois* : « Une femme d'entre les femmes des fils de prophètes cria vers Elisée, en disant : 'Ton serviteur mon mari est mort, et tu sais que ton serviteur craignait Yahweh ; or le créancier est venu prendre mes deux enfants pour en faire ses esclaves.' Elisée lui dit : 'Que puis-je faire pour toi ? Dis-moi, qu'as-tu à la maison ?' Elle répondit : 'Ta servante n'a rien du tout à la maison, si ce n'est un vase d'huile.' Il dit : 'Va demander au dehors des vases à tous tes voisins, des vases vides ; n'en emprunte pas trop peu. Quand tu seras rentrée, tu fermeras la porte sur toi et sur tes enfants ; tu verseras de ton huile dans tous ces vases, et ceux qui seront pleins, tu les mettras de côté.' Alors elle le quitta. Elle ferma la porte sur elle et sur ses enfants ; ils approchaient d'elle les vases, et elle versait. Lorsque les vases furent pleins, elle dit à son fils : 'Approche encore de moi un vase.' Mais il lui répondit : 'Il n'y a plus de vase.' Et l'huile s'arrêta. Elle alla le rapporter à l'homme de Dieu, et il dit : 'Va vendre l'huile et paie ta dette ; et tu vivras, toi et tes fils de ce qui restera.' »¹²

Dans la Bible, il s'agit donc d'un récit assez court, dans lequel seulement trois personnages prennent la parole : la veuve, Elisée et un des deux fils de la veuve. De plus, le créancier et le deuxième fils ne sont que mentionnés, ils ne paraissent pas personnellement. Pour faire de cette histoire un drame, il fallait donc élargir son intrigue, et c'est le motif de la femme pauvre et endettée qui semble en offrir la meilleure

⁸ „Pavel Kyrmezer“. JAKUBCOVÁ –PERNERSTORFER 2013, 377–380.

⁹ CESNAKOVÁ 1956, 113–200.

¹⁰ Les deux autres pièces de Kyrmezer sont *La Comédie tchèque du Riche et de Lazare* (*Komedie česká o bohatci a Lazarovi*, publiée en 1566) et *La Comédie de Tobie* (*Komedie o Tobiašovi*, 1581). Les trois pièces ont été publiées par Milena Cesnaková (CESNAKOVA 1956).

¹¹ SENGER 1982, 330–390.

¹² Deuxième livre des Rois 4, 1–7. Cité selon <https://bible.catholique.org/deuxieme-livre-des-rois/3931-chapitre-4>.

possibilité. Le miracle représentant le motif central du récit biblique devient la fin, le dénouement du drame ; c'est le litige entre le créancier et la veuve qui prend sa place.

La dramatisation exige aussi l'augmentation du nombre de personnages. Culman en ajoute sept par rapport à la Bible, dont seuls Elisée, les servants et les fils de la veuve ont un nom ; la veuve reste tout simplement la Veuve (*Witfrau*) ; on trouve encore le Créancier (*Schuldherr*), le Bailli (*Richter*) et quelques autres.

Dans son adaptation, Kyrmezer donne des noms à tous les personnages qui étaient anonymes chez Culman. La veuve porte le nom de Rachel, le créancier s'appelle Ismaël, le bailli Bálach, etc. L'auteur ajoute aussi plusieurs personnages au texte biblique, dont on trouve déjà la plupart chez Culman : il s'agit par exemple du servant du créancier (Siba chez Culman, Hybristes chez Kyrmezer), d'un bourgeois nommé Boas dans la comédie de Kyrmezer, du bailli et de quelques autres. Sans compter les acteurs récitant le prologue, l'*argumentum* et l'épilogue, Kyrmezer met en scène 13 personnages au total, un de plus que Culman. Quelques-uns n'apparaissent pas dans la comédie allemande, d'autres en sont seulement inspirés : Boas combine l'Artisan (*Handwerker*) et le Marchand (*Kauffman*) qui achète de l'huile à la veuve. Si dans l'original allemand c'est un bourgeois anonyme (*Burger*) qui accompagne la veuve chez le créancier ainsi que devant le tribunal et prie pour elle, dans l'adaptation de Kyrmezer, nous trouvons dans ce rôle Salomon, le beau-frère de Rachel. Deux personnages sont entièrement l'œuvre de Kyrmezer : Sedoch, un neveu d'Ismaël qui revient de l'étranger dans la première scène, et Lamech, un pauvre tisseur.

La comédie de Kyrmezer est divisée en cinq actes. Le premier acte commence par deux monologues : d'abord celui de Sedoch, qui parle du mal et de l'impiété qu'il a vus pendant son voyage (I,1). Dans la scène suivante, Ismaël se plaint de la situation difficile d'un marchand dans un monde où tous veulent acheter à crédit sans jamais payer leurs dettes. Le dialogue entre Sedoch et Ismaël à la scène I,3 met fin à l'introduction et son thème général, et à partir de I,4 le sujet concret apparaît : Ismaël raconte les problèmes que lui posent ses débiteurs, puis envoie son servant chez Rachel.

Avec l'apparition de Rachel au deuxième acte, c'est l'histoire de celle-ci qui commence à se dérouler. Le procès contre les pauvres débiteurs, dont elle entend parler, lui rappelle sa propre situation. Peu après, Hybristes arrive avec un message de son maître qui menace Rachel de la faire comparaître devant le tribunal si elle ne paie pas sa dette. Cet acte s'achève par un monologue de Lamech sur l'injustice sociale.

Dans le troisième acte, dont le thème principal est l'illustration de l'avarice d'Ismaël ainsi que de son obstination, la situation devient critique. Rachel, ses fils et son beau-frère prient pour la patience, mais leur effort reste vain. Le procès a lieu au quatrième acte, qui se conclut sur la rencontre de la veuve et d'Elisée. Le miracle de l'huile a lieu entre le quatrième et le cinquième acte : en V,1, Rachel en remercie Dieu, puis elle vend l'huile et paie la dette.

En comparaison avec la Bible, Kyrmezer développe également les caractères des personnages. Rachel est dépeinte comme une femme pieuse, qui ne perd jamais la foi en Dieu. Ismaël, au contraire, se présente comme un homme avare, impitoyable, mais aussi comme un coureur de jupons ; son voisin Boas remarque qu'il aime donner des écus aux jeunes filles et qu'il a déjà donné plus d'argent aux femmes qu'aux pauvres.¹³ Néanmoins, la faute la plus grave d'Ismaël est l'impiété. Son avarice se montre beaucoup plus forte que sa foi en Dieu. Il refuse de pardonner la dette à la veuve et d'attendre le jour du Jugement dernier pour avoir sa récompense, car ce jour est encore loin et puis, qui sait si les rabbins disent la vérité ?

Ismaël : « Le jour de la Rétribution est encore trop loin / et je ne sais s'il y a un grain de vérité / dans ce que les rabbins nous disent / en nous apaisant par la promesse d'un morceau du taureau.¹⁴ / Si quelqu'un veut me faire du bien ici / je veux lui donner ma portion de ce repas. »¹⁵

Kyrmezer ajoute aussi quelques informations qui situent l'action dans un cadre plus concret. Par exemple, la Bible ne dit rien de précis sur le mari de la veuve ni sur l'histoire de la famille avant sa mort. Dans la comédie de Kyrmezer, Rachel mentionne que c'est surtout la longue maladie de son mari qui leur a coûté toutes leurs économies. De plus, elle rappelle que la famille a été persécutée par la reine Jezabel :

« Tu sais bien que Jezabel, la vieille reine, / cette femme méchante et impie / nous a plusieurs fois chassés d'ici / en confisquant nos pauvres biens. »¹⁶

L'auteur nous révèle aussi l'adresse de la veuve – elle habite dans la rue des Prophètes, à côté d'un certain Joachim, etc.

Tous ces détails animent la pièce en la rendant plus proche du lecteur / spectateur contemporain. Cela est vrai aussi pour plusieurs anachronismes qui situent l'action dans le temps et le milieu de l'auteur : Hybristes va chercher Rachel dans une église, bien que nous nous attendions plutôt à une synagogue ; Ismaël se prépare pour un voyage en Italie, etc.

¹³ «[...] mladým panám dukatův darujete. / Vím, že ste více paním darovali, / než ste chudým pro Bůh jak živí dali.» CESNAKOVÁ 1956, 129.

¹⁴ Le mot *šerabora* utilisé en tchèque vient de l'expression hébraïque *šor ha-bar* signifiant « un taureau sauvage ». Dans la Bible, cette expression décrit le monstre Béhémoth dont la viande, selon la tradition rabbinique, sera servie pendant le festin des Justes qui aura lieu à la fin du monde.

¹⁵ «Ještě jest daleko do dne soudného / a nevím, jestli co také pravého, / což o něm rabínové vypravují, / nás jakousi šaraborou troštují. / Kdo by mne chtěl dotud, dobře chovati, / chtěl bych mu svůj díl šarabory dati.» CESNAKOVÁ 1956, 175.

¹⁶ «K tomu nás Jezábel, stará kralovná, / ta žena nešlechtná a bezbožná, / jakž víš, několikrát odsud zahrála, / stateček, který sme měli, pobrala.» CESNAKOVÁ 1956, 140.

Dans la conception de Kyrmezer, le thème principal de la pièce devient la critique des mœurs actuelles, de l'avarice et de l'injustice des riches envers les pauvres. Ce motif apparaît dès la première scène, dans le monologue de Sedoch qui rentre chez lui après un séjour à l'étranger et critique un monde où règnent des mœurs corrompues par l'impiété. Lamech revient plus tard sur le même thème, surtout dans un monologue de la dernière scène du deuxième acte. Au début du deuxième acte, Lamech raconte à Rachel deux procès qui ont eu lieu le jour précédent. Ils concernaient tous les deux des affaires opposant les pauvres et les riches : dans le premier cas, un homme pauvre est mis en prison parce qu'il n'était pas en mesure de payer ses dettes ; dans le deuxième cas, deux époux se plaignent de leur voisin dont les porcs dévastent leur petit champ ; néanmoins, leur plainte n'est pas entendue.

Georgius Dingenauer : *Tobias Junior*

Né en 1571 en Innsbruck, Georgius Dingenauer devint jésuite en 1590 à Graz. Après avoir étudié à Vienne et à Prague, il enseigne dans les collèges jésuites de Prague et d'Olomouc, où il meurt en 1631.¹⁷

Outre le drame *S. Wenceslaus Martyr, Boëmiae Moraviaeque patronus* qu'il écrivit avec ses deux confrères Leonardus Classovicus et Havel Zeidlhuber,¹⁸ il est l'auteur d'un seul drame jésuite créé dans les pays tchèques avant 1620,¹⁹ et qui fut publié et préservé jusqu'à nos jours : *Tobias junior (Le Jeune Tobie)*.²⁰ L'histoire de Tobie sert à Dingenauer de sujet pour un drame écrit à l'occasion du mariage de Václav Vilém Popel von Lobkowitz et Markéta Františka Ditrichstein, la nièce de František Ditrichstein, cardinal et évêque d'Olomouc, dont il était le confesseur.

Le livre de Tobie raconte l'histoire assez complexe d'un juif nommé Tobie qui vivait à Ninive sous la domination assyrienne. À la différence de beaucoup d'autres, Tobie resta pieux même quand Dieu le soumit à une épreuve en le rendant aveugle ; « il resta inébranlable dans la crainte de Dieu, lui rendant grâce tous les jours de sa

¹⁷ «Georgius Dingenauer». JAKUBCOVÁ–PERNERSTORFER 2013, 157–159.

¹⁸ ÖNB, sign. Ser. Nov. 71: *S. Wenceslaus Martyr, Boëmiae Moraviaeque Patronus*, 1614 (manuscrit du texte); *Kurtzer Inhalt der Gantzen Tragoedy vom H. Wenceslao, Hertzogen in Boehmen...*, Olmütz 1614, (synopsis allemand). Cette pièce fut jouée le 17/07/1614 à Olomouc pour honorer l'archiduc Ferdinand II.

¹⁹ C'est-à-dire avant le 8 novembre 1620, jour où se déroula la Bataille de la Montagne Blanche, près de Prague, l'une des premières de la guerre de Trente Ans. Ayant eu des conséquences graves pour le royaume de Bohême, elle est considérée comme l'un des événements marquants de l'histoire des pays tchèques.

²⁰ Bibliothèque du couvent de Strahov, sign. AA VII 54,n. 38 et Bibliothèque nationale, 52 C 21,n. 11): *Tobias junior*, Olomucii 1616.

vie. »²¹ Comme il pensait que sa mort approchait, il envoya son fils, le jeune Tobie, chez son ami Gabel à qui il avait prêté une somme d'argent auparavant. Accompagné par l'archange Raphaël sous forme humaine, le jeune Tobie non seulement accomplit sa tâche, mais il réussit aussi à vaincre le diable et à épouser Sarah, dont les sept maris précédents avaient été assassinés par le diable pendant leur nuit de noces. Il le fait à l'aide des entrailles d'un grand poisson lesquelles devaient servir plus tard de remède pour son père.

Ainsi que Judith, Tobie devient plusieurs fois le personnage principale d'un drame. Si le récit de Judith avait été interprété par Martin Luther comme une tragédie, le livre de Tobie représentait pour lui une comédie : il montre les malheurs arrivant à un « paysan ou bourgeois pieux » que Dieu finit par aider.²² Les auteurs avaient plusieurs possibilités pour traiter ce sujet aux dimensions épiques et au potentiel dramatique plutôt faible. Ils pouvaient inclure dans leur pièce tous les épisodes de l'histoire (comme le fit par exemple Jörg Wickram dans une comédie dont la représentation durait deux jours), omettre quelques-uns ou les mentionner sans les montrer directement sur scène.

La pièce de Dingenauer commence au moment où Tobie est déjà aveugle. Dingenauer laisse alors de côté les deux premiers chapitres bibliques dans lesquels Tobie récapitule sa vie. Tandis que, dans certaines autres pièces, la première scène est conçue comme un monologue de Tobie, Dingenauer fait parler ses proches, qui résument sa condition désastreuse. Ainsi, c'est seulement à travers eux que nous sommes informés du fait que Tobie a perdu la faveur du roi (pour avoir enterré des juifs contre son édit), que sa largesse et miséricorde ruinent sa famille, etc. Dans la deuxième scène, l'empoisonneuse (*foemina venefica*) Alectrica apparaît. Elle conseille à la servante de Sarah, qui se plaint de mauvais traitements, de reprocher à sa maîtresse la mort de ses sept maris ; elle lui promet aussi d'invoquer leurs fantômes de l'enfer. La troisième et la quatrième scène du premier acte sont construites sur le même principe : l'action se déroule parallèlement chez Tobie et chez Sarah. Dans la troisième scène, les proches de Tobie se demandent comment un homme si pieux peut être poursuivi par tant de malheurs, tandis que Sarah est vexée par sa servante à cause de ses époux (Tobie et Sarah restent muets pendant cette scène, sauf lorsque Tobie commence à lamenter, à la fin, probablement quand ses proches sont déjà partis). Dans la scène suivante, Tobie et Sarah prient pour que Dieu leur vienne en aide, et non pour mourir, comme

²¹ Livre de Tobie 2, 14. Cité selon <https://bible.catholique.org/livre-de-tobie/4134-chapitre-2>.

²² «Denn Judith gibt eine gute / ernste / dapffere Tragedien / So gibt Tobias eine feine liebliche / gottselige Comedien. Denn gleich wie das Buch Judith anzeigt / wie es Land vnd Leuten oft elendiglich gehet / vnd wie die Tyrannen erstlich hoffertiglich toben / vnd zu letzt schendlich zu boden gehen. Also zeigt das Buch Tobias an / wie es einem fromen Bawr oder Bürger auch vbel gehet / vnd viel leidens im Ehestand sey / Aber Gott jmer gnediglich helffe / vnd zu letzt das ende mit freuden beschliesse.» WASHOF 2007, 37.

dans la Bible. Dieu exauce leurs prières, décide de les aider et en plus de marier le jeune Tobie et Sarah. À cette fin, il envoie l'archange Raphaël sur la Terre.

Le deuxième acte est consacré au départ du jeune Tobie. De nouveau, Dingenauer supprime quelques événements mentionnés dans la Bible. Dans sa pièce, il manque par exemple le discours de Tobie à son fils, qui contient entre autre l'ordre d'aller chercher de l'argent chez Gabel, ou bien la rencontre du jeune Tobie et de l'archange Raphaël. Le deuxième acte ne commence donc qu'au moment où les parents et les amis font leurs adieux à Tobie et lui souhaitent bon voyage. Dans la scène suivante, deux chœurs parlent ou chantent tour à tour, l'un présageant un sort favorable au jeune Tobie (ce qui fera la joie de sa mère), et l'autre non ; puis c'est la mère qui déplore le départ de son fils.

C'est dans le troisième acte que deux démons, Asmodée et Belphégor, entrent en scène. La Bible ne parle que du premier d'entre eux. C'est lui qui a fait mourir les sept maris de Sarah et a été chassé par Raphaël en Egypte. Dans les drames bibliques, il joue souvent (avec ses compagnons) un rôle beaucoup plus important que dans le récit originel ; il peut être responsable de l'aveuglement de Tobie, quelquefois c'est lui qui envoie un grand poisson pour tuer le jeune Tobie. Chez Dingenauer, il est amoureux de Sarah (Dingenauer se reporte à un texte grec), c'est pourquoi il fait mourir ses fiancés et veut aussi se débarrasser du jeune Tobie. D'abord, il excite un énorme poisson contre lui. Quand ce plan échoue, il s'apprête, déguise quelques fantômes en *Aethiopes* et leur ordonne de charmer Sarah en dansant et en chantant (malheureusement, cette scène n'est pas incluse dans la pièce). À la fin de cet acte, Tobie, accompagné par Raphaël, arrive à Ragès et décide de demander la main de Sarah.

Les noces ont lieu au quatrième acte, y compris la nuit de noces, pendant laquelle Raphaël bat Asmodée et le fait enchaîner par les autres démons. Au matin, tout le monde se réjouit de voir le jeune marié sauf et sain. Dans la dernière scène de cet acte, Raphaël se rend chez Gabel à cause de l'argent emprunté autrefois par le vieux Tobie. Le cinquième acte décrit surtout le retour de Tobie chez ses parents.

Etant donné l'occasion pour laquelle la pièce a été écrite, le thème du mariage y joue un rôle important. La cérémonie qui commence dans la scène IV,3 se déroule « selon les mœurs des Hébreux » (*ut moris erat [...] nuptiis Hebraeorum*). D'abord, cinq vierges arrivent en portant des flambeaux :

« Venez, vierges chastes, / apportez vos flambeaux. / Tenez dans vos mains blanches
comme neige / les torches, / symbole de l'amour. / Les feux d'amour brûlent, /
l'épouse aimera l'époux, / Tobie aimera Sarah, / Sarah va susciter des torches
d'amour brûlant dans le cœur de Tobie. »²³

²³ « Venite castae virgines ; / Praeferte vestras lampades ; / Manu tenete lactea, / Faces amoris indices. / Ardent amores ignei : / Coniunx amabit coniugem, / Saram Tobias diliget ; Sara in Tobiam flammeas / Faces amoris ingeret. » DINGENAUER 1616, Gii v.

Les vierges disposent les fleurs, ordonnent à Sarah de les jeter sur Tobie, puis elles invitent le père de la fiancée à donner les cadeaux à Tobie. Dans la scène IV,4 suit un festin nuptial dans lequel quatre amours (*Amores*) sont présents. Le banquet fini, Sarah doit se rendre dans la chambre à coucher, tandis que les vierges essaient de dissiper sa peur ; plus tard, Tobie y est accompagné par les amours. Un autre festin (avec des ballets) suit la nuit de noces et la visite de Raphaël chez Gabel.

C'est surtout dans les scènes désignées comme *chorus* que les noces de Tobie et Sarah sont mises en rapport avec celles de Popel von Lobkowitz et Markéta Ditrichstein. Par ce mot, l'auteur ne désigne pas des scènes autonomes séparant des actes particuliers, mais – chose plutôt inhabituelle – les scènes finales des trois premiers actes. Dans la scène I,6, les anges accompagnent Raphaël sur la Terre, où il doit prendre en charge le jeune Tobie et Sarah ; pendant ce temps, les armoiries des Dietrichstein et des Popel von Lobkowitz apparaissent dans un endroit élevé et l'archange mentionne le fait que, quelques siècles plus tard, aura lieu un autre mariage illustre, celui de Markéta et Vilém. Dans la scène II,4, concluant le 2^e acte, ce sont les muses qui chantent le futur mariage du jeune Tobie. Les géants, « les hommes de la forêt », essaient de faire la même chose, mais d'une manière beaucoup plus « fruste ». Terrifiées par leur aspect, les muses veulent s'enfuir, mais elles consentent finalement à leur apprendre à jouer et à chanter correctement. À la fin, elles chantent « comme si elles connaissaient le futur », à savoir les noces de Vilém et Markéta. Dans la dernière scène du troisième acte, les augures veulent observer le vol des oiseaux pour prédire le résultat de la nuit de noces de Tobie et Sarah. À leur étonnement, les colombes forment les blasons des Popel et des Ditrichstein. La dernière scène du quatrième acte est aussi conclue par un chœur qui, ici, ne représente pas une scène autonome (il s'agit d'un chant choral dans le cadre de la scène IV,9) ; néanmoins, il est basé sur le même principe que les *chorus* précédents : d'abord le chœur raconte le mariage de Sarah, puis il commence à chanter les noces actuelles.

Dans cette étude, nous avons vu trois approches différentes du sujet narratif. Ne faisant que les changements les plus nécessaires, Joachim Greff reste le plus fidèle à la Bible : s'il ajoute des personnages nouveaux, ce sont des personnages marginaux (le garçon, le goûteur, les valets de chambre) ou bien les représentants concrets d'un ensemble anonyme, comme par exemple les habitants de Béthulie ou les chefs de l'armée d'Holopherne. À l'exception de l'omission des quatre premiers chapitres (dont le contenu est néanmoins récapitulé dans le monologue d'Holopherne), Greff ne s'écarte presque pas de la Bible, ni dans la construction de l'action, ni dans celle de l'intrigue.

Pavel Kyrmezer (conformément à la comédie de Leonhard Culman, dont la sienne est une adaptation) traite le modèle biblique plus librement, ce qui peut être un résultat du caractère peu dramatique du récit originel : il ajoute des personnages nouveaux, développe les caractères, élargit le récit avec l'intrigue consistant en le

procès contre la pauvre veuve et accentue un motif plutôt marginal, qui devient original : au lieu du miracle, c'est la critique de l'injustice sociale et des mœurs actuelles, ainsi que l'importance de la foi inébranlable en Dieu, qui passent au premier plan.

Le plus récent des drames traités dans cette étude, *Tobias junior*, de Georgius Dingenauer, semble être aussi le plus « moderne » en ce qui concerne le traitement du modèle. Étant donné l'occasion pour laquelle la pièce a été écrite, c'est le motif du mariage qui y joue le rôle le plus important. Dans son but (qui n'est plus en premier lieu de familiariser le spectateur avec un récit biblique), mais aussi dans sa forme, elle annonce déjà l'époque baroque qui vient.

MIRELLA SAULINI

**BERNARDINO STEFONIO'S *FLAVIA TRAGOEDIA*:
CLASSICAL SOURCES.
THE STAGING OF A VERY LONG TRAGEDY**

As we know, Bernardino Stefonio was one of the most important dramatists of Jesuit theatre.¹ He is best remembered in the history of theatre because his tragedy, *Crispus Tragoedia*,² written and first staged in 1597, laid the foundation of Christian tragedy, the so-called martyr tragedy.³ Stefonio moves on a path cleared by Father Stefano Tuccio S.J., who had provided dramatists with the prototype for the martyr play. In fact, for the first time in a tragedy following the conventions of classical drama, namely *Christus Patiens* (about 1569), Tuccio staged Jesus' agony and death on the Cross. Suffering both as a God and as a man, Jesus Christ was the earliest martyr of Christianity (*Rex Martirum*).⁴

For the 1600 Jubilee, the 12th one of the Holy Catholic Church, Stefonio wrote and performed, at the Collegio Romano in Rome, his second martyr tragedy, *Flavia Tragoedia*. At the time, the Pope was Clement VIII, born Ippolito Aldobrandini.

Flavia Tragoedia was staged again and published in 1621. According to a letter written by Father Stefonio to Father Valentino Mangioni and dated April 14th, 1606,

¹ Bernardino Stefonio S.J. was born in Poggio Mirteto, a little town near Rome, on December 8th, 1560, entered the Society of Jesus on February 2th, 1581 and died in Modena on December 8th, 1620. He was a professor of Rhetoric in Rome and Naples and a very good orator. He wrote, among other works, three tragedies, *Sancta Symphorosa*, which stages the martyrdom of a Roman Christian woman and her sons, and two historical tragedies, *Crispus* and *Flavia*.

² *Crispus Tragoedia* represents a great innovation in the development of the Jesuit theatre. It stages a historical event: the death of *Julius Flavius Crispus*, Constantin's son. The prince was falsely charged by his stepmother, whose advances he had rejected, and condemned by the emperor Constantin. Stefonio takes inspiration from two classical tragedies, namely *Hippolytus*, by Euripides, and *Phaedra*, by Seneca; we can say that *Crispus* is a Christianized version of an ancient myth. *Crispus Tragoedia* is available in a modern critical edition: see TORINO 2007.

³ Stefonio does not say of Christian tragedy; Tarquinio Galluzzi does. In the treatise *Rinovazione dell'antica tragedia e Difesa del Crispo* (1633), he poses a problem: can a Christian man, good and pious, a martyr, in this case, represent a suitable subject for a tragedy? Galluzzi resolves the problem by Plato's thesis. According to Plato, Tragedy came out from the hatred of the Athenians toward Minos, the cruel tyrant of Crete; in simple terms a tragedy inspires a hatred of tyranny and it is advantageous to the citizens and the State. Galluzzi says that to see a martyr constant in his faith and persecuted by a tyrant represented on a stage, is edifying. At the same time, the cruelty of the tyrant's actions convinces everyone that freedom is most important. See GALLUZZI 1633, *passim*.

⁴ See VALENTIN 2004, 435, and TUCCIUS 2011, XLV–XLVI, 49–142. See a comparative analysis of the scenes of martyrdom in *Christus Patiens*, *Crispus Tragoedia* and *Flavia Tragoedia* in SAULINI 2014, 61–81.

we can believe this tragedy was expected to be staged, or published, in Rome at that time. Stefonio writes he is revising *Flavia*, which «is wished» by the Court and the College, and that Roman noblemen will cover the cost, but he does not clear up the project.⁵

The 1600 Jubilee was proclaimed on May 19th, 1599 by the papal bull, *Annus Domini Placabilis* and it was the second Jubilee celebrated after the Council of Trent (1545–1563). In the opinion of Clement VIII, the Council had been an extraordinary event for the Church, and during his pontificate the Pope resolutely applied the decrees it had established. He was convinced that Rome as the Papal Seat was the centre of Christianity, more so then than before the Council of Trent.

The Tridentine Profession of Faith (*Professio Fidei Tridentinae*), promulgated by the bull of Pius IV, *Iniunctum Nobis*, [acknowledges] the holy Roman Catholic Apostolic Church as the mother and mistress of all churches. [It also] promises and swears true obedience to the bishop of Rome, successor of Saint Peter, Prince of Apostles, and Vicar of Jesus Christ.⁶

Accordingly, the 1600 Jubilee was celebrated with all due solemnity. The Pope had Saint John's Basilica and Saint Peter's Basilica completed and many churches restored. Thousands of pilgrims came to Rome to gain indulgences, and all year long there were magnificent ceremonies and triumphal processions all over the city. Within this milieu, Stefonio used classical sources – both historical and literary – to celebrate the *Ecclesia Triumphans*.

Flavia Tragoedia is set in Rome at the end of Domitian's reign (Domitian was murdered in AD 96). The emperor had just promoted to the rank of caesar Titus Flavius Vespasian and Titus Flavius Domitian, the sons of his own cousin, Titus Flavius Clement, and Clement's wife, Flavia Domitilla. A Golden Age is expected to return to Rome, and the imperial court and the Roman people are celebrating its advent with the so called *ludi saeculares*. But the temples are empty, and the gods are supposed to be angry. During the games, Apollonius Tyaneus, a magician who is the real *deus ex machina* of the tragedy, reveals to the emperor that his relatives are Christians. He also suggests that Clement and his sons be sacrificed to appease Rome's angry gods. The tragedy culminates in the martyrdom of three members of the Flavian dynasty at the hands of the cruel emperor Domitian.

However, the two young caesars and their father are not three real martyrs, they are pious and innocent men who refuse to surrender their faith. They choose Christ so they are deprived of corporeal life but keep the spiritual one. Secondly and importantly, they are beheaded because Domitian and his counsellor, Apollonius, are afraid

⁵ SAULINI 2007, 334–335.

⁶ O'MALLEY 2013, 283–285.

of Christianity: in fact, they are really convinced that the new reign of Jesus Christ menaces the Roman power.

Flavia Tragoedia is both a martyr tragedy and a historical play. The historical events date to the years AD 95–96, but for his dramatic purposes the author compressed the actual chronology. For example, Domitian's *ludi saeculares* are dated to AD 90! As his historical source, Stefonio probably used Cardinal Cesare Baronio's *Annales Ecclesiastici*, but Baronio's chronology of those events is incorrect.

In the *Argumentum* of the tragedy the dramatist writes that Clement's wife, Domitilla maior, and her niece, Domitilla minor, were banished to the island of Pandataria and Pontia – that is, present-day Ventotene and Ponza:

Clemente iugulato, filijsque mactatis in Minervae sacro, in omne deinceps Christianae Reipublicae corpus saevitum est. In insulam Pandatariam et Pontiam amandatae Domitillae duae, Ioannes in Cycladas deportatus, in omnem aetatem, ordinem, sexum iterum erupit Neroniana crudelitas.⁷

However, Baronio mentions two Christian women of the name of Domitilla who were exiled from Rome, while Saint Jerome speaks of an illustrious Flavia Domitilla banished by Domitian to Pontia. The fact is that the ancient Christian writers do not agree on the historical identity of saint Domitilla and the question has not yet been clarified.

Apollonius Tyaneus was a philosopher and a magician, who might have lived in the first century. We know of him from his first biographer, Philostratus, and he is also mentioned by Sossianus and by Christian writers, such as Lactantius and Eusebius of Caesarea. Many of his deeds, both evil and good, have been exaggerated and it is difficult to figure out what kind of person he really was. In Baronio's treatise Apollonius seems to be a sorcerer hostile to Christians.⁸

At this point, I must state beforehand that the purpose of this article is not to present a historical hypothesis, but to demonstrate a theatrical one. Therefore, the following analysis is based solely on the text of *Flavia Tragoedia*.

We know that Jesuit school dramas focused on the confrontation between martyr and tyrant. The martyr is a virtuous man persecuted because of his faith, the tyrant is a powerful man who tortures the martyr and deprive him of his life; sometimes the martyr is a woman. For example, Eugenia is violently persecuted by Mahomet in *La Demetria in Trebisonda*, by the Sicilian dramatist Ortensio Scammacca.⁹

In *Flavia Tragoedia*, both the cruel pagan tyrants and the virtuous Christian martyrs are based on historical characters. Stefonio emphasizes the cruelty of the tyrants,

⁷ STEPHONII 1621, n.p.

⁸ About the identity of Apollonius Tyaneus and Flavia Domitilla see: HOXBY 2016, 187–190, 213–214.

⁹ See SACCO MESSINEO 1988, 149.

namely Apollonius Tyaneus and the emperor Domitian. Apollonius is thirsting for revenge on his former persecutor, Domitian and is so used to doing evil that he has become inhuman and, above all, he uses dark magic to make contact with Hell. At the beginning of the story, the magician asks Hades for help. The scene has a literary source as it is partly modeled on the so called Erichtho episode (6, 507-831) in Lucan's *Bellum Civile*, commonly referred to as the *Pharsalia*.¹⁰

This poem is set during the civil war between Julius Caesar and Pompey the Great. The powerful sorceress Erichtho performs for Sextus, Pompey's son, a necromantic ritual. She reanimates the corpse of a recently dead soldier who foretells Pompey's defeat and also Caesar's murder. In more general terms, he foretells the fall of Roman Republic.

Differently from Erichtho, Apollonius does not bring people back from the dead, neither evokes Stigyan shades. Instead, he performs a ceremony in order to gain a positive help, so he brings his own invocation to an end by calling out for the king of Avernus:

Huc ades primi sceleris repertor,
Horridi turmas Averni,
Cocytia monstra recense,
Vulgus eructa furiale terris.
(I,2, p. 23)

After Apollonius' long and terrifying *carmen*, Cerberus and other Stigyan monsters ascend to the stage; the monsters transform themselves into sixteen black boys, skilled in singing and dancing, who are given by the magician to the emperor as a gift, thus gaining Domitian's forgiveness and friendship. Now the audience in the theatre knows that Hades, who could be identified with Satan, will provide the sorcerer with support and advice.

Domitian is the second tyrant. This Roman emperor reigned from 81 to 96 AD, and exercised an absolute political power. He firmly believed in Roman gods and venerated Jupiter and Minerva; many times in Stefonio's tragedy, Domitian is called Minerva's son. In the last years of his reign, this emperor heavily persecuted Christians and banished philosophers from Rome. One of the martyrs was Saint John the Evangelist, who was boiled in oil; by miracle, he survived and was exiled to Pathmos. Saint John is an important character in *Flavia*, too.

In *Flavia Tragoedia*, Domitian appears as a powerful and ambitious man. He hates Christians and their God, who is an enemy of the Roman gods. He is also afraid because, according to the Roman view of the world, he thinks that whoever

¹⁰ LUCANO 1981.

laughs at the gods, also undermines the authority of kings;¹¹ in Domitian's view, the only response must consist in persecuting Christians. In spite of persecution, fear makes the tyrant insecure and credulous, so when Tyaneus falsely charges the emperor's Christian relatives with conspiracy, the sorcerer easily brings the cruel and furious man to fear and hate his own heirs and their father.

We know that Jesuit dramatists took Seneca's tragedies rather than Greek ones as their model. Seneca provided them with the model for the structure and the verse. Finally and most importantly, Jesuit plays often transfer excerpts from the model in a new context; in writing the final scene of *Flavia*, Stefonio was inspired by a literary source, namely the myth of Pelops' sons Thyestes and Atreus, the main characters of Seneca's *Thyestes Tragoedia*.

We know that in this tragedy, a long rivalry between the brothers culminates in a Thyestian feast. As it is well known, Thyestes deprives his brother of Mycenae's throne, but Atreus comes back to the city and takes revenge on his enemy-brother. Atreus invites him for a banquet to mark the reconciliation. In truth, he has killed his brother's sons and then cooks and serves them to their own father. Obviously, Thyestes is unaware of what he is eating, until Atreus tells him!

Similarly, in Stefonio's tragedy, the two brothers, Flavius Vespasian and Flavius Domitian, are sacrificed by the emperor. They are beheaded, their corpses are destroyed by fire, though their heads are kept apart. After a feigned reconciliation with Clement, Domitian shows him the decapitated heads of the young caesars, and, similarly to Atreus, mocks at an incredulous father and asks him if he recognizes his own sons:

Imp. [...]. Filios nosis, pater?
Agnosce vulnus, fruere, complexum expedi,
Saturare, visus pasce, contrecta duos.
Dubitas? Quid haeres? Crede, sunt nostrum genus.
(V,9, p. 203)

Meanwhile, the emperor and his cruel counsellor cynically observe the grieving father.

If we read some lines of verse in Act 5 of *Flavia Tragoedia*, we can see that Stefonio does not reinterpret the ancient myth (as he does in *Crispus Tragoedia*), but he draws a parallel between Atreus and Domitian and underlines that the emperor's cruelty is very similar to Atreus'.

¹¹ *Imp.* Imperia regum solvit irrisor deum: / Quicunque superos laedit, et reges simul. (II,3, p. 65)

Quo dira regis sacra ploratu querar?
Romam an Corinthum, Domitius an Atreus tenet?
Cho. Quae monstra peperit aula, Pelopeiae aemula?
(V,9, p. 191)

Huc ergo (ne quid Atreum pudeat sui
Dissimile monstrum generis) huc terrae lues,
Domitius acer, liberos fratris trahit.
(V,9, p. 192)

Ollam Thyestae vereor et fratrum dapes.
At frater Atreus alter inscribi potest,
Dici Thyesten alterum, plane est nefas.
Quid cardo sonuit regius? [...]
(V,9, p. 199)

Tyaneus has taken his revenge on Domitian; he knows well that unless there is an heir, the empire will fall. But this is not enough for him: one of the twelve apostles, Saint John, is in Rome, as a guest in Clement's home, and Apollonius takes personal revenge on the Evangelist showing him the three decapitated heads of the Christian martyrs.

Tyrants place their trust in cruelty, revenge and violence; on the contrary, martyrs place their trust in goodness, forgiveness and faith in God.

Clement and his sons are generous and loyal to Rome and the kingdom. Flavius Clement is a former consul and a valiant soldier who, at the beginning of the story, is awaited to return to Rome from a war. His sons are differently skillful: Flavius Vespasian is more skilled as a soldier than as a politician, Flavius Domitian is more skilled as a politician than as a soldier. They are grateful to their uncle, the emperor, and accept the rule of the caesars without reservation, but in all their actions they devote every effort of their body, mind and spirit to God. Thus, when they are required to renounce Jesus Christ and God they reject any kind of pressure and refuse to surrender their faith.

Walking on the path of Jesus Christ, the three innocent members of the Flavian family endure martyrdom. Differently from the ancient tragedies, the death of Clement occurs on the stage: obeying an order by Domitian, an official beheads him, while the condemned man turns his thoughts to Jesus and the eternal life.

The words spoken by the prisoners, Domitian and Vespasian, as they await execution, demonstrate feelings of love for their family and strong faith in God.

For instance, when Domitian, who seems to be less courageous than his brother, asks him where the tyrant will send them, Vespasian firmly answers him he will send them to Jesus Christ.¹²

The caesars are aware of their own innocence, and hope that in the future Roman citizens will know the truth of their cruel execution. Imitating Jesus Christ, who is the archetype of all martyrs, the three innocent men offer their lives to God and pray to him to receive them into Heaven.

The point of difference between the cruel tyrants and the virtuous martyrs is that, in keeping with Christian principles, not only do none of the martyrs have feeling of revenge, but they forgive the tyrant and pray to God for him. This is a Christian's duty and above all the teaching of the Roman Catholic Church.

In *Flavia Tragoedia*, the characters often speak of the glorious history of Rome. At the beginning of Act 4, Stefonio combines a historical source with a literary one. The scene is set in a camp, a chorus of Roman soldiers and their commander are on the stage. To encourage the soldiers to fight, the commander recalls, in song, a chain of crucial events and many courageous protagonists of Roman history. In the first strophe he tells the soldiers about the ancestor of the Roman people, Aeneas; then, he mentions a great number of heroes and heroines, such as the ancient kings of Rome, Clelia, Cincinnatus, and so on. They are all presented as examples of virtue and courage to be imitated.

The soldiers are persuaded by the examples and after every strophe they express their consent and enthusiasm by singing a short paean. At the end, the commander celebrates Flavius Clement and the two young caesars in whom the Roman people place their trust: they are the heirs of Rome's political and military power:

Praef. Hunc olim, quaecunque sagis, quaecunque quieti
Serviet aut animis aut armis utilis aetas,
Nil, nisi Clementis nomen, te maius haberi
Roma velit, victrix armis, animisque duorum
Ambos Roma colat, gentes veneretur et ambos,
Tam variae linguis gentes, quam moribus omnes,
Secula dum claudat postrema volubilis orbis,
Rursus et incipiant alij procedere menses.
(IV,1, p. 123)

Obviously, the officer is unaware that the three members of the Flavian dynasty are Christians.

¹² *Dom.* Quo nos tyrannus mittet? *Vesp.* Ad Christum, puto. (V,7, p. 184.)

The classical poet used as a model here is Virgil, in particular the description of the shield of Aeneas in *Aeneis*, 8,624–728.¹³

Aeneas' shield had been forged by Vulcan and presented to Aeneas by his mother, Venus. On the shield, Vulcan engraved, prophetically, some important events – both positive and negative – of Roman history. He begins by writing of Aeneas' son, Ascanius, the founder of the Roman progeny. He continues by recounting tales of heroes and heroines, such as Manlius and Clelia; he also tells about a defeated enemy of Rome, Catilina, and an important law-maker, Cato.

In Vulcan's prophecy the history of Rome culminates in Caesar Augustus' Empire, which is described in all its glory:

At Caesar, triplici invectus Romana triumpho
Moenia, dis Italis votum immortale sacrabat,
Maxuma tercentum totam delubra per urbem.
Laetitia ludisque viae plausuque fremebant:
Omnibus in templis matrum chorus, omnibus area;
Ante aras caesi stravere iuveni.
(8,714–719)

In keeping with the ancient world view, Aeneas places his trust in fate, and therefore he has no doubt that it will guide Roman history to a glorious imperial conclusion.

Taking Aeneas' shield as a narrative model for the commander of the Roman camp, Stefonio introduces a crucial difference: in the above-mentioned scene in *Flavia Tragoedia*, the history of Rome culminates in the reign of Flavius Vespasian and Flavius Domitian, that is in the new reign of Jesus Christ, son of God and God himself, and of his Vicar on earth, the Roman Pope. In fact, according to the Christian vision of the world, God's plan for mankind will guide the history of Rome to its glorious Catholic conclusion. In other terms, God himself wants the Holy Roman Catholic Church to be the heir of pagan Rome.

The above-mentioned commander of the Roman camp sometimes uses the same lines of verse as Virgil, for example in describing Titus Manlius, the guardian of the Tarpeian rock, standing before the temple and watching over the Capitol:

In summo custos Tarpeiae Manlius arcis
Stabat pro templo et Capitolia celsa tenebat.
(*Aeneis*, 8,652–653)

¹³ VIRGILIO 1962.

Praef. In summo custos Tarpeiae Manlius arcis
Sic vigilata tegat: Capitolia clara, canori
Anseris excitus cantu [...].
(*Flavia*, IV,1, p. 118)

Stefonio is indebted to Virgil and even much more to Horace. In fact, in Act 1 of *Flavia Tragoedia*, a group of sixteen boys, who accompany the *Flamen Dialis*, sings Horace's *Carmen Saeculare* in its entirety. We know now Horace composed it in 17 BC, for the *ludi saeculares* of Augustus. Stefonio was probably unaware of this relatively recent discovery, but he surely knew the context. At the end of Act 1, a group of Christian boys replies to the pagan ones with a *Parodia* of Horace's *Carmen*. According to the Greek meaning of the word, *parodia* is a rewriting and in this case it is a Christianized version of *Carmen Saeculare*. Both Horace and Stefonio use the same meter, the tetrastich Sapphic strophe: three minor Sapphic (Sapphic hendecasyllabs) and one Adoneus (five-syllabled line). The purpose of Horace's hymn is to celebrate Apollo and Diana, the purpose of the *Parodia ex Horatio* is to celebrate Jesus Christ and the Virgin Mary¹⁴.

We are not going to analyze here Stefonio's poem in detail; for our purpose it will be sufficient to compare the two third strophes:

Alme Sol, curru nitido diem qui
promis et celas aliusque et idem
nascaris, possis nihil urbe Roma
visere maius.
(*Carmen Saeculare*)

Vere Sol, vultu nitido diem qui
promis et celas, aliusque et idem
nascaris, malis nihil urbe Roma
visere maius.
(*Parodia ex Horatio*)

The strophes focus on the Sun, whose pagan attribute is *alme* (nourishing), and whose Christian attribute is *vere* (truthful). After Homer, Apollo was identified with the Sun, the identification of Apollo and Christ is well-known. Christian humanists, like Stefonio¹⁵, tried to conciliate classical literary tradition with Christian theology;

¹⁴ For every news about the context and its bibliography, and for an exhaustive comparative analysis of Horace's *Carmen Saeculare* and Stefonio's *Parodia ex Horatio*, see BARTERA 2011. I use this article as a source for the quotations from the texts.

¹⁵ About Bernardino Stefonio as a Christian humanist, see SAULINI 2007.

in doing so, they used a poetic identification of Christ with Apollo, of Olympus with Heaven, and so on.

The difference between the adjectives is crucial: *almus* is an adjective commonly used to describe pagan gods, both male and female; on the contrary, *verus* is an adjective describing the only god existing in actual fact – that is, the Christian Trinitarian God. Thus, through the use of the latter adjective, Stefonio claims that Jesus Christ, son of God and God himself, is the only God in whom mankind should trust. As a verb of which the Sun is the subject, Horace uses *posse* (to be able to), Stefonio uses *malle* (to choose / to want). What did God choose in making his plan for mankind? He chose everlasting glory for Rome. Rome as the Apostolic See, Rome identified with the Holy Roman Catholic Church, of course.

Let me describe a scene in *Flavia Tragoedia* that was not staged. From the Collegio Romano's chronicle, we know that this tragedy was performed four times. The actors were very good, the staging was spectacular and the large audience was delighted. But the text is very long (more than 5000 lines of verse); the Collegio's chronicle records the first performance lasted ten hours and therefore the play had to be abridged.¹⁶

As we know, *Flavia Tragoedia* was staged again at the Seminario Romano in 1621 and was published with a note by the publisher in which he gives us an important piece of information:

Lectori

Actus secundi scena quarta, ubi Domitillae inducuntur, quae postea nihil agunt, ab autore (sic!) dispuncta fuerat; quia inter scribendum animadvertit, sibi non licere, feminas illas in scenam dare. Placuit tamen eum quoque locum ibi reponere, ut ex opere preclaro nihil periret.¹⁷

In other terms, according to the rule of the *Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Jesu*, whose last edition was published in 1599, which excludes female characters from the cast list of Jesuit school drama, the fourth scene of the second act – whose protagonists are Domitilla maior, Clement's wife, and her niece,¹⁸ Domitilla minor – was not staged. According to that rule, women were not allowed to be present in the audience, but the rule (*Incitamenta studiorum*, VII,6) was often disobeyed in the observance.

Domitilla is venerated by the Catholic Church as Saint Domitilla martyr. In May 1597 – only three years before the first staging of *Flavia Tragoedia* – her relics

¹⁶ Quoted in GARCIA VILLOSLADA 1954, 166.

¹⁷ STEPHONII 1621, 207.

¹⁸ In the *Argumentum* of *Flavia Tragoedia*, Stefonio writes that Domitilla minor is a daughter of Plautilla, Domitilla maior's sister: STEPHONII 1621, n.p.

were triumphantly transferred to the church of Saints Nereus and Achilleus¹⁹ (who appear as characters in Stefonio's tragedy). At the same time, Cardinal Baronio commissioned the painting of the church with frescos representing images of saints and scenes of martyrdom.

Before going on, we should remember that, in spite of the above-mentioned ban on women, there are sometimes female characters in Jesuit tragedies. We know that Stefonio himself wrote a tragedy, by the title of *Sancta Simphorosa*, that was inspired by the martyrdom of a Roman woman!

The College's students-actors played female characters, of course. For example, in 1591 Gian Vittorio Rossi, a fourteen-year-old Stefonio's student, played the Roman martyr's part; from then he was nicknamed Simphorosa!²⁰

In the early Jesuit theatre, when dramatists were inspired by the stories of Old Testament, Jezabel, cruel king Ahab's wife, was one of the most important characters. This evil queen was not alone. For instance, in *Juditha Tragoedia* (1564), by Father Stefano Tuccio, Judith, a courageous biblical heroine, is the protagonist. Moreover, in the occasion of *Juditha's* second performance, many ladies were allowed to be present in the audience. Father Jerome Domenech S.J. testifies this in a letter written on October 7th, 1566 to the Superior General of the Society of Jesus, Francisco de Borja:

Si è recitato, in questa rinovatione delli studij, una tragedia di Giuditta et, per gratia, è riuscita tanto bene che siamo stati forzati a recitarla un'altra volta. Nella seconda volta entrarono molte signore principali, che la prima volta non furono ammesse donne.²¹

Domitilla is a member of the Flavian dynasty, she is a Christian and in the fourth scene of the second act of *Flavia Tragoedia* she is preparing to go to the old priest Clement, actually the Christian Pope, Clement I. All Christians in Rome venerate the old man and Domitilla wants to honour him; she also wants to pray to Our Lord with the priest and to ask him to consecrate her sons to God.

She comes across as a mother who loves her husband and her sons; she is a good woman who has strong faith in God. Why did she not appear on a Jesuit stage? What is, for example, the difference between Domitilla and Judith?

The difference does not consist in their personal characters but in an interpretation. As it is known to everyone, Stefonio's *Crispus Tragoedia* and *Flavia Tragoedia* are not figural, but historical tragedies. On the contrary, in *Juditha Tragoedia* Father Tuccio uses the figural interpretation. Judith who beheaded the commander in chief of Assyrian army, Holofernes, and doing so saved Israel from the King of Babylon,

¹⁹ See KRAUTHEIMER 1967.

²⁰ QUESTA 1999, 148-149.

²¹ Archivum Romanum Societatis Iesu. *Ital.* 131, 91^r-92^r. Quoted in SAULINI 2002, 68.

Nabuchadnezzar, is a prophetic figure of the Virgin Mary who saved mankind from Satan. The Prologue of the tragedy justifies the biblical heroine appearing on stage²². On the contrary, Flavia Domitilla is a historical character, she has her own personal identity and, most importantly, she is not identified with the Virgin Mary, such as Jezebel is identified with Satan, for example. Finally, she is not staged as a martyr, as Simphorosa was; therefore she is subject to the above-mentioned ban on women.

This time, a historical character could not be used on the stage neither to honour the Roman Pope, nor to celebrate the triumphant Roman Catholic Church.

²² See SAULINI 2002, 71.

MARKÉTA KLOSOVA

HOW TO GET DIOGENES ON THE STAGE

A number of theatre plays from the 16th and 17th century drew inspiration from the history of the European nations;¹ topics from the history of the ancient Greece and Rome were used especially frequently by both scholastic and secular authors. Through depicting the history and the historical figures, the dramatists expressed their opinions about current issues, they presented the audience with moral examples that were meant to be followed, they showed them terrible crimes and the deserved punishments, they flattered the powerful people, etc. However, the history often served only as a material, it was irrelevant how the authors decided to change the information they got from the original sources and the actual choice of the sources was irrelevant as well.

However, there also existed plays in the 17th century that wanted to depict the historical events as they had really occurred and the historical figures as they had really lived. Sometimes, the historical event presented on the stage was meant to show a moral about the past times and it could even be a part of schooling. In 1610, the play entitled *Triumphus poetices scholasticus* – which was performed at the Lutheran *gymnasium* in Kwidzyn (Marienwerder; near Danzig) – presented the audience a trial with the poet Archias who was defended by Cicero. The aim of the author – Bartholomäus Wilhelmi – was to show students a trial in ancient Rome and the facts of that time.²

The secular play by a German playwright Johann Rist entitled *Die Friedewünschende Deutschland* (written in 1647, published in 1649) included a requirement that several old Germanic heroes wore costumes corresponding to illustrations in an educative book about old Germans.³

In the treatise *Panorthosia*, Johannes Amos Comenius (Jan Amos Komenský) – a member of Unity of Brethren, a Czech exile who resided in Polish Leszno in the 1640's – expresses his faith in the educative power of decent public theatre performances. Viewers experienced considerable emotions spurred by the fact that the performed acts seemingly came alive in front of them. The plays were meant to draw from history so that the important deeds of the ancestors were not forgotten. The author maintained the historical fidelity of the performance to be important: “Nihil

¹ This study is a result of the research funded by the Czech Science Foundation as the project GA ČR 14-37038G “Between Renaissance and Baroque: Philosophy and Knowledge in the Czech Lands within the Wider European Context” and based at the Institute of Philosophy.

² NADOLSKI 1963, 207–210.

³ BRANDT – HOGENDORN 1993, 42.

rebus affingatur, sed quantum potest, ita ut gesta sunt, simili habitu [the term *habitus* can mean a custom or clothing], ceremoniis – ut ipsa antiquitas in conspectum producat...”⁴

However, it remains to be answered to what extent were the authors able to meet their aims – if researchers can assess it from the fragmentary evidence preserved in the surviving sources. For instance, in the text *Triumphus poetices scholasticus*, the author made serious mistakes. According to an analysis by Bogusław Nadolski, one of the characters of the play was Gaius Sempronius Gracchus who was already dead at the time of the trial with Archias etc.).⁵

On the example of depicting the figure of a Cynic Diogenes of Sinope in several European dramas from the 16th and 17th centuries, we will demonstrate what the work with a historical figure could have looked like. In the end, we will focus on the play *Diogenes Cynicus redivivus* by Johannes Amos Comenius.

The character of the Cynic Diogenes probably entered the world of theatre in a dramatic dialogue by Hans Sachs entitled *Ein spiel mit 3 personen: Das Gespräch Alexandri Magni mit den philosopho Diogeni* (1558, 1560). In the dialogue, Diogenes, the teacher of virtues, expresses the opinions of the contemporary urban society in front of Alexander the Great and opposes the ruler.⁶

In a five-act comedy by the Elizabethan author John Lilly entitled *A most excellent Comedy of Alexander, Campaspe and Diogenes* (published in 1584)⁷, Diogenes had the role of a mentor who lectures Alexander (who visits Diogenes at a market place) on how the ruler should behave: especially if he is in love with an unsuitable woman who moreover refuses his affection. Diogenes's acts do not lack a critical, philosophical edge; however the play was meant to be mainly entertaining. The author thus concentrated more on the love plotline and the comic contribution of the character than on Cynic philosophy.

Dyjogenes, a character of the allegoric Polish play entitled *Tragedyja o polskim Scylurusie (Tragedy about the Polish Scylurus)* by the otherwise unknown author Jan Jurkowski (published in 1604 in Krakow),⁸ represents eloquent wise people or a priest. Jurkowski's religious loner Dyjogenes has university education, he loves virtuous life and serious study and he is able to give wise advice to rulers. Jurkowski's

⁴ On the text see e.g. ZAJÍČEK 1987, 12, 13. See KOMENSKÝ 1966, part *Panorthosia*, chap. XXIV, 357, cols. 652, 653 (quotation see col. 653).

⁵ NADOLSKI 1963, 207–210.

⁶ LARGIER 1997, 34–41, 322–333 (texts). For the character of Diogenes in the texts by Hans Sachs, see also KÜHLMANN 2010.

⁷ LILLY 1858; see also *ibid.*, pp. XXVI, XXVII.

⁸ For the play, see LEWAŃSKI 1981, 336–341; 396, 397, 404, 405. See also OKOŃ 1970, 138. For the Scylurus story, see PLUTARCHUS – REGIUS 1508, fol. [Biiiv]. See also JURKOWSKI 1961, 78 (*dramatis personae* and explanation of their names) and 79 (a prologue).

figure has traits of character of his historical namesake and partially also acts in the same way. However, the author only took advantage of the renown of the philosopher's name (and of what he represented) and transformed his bearer of the famous name into a representative of the promoted living program.

In the play by the well known Jesuit Jakob Masen entitled *Comedia fabulosa: Bacchi schola eversa* (published in 1657 as a part of the work *Palaestra eloquentiae ligatae*), Diogenes with a lantern unsuccessfully attempts to bring a group of drunkards to the right path.⁹

The Latin-German play by the Jesuit Arnold Engel of Netherland origin entitled *Comoedo-tragicum Bacchanal*¹⁰ (created around 1664 in Czech environment), written on the occasion of Lent, depicts – through two contrasting groups of different personalities – two different approaches to life, namely self-indulgent on one hand and moral and seriously philosophical on the other. Among the serious philosophers and authors, Diogenes with his indispensable lantern and critical messages is also present.

The originally Italian libretto by Nicolò Minato (*La lanterna di Diogene*, music by Antonio Draghi; performed on January 30, 1674 in Vienna) was – for the convenience of the Emperor Leopold I and his wife – translated into German and subsequently published in 1674 under the title of *Die Latern des Diogenes*.¹¹ Diogenes remains a philosopher with minimal needs, yet he undergoes a transformation from a stubborn man refusing to leave his barrel to a mentor and voluntary henchman of the Macedonian king. For the character of the philosopher, the main mission was to flatter the ruler.¹²

In the works of the 17th century dramatists (and not only there), Diogenes was established as a morally perfectly pure character who was known for his aversion to power, wealth and secular position and was thus able to act as an independent moral corrective and mentor on any issue. To a certain extent this also applies to the last mentioned example. However, as we have seen, various authors approached the character very specifically.

⁹ MASEN 1657, IV, 1, 2, 313–315.

¹⁰ For the author, see JACKOVÁ 2007, 158, 159. See also ENGEL [1664], fols. 269v, 274v–326v.

¹¹ See GROVE 1980, 602–604; The Italian text was not available to the author.

¹² See MINATO 1674, III, [16.], fol. [EVIr]. Here Diogenes finishes his long unsuccessful seeking for people and addresses Alexander the Great delivering these flattering words: “Diog. Hoere, du bist Verstaendig, Berecht, Rein, Gnaedig vnd Fromm, begnadest ein jeden, schenckest denen die dich bestehlen, leydest die dich beleydigen, entschuldigest die dich verrathen, vergibest deinen Feinden. Dise sein Tugenden den Goettern nur gemein, Du bist was Himmlisches, so dann kein Mensch, nein, nein. Aber wilt [sic] du, daß ich es sage. Alex. Ja. Diog. Ich wolte, daß du zu Zeiten mehr ein Mensch waerest.”

In the following passage, we shall see how Comenius managed to fulfill his own requirement from *Panorthosia* in his drama entitled *Diogenes Cynicus redivivus*. This four-act play was performed at the Brethren-Lutheran *gymnasium illustre* in Polish Leszno in 1640. It depicted Diogenes's life from the point when he entered Athens, became a philosopher there living in a barrel, rambling the city with his lantern that helped him to find real people and giving hard moral lessons to members of society that he was meeting. The next part depicted how Diogenes was captured by pirates and sold to slavery, and in the end his calm stay in Corinth where he was a house slave teacher and where he also died.¹³

Sources. Comenius took his inspiration mainly from the Latin translation of the treatise *Peri bion gnomon apophthegmaton ton en philosophia eudokimesanton biblia deka* (*Ten Books about the Lives, Opinions and Statements of Eminent Philosophers*)¹⁴ by the Greek author Diogenes Laërtios (the first half of the 3rd century AD). The Latin translation by Ambrogio Traversari was published for the first time in 1475.¹⁵

However, Diogenes Laërtios was not a historian of philosophy in the current meaning of that word; he was a doxographer: yet his information about Diogenes is surely the most complete source available. We can basically consider as sources also some works by other classical authors, especially by Plutarch (*Moralia, Vitae parallelae*) and by Cicero (*Tusculanae disputationes*). Yet besides this, the dramatist also borrowed quotations from other classical authorities. Comenius also used the treatises by Erasmus of Rotterdam as a source for his play. Sometimes, slightly other interpretation of the Greek text of Diogenes Laërtios text can be found in the chapter on Diogenes in *Apophthegmatum ex optimis utriusque linguae scriptroribus... libri octo* by Erasmus of Rotterdam than in Traversari's translation. On the other hand, some of the quotations from Erasmus which Comenius uses in his play, cannot be considered as historical sources either.¹⁶

Philosophy. According to the author, his play introduces the life and opinions of the Cynic Diogenes. Cynicism surely represents a philosophy of great inner human freedom, of clearing oneself of material things, of return to nature and of rejecting all social conventions. However, certain aspects of Cynic teaching appeared as unacceptable in the 16th and 17th century. Thus in any of the school plays, including the school play by Comenius, Diogenes was never depicted as a proponent of free love and publically practiced eroticism. Moreover, in his study from 1986, Pavel Floss showed that this modification was not the only one. In Diogenes's simple way of

¹³ Generally, on the Comenius's play *Diogenes Cynicus redivivus* see KLOSOVÁ 2016, 63–80, 187–189.

¹⁴ DIOGENES LAERTIUS 1972.

¹⁵ DIOGENES LAERTIUS – TRAVERSARI 1535.

¹⁶ For quotations in Comenius's *Diogenes* see NOVÁKOVÁ 1973, 485–500b. See also ERASMUS OF ROTTERDAM 1558, 199–244 and DIOGENES LAERTIUS – TRAVERSARI 1535, 327–359.

life, Comenius to a certain degree saw the practice of Stoic teaching. Thus in various parts of the play, he attributed to Diogenes statements of Stoic thinkers (often adjusted so that they would better correspond to Christianity). However, according to Floss, this “Stoicisation of Cynicism” did not mean that “Comenius perceived these two schools of thought as identical... he approached the ‘Stoicisation’ and ‘Christianization’ of the legend about Diogenes with remarkable caution and care – he did not go so far as to violate the facticity of information by Diogenes Laërtius and Plutarchos...”. Floss further maintains that the author “clearly understands... certain important aspects of... [Cynicism], identifies with them and uses them”. The Cynicism enabled Comenius to express his critique of Platonic and Aristotelian philosophy. What the dramatist liked about Cynicism was positive attitude to work, aversion to elitism and classical intellectualism (especially to that of Plato and Zeno), which is actually even ridiculed in two scenes of the play (act III, scenes 3–4). He was also impressed by determinedness and thoroughness with which the Cynics (unlike the Stoics) put their teaching into practice.¹⁷ The choice of the topic of the play was surely influenced also by the good example of how to bear a simple life and how to face various life challenges while in exile in a foreign country.

Properties, costumes, facts. Some details pertaining to the performance are known to us thanks to the text of the play and to the author’s remarks which detail the actors’ actions and mention the costumes, properties and sometimes also the actors’ masks. Many of the acts depicting Diogenes relate to his dwelling, a barrel (*dolium*) that he repeatedly enters and from which he comes out and with which he manipulates. For example in act II, scene 3, Diogenes comes rolling his barrel with an adjusted entrance, he positions it at a right angle to a wall, enters it and then looks out.¹⁸ When a message reaches Athens that king Philipp is approaching and wants to attack (scene 6 of the same act), panic breaks out. People are rashly running around and chaotically trying to accumulate objects they could use for their defense. Diogenes ridicules this hectic and meaningless activity: and in order to do something as well he starts to roll his barrel back and forth.¹⁹

The descriptions of the actors’ action correspond to a manipulation with a classical wooden barrel that looked like the majority of people who heard or wrote about Diogenes in the Early Modern Era would have imagined his dwelling. Stefan Schmitt wrote an extensive study about depictions of Diogenes in German and Dutch visual

¹⁷ See FLOSS 1986, p. 9–19.

¹⁸ COMENIUS 1973, II, 3, p. 456 “Hic secedat moxque reversus advolvat sibi dolium ita aptatum, ut erectum relinquat foramen patulum, quâ ei ingredi et egredi liceat. Hoc ergo ad parietem alicubi advolutum statuminet, ingressusque et prospectans gaudentis gestus exhibeat...”

¹⁹ COMENIUS 1973, II, 6, p. 461: “Publicâ hâc omnium occupatione me solum esse otiosum non convenit: cum domuncula quoque mea mihi negotium esto. (*Invadatque dolium suum et illud huc illuc volvat...*)”

materials and he concluded that this image prevailed among artists. Among the depictions he managed to gather is only one that portrays Diogenes coming out of a huge amphora.²⁰ Yet according to the Greek text by Diogenes Laërtios, Diogenes actually dwelled in such a great bin for wine and corn called *pithos* (the largest of them had the height of an adult).²¹ To manipulate with this heavy pottery in the manner described above on stage would thus be highly difficult. In this respect, Comenius succumbed to the influence of the contemporary idea which was connected to the term *dolium*, a wooden barrel.²²

The role of a prop and partly also of a costume was fulfilled by a fur-lined coat that was not entirely voluntarily given to Diogenes by one of his listeners. Firstly, this piece of clothing is highly un-Greek and secondly, Comenius describes it as “togam pellibus subductam”.²³ Comenius knew that toga was an overgarment of ancient Romans, yet it is not entirely clear how he imagined it. However, with respect to the 17th century clothing we can be sure about the meaning of the word. It follows also from language textbooks written by Comenius. At that time, this Latin expression meant a coat with long sleeves reaching down to one’s ankles.²⁴ Therefore it must be said that the expression *toga* does not fully correspond to a word *tribon* (used in a Greek original); on the other hand, it is not such a absolutely inappropriate expression as it could seem.²⁵

The mention of this coat with long sleeves confirms the assumption that the costumes used in the play corresponded to the common clothing of Comenius’s times. A good idea about what Diogenes looked like on stage in the play from Leszno can be derived from a depiction that appeared on the first edition of *Diogenes* in Dutch in 1660. In front of a temple in a vaguely Doric style there are two pitchers and behind them an elegant gentleman, all dressed in the 17th century clothing. Diogenes has a beard, the lantern and a solid coat with long sleeves and with a distinctive collar.²⁶ The usage of such clothing on stage was simply in accordance with the usage of that time.

Comenius adjusted also a number of other facts. Many of his mistakes were already pointed out in various studies. The price for the slave Diogenes – 3 obolos

²⁰ SCHMITT 1993, pp. XXX–XXX and pictures, pp. XXX–XXX, Nos. XXX–XXX.

²¹ DIOGENES LAERTIUS 1972, book VI, para. 23, p. 24 and para. 43, p. 42. See also DESMOND 2008, pp. 21, 83.

²² See e.g. DIOGENES LAERTIUS – TRAVERSARI 1535, p. 329 and ERASMUS OF ROTTERDAM 1558, p. 200.

²³ COMENIUS 1973, III, 1, p. 463.

²⁴ Cf. e.g. COMENIUS 2011, p. 384.

²⁵ DIOGENES LAERTIUS 1972, book VI, para. 62, p. 62. An expression *pallium* is used in Latin texts, see e.g. DIOGENES LAERTIUS – TRAVERSARI 1535, p. 348 and ERASMUS OF ROTTERDAM 1558, p. 234.

²⁶ COMENIUS – HOOGSTRATEN 1660. The Dutch edition COMENIUS – HOOGSTRATEN 1672 included a similar depiction, yet the philosopher is already wearing antique-like clothing.

– is ridiculously low in Comenius’s play. Moreover, Zeno of Citium, the founder of the school of Stoicism, was confused with Zeno of Elea, the actual author of the paradoxes about motion that are mentioned in the play. Moreover, the historical Diogenes could not meet any of them, since they lived in different periods, etc.²⁷ The usage of firearms that appear in one of the scenes (act II, scene 6) also has to be counted among these mistakes.

Thus can it be said that *Diogenes* by Comenius fulfilled the author’s postulate that a play has to be done in such a way as to give the audience undistorted lesson about the old times and ancestors’ deeds (“ut ipsa antiquitas in conspectum producatur”)? Surely not. However, the play by Comenius was set apart from the other adaptations, some of which were already mentioned, by the author’s serious attempt to portrait the life of Diogenes as a whole, as an educative material about him. This is also the way the play was perceived by author’s contemporaries.

In his letter from the period 1639–1640, Comenius’s fellow-believer Georg Vechner understood the author’s intention as an effort to pass on knowledge – both about the Cynic philosophy and the praiseworthy example of the Cynic’s life. Vechner thought that the lives of other important figures should be mediated for the audience in the same way. Vechner saw *Diogenes* as a beginning of a future educative program passed on through theatre plays. Thanks to series of dramas (e.g. on Pythagoras, Socrates, Plato, Aristotle, Alexander the Great, Crassus etc.) students and other people could learn about the ancient history and wise statements of its great figures.²⁸

The play *Diogenes* was praised even by the contemporary German scholar and literary historian Daniel Georg Morhoff who was otherwise a stark critique of various other works by Comenius. According to Morhoff’s *Polyhistor*, Comenius wanted to lecture his students about the history of philosophy through theatre plays and as his example, he chose Diogenes.²⁹

In the Latin edition of *Diogenes Cynicus redivivus* published in Halberstadt (first published 1673), the editor Christoph Heinrich Lauterbach corrected many of expressions used by Comenius (although their usage was documented in the works of various ancient Roman authors) and changed them into pure Ciceronic Latin. Lauterbach also added entertaining sketches between the acts and a complicated musical scene in the end of the play etc.³⁰ The editor was interested in the language of the play and its entertaining effect but the scenes with the barrel, the firearms and the fur-lined coat remained unchanged.

²⁷ See and cf. ČERVENKA 1968, pp. 498–502 and NOVÁKOVÁ 1973, pp. 485–500 (on the confusion of the two Zenos, see *ibid.*, p. 497a). DESMOND 2008, p. 21, 83.

²⁸ COMENIUS 1973, p. 444.

²⁹ MORHOFF 1708, book II, chap. IV, p. 380. BLEKASTAD [1969], p. 567.

³⁰ COMENIUS – LAUTERBACH 1673. On Latin language of this edition of the play see DRASTÍKOVÁ 1965, esp. pp. 128–130. See also KLOSOVÁ 2016, pp. 187–189.

Anachronisms and factual mistakes presented no problem for Comenius's contemporaries – or more likely they were not able to perceive what the current researchers inevitably realize. Current researchers certainly have more information on the life of Diogenes of Sinope than a 17th century author. Yet would it suffice for writing a truly historically accurate play about Diogenes? Certainly not. Such a recent researcher would only write a biography of Diogenes which would correspond to the contemporary level of our knowledge of ancient Greek culture.

NICOL SIPEKIOVÁ

**A JESUIT SCHOOL DRAMA ABOUT THE BATTLE
OF VIENNA (1683)
AS AN EXAMPLE OF OCCASIONAL LITERATURE
AND ITS FUNCTION**

Over three hundred years ago, in 1683, Vienna saw one of the greatest historical events of the 17th century take place. The Battle of Vienna entered the history of Europe as a significant military encounter in which the future of the continent was decided – whether it would be Christian or Muslim. Its significance and impact were almost immediately so great and far-reaching that the topic of the siege and liberation of Vienna became a popular motif that could be seen in various art forms. It is no wonder, then, that this military conflict also inspired many works of literature. Our attention has been drawn to one that came out in print, in Vienna 1686, as a school drama, entitled *Vienna Austriae defensa et liberata*. Its author is registered by the Jesuit bibliographers as Gabriel Kapi,¹ a member of the Society of Jesus, although his name is not mentioned on the title page at all. But the title page immediately informs us of the occasion and reason why this play has originated. The motivation behind its writing and publication was the award of bachelor degrees to the students of philosophy at Vienna University during their graduation ceremony where Franciscus Rescalli, doctor and full professor of liberal arts and philosophy, officiated. Based on the circumstances of its origin and designation of this work we can include this

¹ Gabriel Kapi was born on 28th August 1658 in the Hungarian village of Kapi (today Kapušany in the Prešov district of Eastern Slovakia) into the local family of the Kapis which belonged among the old nobility. Contrary to his parents' wishes, as a 15-year-old boy he entered the Society of Jesus on 20th October 1673 in Košice (Kassa), and underwent his novitiate in Vienna. After two years of studying poetics and rhetoric he studied philosophy in Vienna and then taught humanities in Graz. In 1682 he returned to Vienna to study theology, but had to interrupt his studies after a year due to the Turkish threat. He thus moved from Vienna to Bologna and there continued to study theology, but in 1686, when his play on the Battle of Vienna was released, he was once again teaching in Vienna. He worked in Trnava (Nagyszombat) from 1688–1691 as a professor of philosophy and ethics, catechist, spiritual director, confessor, counsellor and prezes of the Marian Congregation. In the following years Kapi worked in several Hungarian towns, in Gyöngyös, Komárno (Komárom), Cluj (Kolozsvár), where he was the superior, the professor of disputed doctrinal issues and theology, and school prefect. He returned to Trnava between 1707–1709 and worked as the university chancellor and vice-rector; a few years later, apart from other important positions, he occupied the office of rector of Trnava University. After working in Bratislava (Pozsony) from 1717–1719 in the position of college rector he moved to Trnava, where he was the administrator of the university press and a counsellor. It was in this city that he died on 24th March 1728. SOMMERVOGEL – DE BACKER 1869–1876, col. 399–400; STOEGER 1855, 167–168; HOLOŠOVÁ 2009, 62.

play, on the siege and liberation of Vienna, into the group of publications for graduation which represent a unique collection of Baroque literature written in Latin,² and we can see the absence of the name of the author as confirmation of the habit of the Jesuits' of that time, who usually, in the spirit of the collective educational activity of the whole Jesuit order, kept this type of publication anonymous.³

Upon closer study of the dedication, which functions as a preface to Kapi's work, the signature *studiosissimi Poëtae Viennenses*,⁴ at the end of the dedication tells us that the work was dedicated to the new graduate bachelors of philosophy as a result of the collective efforts of their colleagues – the students of humanities. Specifically, it was a class of poets – referred to as *classis humanitatis* in most of Europe, and as *classis poetica*⁵ in the Austrian province – who under the pedagogical leadership of Gabriel Kapi were honing their skills of expression as the penultimate level of linguistic preparation. It is thus more correct to consider Gabriel Kapi to be the author of the work *Vienna Austriae defensa et liberata* rather than a group of less experienced students, especially as we know that it was mandatory for every Jesuit to undertake teaching practice at the beginning of his career; they mostly worked as teachers of poetics and rhetoric (*humaniora*). From this probably arose an obligation for them to write shorter or longer theatrical works, regardless of whether they had any talent for this kind of creative activity or not.⁶ In the case of Gabriel Kapi, however, it would be inappropriate to say that his school drama was merely the fulfilment of an obligatory task of the teacher. We are able to fully acquaint ourselves with the complete text of his play, as it has been preserved in full, and in addition to an excellent natural flair for poetic creation, its elaboration also displays the author's evident abilities in the art of rhetoric. In this context, our opinion is best supported by the written comments of his contemporaries. Besides his kind-hearted nature, Gabriel Kapi's necrologue specifically emphasised his poetic talent, which was already manifested at a young age. The short two-year period as a novitiate was enough for him to prove to all that through his innocence and kindness he would be an asset to the Company of Jesus. But far more significant was the fact that one of the most important 17th-century poets and playwrights, who wrote in Latin, Nicolaus Avancini⁷ conferred praise on Gabriel Kapi when he heard him recite a Greek text as a student.

² The research of graduation documents in the area of Neo-latinistics has become more intense in recent years. For more on the issue of their systematic research and importance in the ambience of the Vienna University see KLECKER 2008, 56–87.

³ RÄDLE 2013, 186.

⁴ KAPI 1686, A3v.

⁵ BOBKOVÁ–VALENTOVÁ 2006, 54–55.

⁶ JACKOVÁ 2011, 23–58.

⁷ RÄDLE 2013, 283–284, 288.

Despite his extraordinary talent for poetry and unlike Avancini's extensive drama oeuvre, from which Kapi undoubtedly drew a great amount of knowledge and inspiration as a student and later as a pedagogue, the dramatic poem about the siege and liberation of Vienna was the only one of its kind by Gabriel Kapi. It was the very first work he published but his subsequent works⁸ followed a different path, focusing principally on literature of a religious character.

As we have said above, Kapi's play *Vienna Austriae defensa et liberata* came out only three years after the Battle of Vienna, which means that within his work, Kapi processed a historical topic that was still current and present in people's memories and one that not only affected him existentially but also personally. In 1683 the young Kapi found himself in Vienna studying theology, when the Turkish army approached the city and he, under immediate military threat, had to abruptly interrupt his studies and leave the city for an uncertain amount of time. He could not have known at the time that the siege of Vienna would last several weeks and end through a short battle over the course of a single day. After his forced departure from Vienna he found refuge in Bologna, thanks to which he did not have to experience the dangers and horrors of the war first-hand. But the string of events which preceded the decisive battle, as well as the course of the battle itself and its consequences for the political and ecclesiastical levels of life did not leave him cold even after his return to Vienna in 1686. It is likely that at this point he had, for some time, already played with the idea of processing this important event in a poetic form, which, in Kapi's words, brought joint and eternal salvation to everyone (*quae communem omnibus perpetuamque salutem attulit*)⁹ and eventually meant the end of Turkish expansion into Central Europe. Thus he immediately carried out his intention when he could and the bachelors' graduation ceremony became a suitable occasion to present his experience and the efforts of his students.

In the introduction the author very briefly deals with the issue of the selection of the topic for his play as well as the form of its elaboration. Realising the attraction of the topic, especially for historiographers, and their preferences, he explains that he has intentionally chosen this type of poem which seemingly brings nothing new but he could not forfeit it in any way, because he knows that no one has dealt with this topic in a poetic form before now.

⁸ A selection from the works of Gabriel Kapi: *Allocutio saluatoria in ingressu solemnibus Christiani* (Tyrnaviae 1713); *Institutiones christianae de sacrosancta et individua Trinitate* (Tyrnaviae 1720–24, 1732, 1764, 1774); *Institutiones christianae de analysi fidei* (Tyrnaviae 1737).

⁹ KAPI 1686, A2r.

“Tametsi ne nihil novi vobis afferre videamur; genus hoc poëmatis nondum, quod sciamus in hac materia a qua nos abstinere nullo modo potuimus, a quoquam usurpatum de industria delegimus ...”¹⁰

As shown by this quote, from Kapi’s point of view the topic of the Battle of Vienna itself was at least as important as the form in which he decided to produce his work. This is also clearly proven by the introductory thoughts in the prologue where the author expressed euphoric excitement over the recent events in Vienna, the seat of the Christian empire. In relation to the dreaded Turkish Crescent, he very skilfully reached for the symbolism of an astronomical lunar eclipse and directly compared the defeat of the Ottomans to this astonishing celestial phenomenon. For the recipient an even stronger message was carried by the statement that the Moon was retreating, not because of the interposition of the Earth, but because of the interposition of the Roman eagle, the symbol of imperial power. We thus cannot overlook the fact that the author’s rendition includes features typical of the political-religious thinking of the members of the Jesuit Order, reflected here in the emphasis given to the unique status of the Roman eagle, its extraordinary contribution to the achievement of a Christian victory as well as in the confirmation of its position as the queen and ruler of the entire world, since Kapi explicitly writes the following:

Eclipsim Lunae, qua nulla post hominum memoriam nobilior, nulla iucundior, nulla unquam visa est auditaque maior in hac urbe, sede, domicilio, arce christiani imperii, tres abhinc annos spectatam, vobis iterum exhibemus offerimusque... Quod si omnis Lunae defectus aliquid habet admirationis, quis non miretur eam non terrae, sed reginae imperatricisque orbis terrae, Romanae aquilae interposito defecisse?¹¹

When describing Kapi’s dramatic poem, we should certainly not pass over its remarkable full-page frontispiece without comment, it complements and decorates Kapi’s work in a visually appropriate way. It can be considered, so to speak, as a graphical representation of the main idea that is outlined in the prologue as well as a contemporary perception of the significance of the historical subject that is depicted. The image illustrates the siege, alongside the defence of Vienna, in the spirit of Post-Trident iconography, as the anti-Ottoman military theme here is aligned organically with the question of religion. The illustration consists of several compositional elements, which is why it probably gives an impression of the dichotomic portrayal of the subject. In other words, the observer sees the overall picture as if it consisted of two separately designed halves. On one hand, the bottom section shows a dynamic image of the reality – a representation of the actual state of war (the siege), on the other, the upper half of the illustration is defined by the intense language of symbols

¹⁰ Ibidem.

¹¹ KAPI 1686, A2v.

of power and religion – a clear interpretation of the victory of the Habsburgs over the Ottoman Empire and, most importantly, the victory of Christianity over Islam. The central part of the image is dominated by the three hills of the Vienna Woods that are known for their rounded forested hilltops. The mighty Kahlenberg hill¹² stands out, from which the cavalry of the liberator of Vienna, the Polish king John III Sobieski, is shown coming down to help the city. The imperial seat itself, with the most dominant religious building within its walls, St. Stephen's Cathedral, can be seen very clearly in the foothills, due to the contrastingly detailed depiction of Viennese churches and buildings in the middle of a vast empty space.¹³ The tents of the enemy camp, decorated with the Islamic crescent, and Turkish figures on the run are placed at the very bottom of the image.

The upper half of the illustration stands out in direct contrast to this realistic scene, it is full of iconographic symbols and attributes that represent much deeper ideas within this context. The author of the illustration placed a depiction of the Virgin Mary with the baby Jesus in her arms as a strong semantic opposition to the accumulation of dark clouds that symbolize the Muslim threat, literally hanging, above the city. The Madonna, situated in a radiant circle of sunlight in the upper right corner of the illustration, thus represents an antipode to the crescent/moon in the dual depiction of the symbols of celestial bodies. However, the most prominent graphical element of the upper half of the image is a large black female eagle with spread wings, hovering over the city. She is portrayed at the moment when she is struck by a bright ray of light coming from the radiant circle around the Mother of God, as if from a source of light. With regard to the introductory thoughts about the lunar eclipse that Kapi formulated in his prologue, the eagle is pictured in such a position that her body casts a shadow upon the inconspicuous crescent portrayed behind her, putting it completely into darkness. Hovering above the eagle in the top left hand corner is an angel holding a ribbon in his hands which contains the inscription, *In hoc signo vinces*. This encompasses the main message of both the image and Kapi's text. The inscription clearly alludes to the important distant historical event of 312 which had a significant impact on the legalization and emancipation of Christianity¹⁴ in

¹² This hill, at 484 metres, was originally called Sauberg or Schweinsberg, but in 1628 was renamed Josephsberg and finally was given the name Kahlenberg during the reign of Emperor Leopold I, taking it from the nearby Leopoldsberg hill.

¹³ The space, approximately 300 metres wide, along the city walls had a strategic significance during the battles against the Ottomans. The Turks were unable to defeat Vienna due to, among other things, this undeveloped area which made it easy to spot an approaching enemy.

¹⁴ It was a conflict between the emperors, Constantine the Great and Maxentius, in front of the gates of Rome. Constantine, who strived to become the sole ruler of the Roman Empire, had a vision the night before the decisive battle, in which Christ intervened. In the form of a dream or a sort of vision, soldiers and the future emperor saw a large cross with the inscription *In hoc signo vinces*, or "In this sign thou shalt conquer", appear in the sky. Constantine ordered the Christian symbol to be painted

the Roman Empire. The very frequent use and repetitive adoption of the motif of victory of the Christian emperor Constantine over his pagan enemy can be seen, not only in Christian iconography, but also in the literary output of Jesuits. This motif was popular and was used in Jesuit dramas that were aimed at the portrayal of an ideal Christian ruler. In the political and religious contexts of the Ottoman wars during the 16th and the 17th centuries, this motif also created a particular appropriate historical background for an update of the depicted theme. With regard to this, it seems fitting to mention probably the most popular example of a school drama based on the victory of Constantine – Avancini's drama *Pietas Victrix*.¹⁵ In a similar way to the striking parallel between Constantine's character and the emperor Leopold in Avancini's interpretation of the topic, we can also find a direct analogy between these two rulers in our illustration. We can simply set the well-known inscription that evokes the merits of the first Christian emperor into the current thematic framework which is best expressed by the broader name of Kapi's work, *Vienna Austriae defensa et liberata auspiciis augustissimi Romanorum imperatoris Leopoldi I*. We can clearly see the intention to intertwine the personalities and actions of Constantine with those of Leopold in order to express the legitimacy of the Austrian monarchy, which rests on Constantine's victory for the Christian faith, and thus openly supports the political interests of the Habsburgs.

Gabriel Kapi perfectly fulfilled his task to memorialize the Battle of Vienna in the form of a dramatic poem. He managed to transform his idea into a captivating and rhetorically elaborated work of 1095 verses, which not only corresponded with the demands placed on this type of literature at that time, but also fulfilled several other functions – didactic, educational, representative and, last but not least, propagandistic – in addition to the aesthetic-literary value. This multifunction and diverse uses of the work was achieved not only through Kapi's excellent pedagogical experience, but especially thanks to his thorough education and knowledge of the history and politics of his era. We do not know for sure what reference material Kapi had at his disposal while he worked on the piece and whether he actually had access to any historical sources related to the Battle of Vienna. However, the fact that Kapi composed his play entirely in accordance with the historical facts leads us to believe

on all the shields of his soldiers and the next day Maxentius suffered a fatal defeat in the battle against the legions bearing the symbol of Christ. Constantine entered Rome on 29th October 312 as the indisputable Western emperor. His success in battle against a more numerous enemy made him believe that he was under the protection of the Christian God.

¹⁵ Avancini's spectacular play *Pietas Victrix* was first performed in Vienna in 1659 at the coronation ceremony of Leopold, who became the Roman-German emperor. Emperor Leopold attended in person. For more on plays that celebrate the type of Christian ruler see RÄDLE 2013, 225–226; POLEHLA 2011, 95–100.

that his knowledge of the course of the war¹⁶ and its participants was grounded on reliable sources.

Kapi's drama, composed in iambic meter, consists of three acts, with each act further divided into five scenes. The author identifies the individual acts with the name of a particular person, who is then the central character of the act. The play is based on the three most important participants in the Battle of Vienna: the first act features the most famous of the defenders of Vienna, Ernst Rüdiger, Count von Starhemberg, the second act portrays the liberator of Vienna, the Polish king John III Sobieski, and in the final act, the commander of the Turkish army, the Grand Vizier Kara Mustafa, appears on stage. The introduction of the important players in the battle in this order is obviously not just a random arrangement, but rather a thoughtful approach, since this sequence allowed the author to preserve the chronology of the real events as well as compose a play with all the appropriate dramatic elements. While in the first two acts the author captured the moments of the last days of the siege prior to the decisive battle on 12th September 1683, the last act portrays events that took place much later, the execution of the Turkish commander, which took place at the end of 1683.

In addition to the main characters, a number of other significant historical personalities appear in Kapi's play, they gained the recognition not only from their contemporaries, but also from later generations through their participation in battles near Vienna and other anti-Ottoman battles. Among the most famous of them were Charles V, Duke of Lorraine, Maximilian II Emmanuel, the Elector of Bavaria or John George III, the Elector of Saxony. In his poem, Kapi paid also tribute to them especially in light of their military achievements, led by Rüdiger and John Sobieski. It is interesting to see how the author also managed, through both the main and supporting characters, to shape the image of emperor Leopold I, even though he was

¹⁶ In 1683 a huge Ottoman army appeared before Vienna's walls for the second time in the history of the city. Just as in 1529, it was not conquered in 1683. The Ottoman army arrived from Adrianople, today's Edirne in the European part of present-day Turkey, at the Austrian border at the beginning of July. At that time, the emperor, Leopold I, concluded that Vienna would not be able to resist the Turkish attack and decided to leave the city. He issued an order for the immediate departure of the imperial family and military council to safety in Linz. Those who stayed in the city prepared for the Ottoman attack. The Ottoman army besieged Vienna on 14th July and encircled the city in two days. According to the Ottoman plans, Vienna was to fall quickly and with minimal damage. In reality, however, the siege was constantly extended and the condition of Vienna's defenders as well as the situation in the attacking camp were getting worse. It took almost two months for the Ottomans to achieve their first major success. At that point, Vienna's defenders realized that they would not be able to do any more without immediate help. It came at almost the last moment in the form of Polish troops under the command of the Polish king John III Sobieski. The decisive battle for Vienna began early in the morning of 12th September and ended on the same day in huge confusion, but also a complete victory over the Ottomans.

not actively included in the play. This may be related to the fact that he decided to leave Vienna a week before the siege began and thus at the most critical moments he was not there for the city and its inhabitants. This along with his style of rule later led to harsh criticism.¹⁷ Despite everything, traces of Leopold's presence are clearly perceptible throughout the play thus everyone who hears or reads Kapi's piece will certainly notice the emperor's indirect, but expressive "participation" in the events, also through the individual appearances of the above-mentioned people. Of course, the verses of the Jesuit poet do not reflect in any critical way on the emperor or suggest any doubt or dissatisfaction related to his decision. On the contrary, they express powerful manifestations of unwavering devotion, support, praise and sincere gratitude towards Leopold, which clearly points to the fact that even Gabriel Kapi belonged to the majority of those Jesuit drama authors who saw the person of emperor Leopold I as a leading figure in the anti-Ottoman wars.¹⁸ This attitude of Kapi is most evident in places where the emperor's glorification as the saviour of the country and the Catholic faith is most loudly heard. This is best demonstrated by the monologue passages of the dukes, who, at an extremely important moment before the decisive encounter with the enemy and at a time when they are contemplating the seriousness and impact of the current situation in a wider context, are turning their thoughts to the emperor, who although physically distant, is clearly present in their minds and hearts as the embodiment of salvation and the hope for a Christian victory. Something more than just loyalty and devotion is reflected, for example, in the monologue of the elector, Maximilian II Emmanuel, who was linked to the emperor through family ties. Maximilian's first wife was the emperor's daughter, Maria Antonia, who bore him three sons. And it is also this connection with the Habsburg family to which Maximilian's speech about the many and strong bonds refers to in the third scene of the second act, when he is – following the example of John III Sobieski – encouraging himself to fight in a war and assuring the emperor of his love and devotion to him and his homeland:

Teque Leopolde Caesar o meus! Et mihi
tantis tot atque vinculis iunctissime!
Quisquamne non Germanus alienus magis
nobis te amabit?¹⁹

¹⁷ Quite often there is a contradictory assessment of emperor Leopold I and his era. Critics blame him for his extreme devotion to God and the Church, his politics of recatholisation, his political indecision and hesitation, and last but not least, for his escape from an endangered Vienna. The Italian-Polish historical film *The Day of the Siege: September Eleven 1683 (Bitwa pod Wiedniem)*, released in 2012 and directed by Renzo Martinelli, portrays Leopold I in a similarly unfavourable light.

¹⁸ TÜSKÉS–KNAPP 2007, 365.

¹⁹ KAPI 1686, B5v.

Maximilian's commitment to the emperor becomes even more obvious once he realizes that in his participation in the defence of Vienna and Austria, far from home, he is also defending his own Bavaria and Munich against the furious Ottoman enemy:

Te Austria an nostram domum
Boiosque, te Vienna defendo an meum
potius Monacum? Non mihi praestat foris
arcere, quam repellere furentem domi
hostem imminentem? Utinam, utinam quanto tui
Leopolde studio pectus hoc flagret, procul
Bojoaria Austriaque, in Ungaria ultima
docere possim!²⁰

The motif of a victorious battle of Vienna presented by Gabriel Kapi is more than suitable to mediate various propaganda ideas and had also become a perfect example of a topic with historical context handled in a less strict way. Kapi enriched the clear propaganda function of the play with a strong educational dimension. Therefore still up-to-date and important questions related to interpersonal relations, moral values and virtues as well as mistakes and deficiencies of human being appear on the scene. Without exaggeration Gabriel Kapi proved to be a real historiographer in terms of the factuality of this historical theme, as well as a great expert on human soul and actions in this dramatic poem. It becomes most apparent in the parts where a gloomy military context conjoins with the topics of friendship and child-parent relationship and vice-versa. The best example to be mentioned within this context is the character of the Polish king John III Sobieski, who altogether with the emperor Leopold played a key role in the victory of Christianity, and who was awarded a title *defensor fidei* – Defender of the Faith²¹ by the Pope Innocent XI in 1684 based on his merits. Whereas Kapi in his play rather reserves the position of a defender of the Christian faith for the emperor himself, John III Sobieski is depicted in a purely military context and enters the scene as *Viennae liberator*, i.e. liberator of Vienna. Kapi's depiction undoubtedly corresponds with history, considering John III Sobieski as the last of the great Polish kings and one of the most successful commanding officers in Turkish wars. However, after his introduction as a powerful monarch and warrior, Kapi confronts the reader with an utterly different picture, showing Sobieski as a tender and loving father. The scene is based on an intimate dialogue between John III Sobieski and his oldest son James, who accompanied him to the battle of Vienna. The dialog does not only have a strong emotional impact, but in the terms of Chris-

²⁰ KAPI 1686, B5r.

²¹ VONTORČÍK 2016, 502.

tian education and virtues, it also undoubtedly serves as a kind of a behavioural pattern for pupils who thus witness the themes of respect towards parents resulting in obedience as well as responsibility for one's actions. Nonetheless, even in this scene, Kapi does not divert from his initial military context, as the leitmotif of the whole dialog is James' wish to follow his father even to the battlefield and take part in real battles with the Turks. The prince fully realizes seriousness of his request. That is why he does not pose the question directly and only gradually "prepares" his father for it. However, once he expresses his request, the king-soldier becomes a worried father in a very poignant scene full of tenderness: showing parental love as well as respect and loyalty of the son towards his father. Of course, the father tries to argue his son out of his dangerous intention, but son's wise words and reasoning using examples from the king's own life persuade him at the last. Finally, he agrees that his son may accompany him to the battle, but the parent's apprehension for his child is fully shown in the words warning his son to keep at the side of his father, who, in case of any danger, is determined to die for him:

Haec patria mandata tamen observes velim,
 mea cura fili! a latere non pugnans patris
 unquam recede, sequere me: non te prius
 sagitta feriet ulla, quam nostri fibras
 pectoris oberret.²²

In the same manner, the son resolutely and with youthful zeal for fight promises, that should king's head or heart be endangered by a sword, he shall not hesitate and offer his own body as a modest shield:

Certare tanto proximus aveo, ardeo
 Tyro Magistro, miles ita claro Duci,
 Gnatus Parenti: forte si capiti aliquem
 Ensem minari, aut pectori advertam tuo;
 Hoc tenue scutum, corpus obtendam meum.²³

A similar didactic function is also characteristic of the initial act of the play, which spotlights topics such as unshakable love for one's country, ability to repress oneself or strong friendship and loyalty. The main character in this respect is a Vienna military commander Ernst Rüdiger, who entered into European history in 1683 as a defender of Vienna. According to Kapi's description, Rüdiger found himself in a very difficult situation in Vienna, as he had to face every-day attacks from Ottomans for two long months from the middle of July to the day of a decisive battle with a relatively small

²² KAPI 1686, B4r.

²³ KAPI 1686, B5v.

number of defenders. To hold out in such difficult task, he had to show a great deal of bravery in the course of the besiegement as well as to participate in fights carried out on the walls and to be a great support for his soldiers in crucial moments. These traits of an ideal soldier adorned the real Rüdiger and the character of a dauntless and hard-bitten Rüdiger brought to the scene as a wounded hero possesses the same characteristics. Due to his head injury suffered during the attack at Löbl bastion, he finds himself in an almost helpless state and is therefore confined to bed. While being eaten up for three days by his own reproaches that he cannot join battles, he is also seized by a feeling of being useless not only for his emperor, but also for his country. The following lines depict Rüdiger's inner anxiety and helplessness, underlined by a brief description of a critical state in Vienna from a defender's point of view:

Rudigere! turpi stertis ignavus thoro?
 Ferro Viennam et igne crudelis petit
 noctu dieque barbarus; iuvenis, senex
 atque omnis ordo, sexus in muros mori
 cupidus procurrit: solus an causa necem
 tam saepe pro minore contemptam times?
 Praeclarus Urbis creditae fidei tuae
 defensor! Haec est caesari, haec patriae fides
 iurata toties?²⁴

In fact, Rüdiger was well-known for the fact that he let himself be carried on stretchers along the walls even when injured. The author shows this typical trait of Rüdiger's to the full, when Rüdiger, despite a serious head injury, decides to come back on the walls and rather die there. However, after a long talk his friend Selleus manages to convince him to stay in bed and borrow him his weapons, thanks to which Selleus himself would be considered as a real Rüdiger. His intention is to outwit and make his enemies insecure as well as to encourage his own soldiers and citizens. Rüdiger hesitates to comply with his friend's request. He underestimates the seriousness of his own wounds and thus brings attention to an even greater wound which Vienna is suffering and which must be treated sooner than his own:

Est gravior meo
 vulnus Viennae ac potius est vulnus meum
 utrumque: maior plaga prae parva est mihi
 curanda.²⁵

²⁴ KAP I 1686, A3r–A4v.

²⁵ KAP I 1686, A4r.

At last, the friend's speech persuades him, so he entrusts his weapons to Selleus like famous Achilles, who handed over his equipment to his best friend Patroclus during the famous siege of Troy. The use of this well-known Homeric motif ending with Patroclus' dead also forebodes Selleus' sad fate: considered to be Rüdiger, he dies in ditches. The news of the death of the purported Rüdiger overwhelms not only citizens, but also soldiers who utterly lose their courage. Believing that all is lost, soldiers reproach themselves for not being by Rüdiger's side to protect him by their own bodies. However, the sheer desperation at the end of the first act turns into hope when Rüdiger decides to take revenge for his friend Selleus and let himself be carried on the walls. Thus everything becomes clear and revives fighting strengths of all defenders of Vienna. All the above show what is the additional ideological thread followed by the author alongside the main topic of the first act. By means of a dialog between Rüdiger and Selleus, the author deals with the topic of friendship which like love has been interesting for the mankind since the beginning of time. Friendship is a very important matter for everyone, especially at young age. Gabriel Kapi is fully aware of this fact and does not miss the chance to deal with Rüdiger's unfavourable position as a wounded soldier in the greatest detail in order to lecture his readers on the value and power of friendship. The beautiful example of Rüdiger and Selleus' friendship does not only depict an ordinary friendship of two people. The attention is brought to worth-of-following friendship, pure and genuine. Similar to that which Aristotle, one of the greatest European philosophers, called a friendship of virtue, as it stems and lives on virtue.

Publications for graduation as an example of occasional works created in the 17th and 18th century, closely related to Jesuit universities, represent a significant part of neo-Latin literature, which has become the object of intense research in last decades. In this light we have attempted to approach the dramatic poem *On the Besiegement and Liberation of Vienna* by an Hungarian Jesuit Gabriel Kapi. Apart from the literary and aesthetic aspect of the poem, we mainly intended to see into its functionality and utilization within as well as outside of the frame of Jesuit education. Kapi's play deals with historical theme and therefore mediates a great deal of historical knowledge to its readers. In the Jesuit perception of history, which had not been constituted as an individual school subject at Kapi's time, history as such and publications dealing with historical topics served mainly for various didactic, educational, moral, religious and political purposes. Our aim was to comprehend the term "didactic purposes" in its broader sense related to the personal and human development of an individual, rather than common acquisition of knowledge and training of Latin language skills or development of student's rhetoric skills. Furthermore, it is important to emphasize, that apart from the basic educational function, a typical characteristic of the Jesuit works of this kind was its clear propaganda purpose, as also seen in Kapi's work. So, should Kapi's play be perceived in its wholeness, it is a complex work

creating a thematically and didactically appropriate platform suitable for the mediation and dissemination of higher political and religious ideas, attitudes as well as the moral aspect and message of the Christian world-view. The author devotes his work to the service of these ideological intentions and that is why we find there a massive celebration of the emperor, the House of Habsburg and their politics,²⁶ promoted as the only guarantee of peace and liberty of the country. Nonetheless, the author chiefly disseminates and strengthens the Catholic faith as well as interconnection of human being with their Christian virtues.

²⁶ On the topic of the celebration works concerning the Habsburg dynasty see: JURÍKOVÁ 2014, 86–113.

NORBERT MEDGYESY S.

**HISTORISCHE SCHAUSPIELE ÜBER
DIE STEPHANSKRONE ZUM ANLASS
DER KÖNIGSKRÖNUNGEN
(PRESSBURG, 1688; TYRNAU, 1712)**

Einführung

Zum Anlass der Krönung ungarischer Könige und anlässlich der Jubiläen der Königskrönungen wurden historische Schauspiele in den Schultheatern aufgeführt. Im Folgenden werden von diesen drei Stücke näher vorgestellt. Bei der Krönung nahm die Stephanskrone einen zentralen Platz ein. Zuerst möchte ich auf die öffentlich-rechtliche Stellung der „Heiligen Krone“ eingehen. Die Tradition der Stephanskrone hat ihren Ursprung in der Zeit des ersten Königs von Ungarn, in der Zeit des Stephan I. (1000–1038). König Stephan der Heilige gründete den ungarischen Staat und legte das Fundament der katholischen Kirche in Ungarn. Da die Geschichte der Stephanskrone laut Tradition bis auf den heiligen Stephan I. zurückgeht, wird auch die Stephanskrone selbst für heilig gehalten. Nach diesem Gedanken verfügt die Stephanskrone über eine lebende, rechtliche Personalität, die sowohl das Land (*regnum*) als auch das Volk des Landes einschließt. Damit sind die Völker, die auf diesem Gebiet ihre Heimat haben, Glieder der heiligen Stephanskrone (*membrae Sacrae Coronae Regni Hungariae*). Im Mittelalter zählte die Aristokratie zu diesen Gliedern, in der Neuzeit außer den Adeligen das Bürgertum der Königlichen Freistädte (*libera regia civitas*), seit 1848 werden alle auf diesem Gebiet lebenden Menschen als Glieder der Stephanskrone anerkannt. Nur dann konnte man zum legitimen König Ungarns werden, wenn man vom Erzbischof von Esztergom (Gran) mit der Stephanskrone gekrönt wurde. So blieb die Souveränität und der staatsrechtliche Status von Ungarn weiterhin gesichert. Die liturgische Zeremonie der Königskrönung fand bis 1543 in Székesfehérvár (Stuhlweißenburg), danach in Pressburg (Pozsony, Bratislava) statt.

**Historische Verhältnisse im Jahr der Schauspielvorstellungen (1688)
in Pressburg**

Der erst 9-jährige Joseph I. wurde vor der Zeremonie der Krönung mündig gesprochen. Der junge Habsburger wurde am 9. Dezember 1687 von György Széchényi, dem Erzbischof von Gran und vom ungarischen Palatin Pál Esterházy

in der Sankt-Martin-Kirche der Freien Königsstadt Pressburg zum König von Ungarn gekrönt.¹ Aus Anlass der Krönung wurden zwei Schauspiele im Schultheater aufgeführt, welche ich im Folgenden vorstellen möchte.

Im ersten Schauspiel, namens *Auea regni Hungariae saecula cum novo Rege Renata*, geht es um die Wiedergeburt des Heiligen Stephan und um dessen goldenes Jahrhundert.² Das Stück wurde am 16. Februar 1688 in der prächtig geschmückten Jesuitenkirche Sankt Salvator in Pressburg vorgeführt. Die ganze Kaiserliche und Königliche Hofhaltung schaute sich die Aufführung an. Das Schauspiel fand großen Anklang im Kreis der Habsburger Herrscherfamilie. Als Zeichen ihres Gefallens schenkte die Familie dem Pressburger Jesuitenkollegium eine dreimal verwandelbare Bühnenkulisse. Am 21. September 1688 wurde das zweite Schauspiel schon vor dieser Kulisse, „mit dieser bisher noch nie gesehenen Pracht“ aufgeführt. Im Hauptteil meiner Arbeit werde ich dieses zweite Spiel vom Heiligen Stephan näher behandeln.³

Die Aufführung zum Anlass der Thronbesteigung von Joseph I. fand ein Jahr nach den Ereignissen vom 2. September 1686 statt. Im Vorjahr hatten die Truppen der Heiligen Liga die Budaer Burg von der Besatzung des Osmanischen Reichs befreit. Die Schüler des Pressburger Jesuitengymnasiums brachten das Schauspiel *Filius viva imago Paternae Pietatis et Glorae. Dominus Stephanus Ungariae Rex piissimi et gloriosissimi parentis Geysae* innerhalb eines Jahres nach der Krönung von Joseph I. (*primo Coronationis Anno*) am 9. Dezember 1687 auf die Bühne. Das Stück wurde am 21. September 1688 im Rahmen der Schulabschlussfeier in Pressburg aufgeführt. Nach unserem heutigen Wissen blieb das Libretto des Schauspiels nicht zurück. Nur der Theaterzettel mit acht Seiten, gedruckt bei der akademischen Druckerei von Joannes Christophorus Beck in Tyrnau (Nagyszombat), ist in der Zentralbibliothek und dem Zentralarchiv der Ungarischen Provinz des Piaristenordens in Budapest aufbewahrt.⁴

Der Titel des Stückes zeigt Stephan den Heiligen, den ersten König von Ungarn als das lebendige Ebenbild der Frömmigkeit und der Herrlichkeit seines Vaters Géza. Damit weist das Drama auf die Tat hin, dass Stephan I. unter seiner Regierung

¹ Mehr zur Krönung von Joseph I. und den politischen Verhältnissen siehe in: BARTONIEK 1989, 151–153. Zeitgenössische Schnitte über die Krönung von Joseph I. in: PÁLFFY 2017, 19. (17–23.)

² Das Libretto und das Dramenprogramm des lateinsprachigen Schauspiels blieben – nach unseren bisherigen Forschungen – nicht zurück. Die Daten der in Wien (LAW Cod. 12085, 1688, 42r) und in Rom (LAR Cod. Austr. 148. 1688. 95v) aufbewahrten Jesuiten *Litterae Annuae* erschienen in: STAUD 1984, 378. Die *Litterae Annuae* nennt das Spiel *Sanctus Stephanus Hungariae rex, piissimi et gloriosissimi parentis Geysae filius triumphans*.

³ STAUD 2000, 217.

⁴ *Filius/ viva imago/ Paternae Pietatis et Glorae./ Dominus Stephanus/ Ungariae Rex/ piissimi et gloriosissimi parentis/ Geysae*, Tyrnaviae, Typis Academicis per Joannem Christophorum Beck, o. J. [1688]. RMK II. 1638b. Fundort: Zentralbibliothek und Zentralarchiv der Ungarischen Provinz des Piaristenordens (PKK), Budapest, P 33/8/15//29. Mikrofilm: OSZK FM2 3040.

auf dem ganzen Gebiet Ungarns die Feinde des jungen Christentums besiegt hatte. Das historische Drama spielt im Jahr 999. Im Stück geht es um den Sieg über den Heiden Koppány. Es stellt den Schülern und dem Publikum den Glauben und die Frömmigkeit Stephans des Heiligen als folgendes Beispiel vor. Die Lehrkraft des Pressburger Jesuitengymnasiums widmete das Schauspiel dem ungarischen König Joseph I. und dessen Eltern, also dem Kaiser und König Leopold I. (1657-1705) und seiner Frau Königin Eleonore Magdalene von Pfalz-Neuburg (1655–1720). Das *Argumentum* der Perioche des Stückes setzt die zeitgenössischen Ereignisse mit den historischen Zuständen in der Árpádenzeit in Parallele. Zugleich werden auch die neuen Siege über die Türken erwähnt.⁵ Die Anmerkung im Titel des Schauspiels – *per eandem Ungariam Hæredi Gloriosissimo* – weist auf den Landtag hin, der am 18. Oktober 1687 in Pressburg eröffnet wurde. Das Parlament hatte nämlich am 7. November das Recht der Habsburger auf ein Erbe der ungarischen Krone durch den erstgeborenen Sohn des vorhergehenden Königs anerkannt (Gesetzesartikel Nr. II des Jahres 1687). Das Gesetz wurde von Leopold I. am 25. Januar 1688, also im Jahr der Vorführung des Schauspiels sanktioniert. Wie gesagt wurde durch das Gesetz über die Erblichkeit der ungarischen Krone das Recht des österreichischen Zweiges der Habsburger auf den ungarischen Thron gesichert. Das bedeutete, dass die ungarische Nation über das Recht der freien Königswahl wieder nur dann verfügen könnte, wenn Joseph und Karl, die männlichen Nachkommen von Leopold I. versterben würden. Durch das genannte Gesetz wurde Ungarn zum Erbkönigtum Österreichs, wenn auch nicht als Erbland, sondern als selbstständiges Land innerhalb der Monarchie. Diese Selbstständigkeit Ungarns wurde durch die Existenz und die Idee der Stephanskronen sowie die Tradition der Krönung mit der heiligen Krone gewahrt.⁶ Das Titelblatt der Perioche des behandelten Schauspiels verweist mit einem Satz auch auf die siegreichen Kämpfe gegen die Türken. Dieser Satz schließt das Datum der Aufführung durch Kronostichon in sich: „Anno qVo Vngaria Inter gLorLosas VICtorLas otto-Mannæ tyrannIDI eXtorta fVIIt”.⁷ Obwohl die Vorstellung des Stückes neun Monate nach der Krönungszeremonie erfolgte, kann das Spiel als Teil der feierlichen Erinnerung an die Krönung gesehen werden. Auch die nach der Thronbesteigung Joseph I. ausgegebenen Münzen gedenken nämlich mit der

⁵ „Aurea Regni saecula in Coronato nuper Seerenissimi Rege Ungaria Josepho I. sub schemate Domini Stephani e' Theatro vaticinabamur, nunc eventus ipse in liberatis illico post Coronationem a' jugo Turcico celeberrimis per Ungariam Urbibus tam claras nobis Pietatis et Gloriæ Parallellas in eodem Divo Stephano ceu digito demonstrat, ut nefas censeamus alio, quam quod damus Argumento Seerenissimis Laureis, ad ipsum Regni exordium de Ottomanico relatis hoste, applaudentes in Scenis Musas occupare.” (*Filius viva imago*, a.a.O., S. 2.)

⁶ In der hier behandelten Elogiensammlung *Corona Regni Ungariae Admirabilis* geht es unter anderem eben darum.

⁷ *Filius vivus imago*, a.a.O., S. 1.

Aufschrift der sieghaften Türkenkriege des zurückeroberten ungarischen Landes und des Erwerbs des Ungarischen Königreichs als Erbland.⁸ Laut Štefánia Poláková wurde das Schauspiel zum 5. Jubiläum des Sieges über die Türken am 12. September 1683 in Wien aufgeführt. Es ist kaum zu glauben, weil weder auf dem Theaterzettel noch in der *Litterae Annuae* über den Triumph bei Wien, sondern über die siegreichen Ereignisse in Ungarn geschrieben ist – wie es auch aus dem oben zitierten Satz deutlich ist.⁹

Die Besonderheiten der Aufführung in Pressburg und der Komponist des Stückes

Im nächsten Teil der Arbeit möchte ich auf die Besonderheiten der Aufführung in Pressburg und auf die Gestalt des Komponisten des Stückes näher eingehen. 1687 war P. Martinus Czeles als Rektor und Prediger (exhortator domesticus) des Jesuitenkollegiums in Pressburg, seit dem 8. November 1685 als Präses der Konfraternität Agonia Christi tätig. Wir haben keine Kenntnisse darüber, ob er mit der Theatervorstellung tatsächlich verbunden werden kann.¹⁰ Der Verfasser des Theaterstückes ist unbekannt, aber der Name des Komponisten wird auf der Perioche angegeben, namens Ferdinand Tobias Richter, kaiserlich-königlicher Hofkomponist und Organist im Wiener Hof.¹¹ Auf der 2000 in Erlau (Eger) gehaltenen Konferenz zur Dramengeschichte hatte Frau Ágnes Gupcsó einen Vortrag über fünf Komponisten aus dem auch in meinem Vortrag behandelten Zeitalter, unter anderem über Ferdinand Tobias Richter, gehalten. Ferdinand Tobias Richter wurde am 22. Juli 1651 in Würzburg getauft. Sein musikalischer Lebenslauf fing im Zisterzienser Mönchskloster im österreichischen Heiligenkreuz an. Er war seit 1676 als Organist und als Präfekt des Jungenchors tätig. Zu jener Zeit komponierte er schon zu den Theatervorstellungen Musik. Seit 1679 studierte er in Rom. In den Hof des Kaisers Leopold I. kam er ein paar Tage vor der zweiten Wiener Türkenbelagerung im Jahr 1683, um die Tätigkeiten des kaiserlich-königlichen Hofkammermusikers und des Organisten auszuüben. Sein Name wurde auf den Theaterzetteln der Pressburger, Wiener und Linzer Jesuiten-Theaterstücke als Komponist angegeben. Das allegorische Spiel zum Fronleichnamsfest *Altera Betlehem sive Domus Panis* aus dem Jahr 1684 ist eines seiner Hauptwerke. Das Libretto wurde von Heinrich Juncker SJ (1634–1697)

⁸ SOLTÉSZ–TÓTH 2017, 80. (72–89.)

⁹ POLÁKOVÁ, 1997, 73. (70–76.)

¹⁰ LUKÁCS 1990, 210.

¹¹ Da Ferdinand Tobias Richter kein Mitglied des Jesuitenordens war, ist es logisch, dass er weder in der Bibliografie von László Lukács noch in der von Carlos Sommervogel erwähnt wird: SOMMERVOGEL 1895.

geschrieben. Das Stück ist eigentlich eine Habsburg-Allegorie, verfasst im Sinne des Pietas Austriaca. Richter zählte zu den bedeutendsten Musikern der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Ferdinand Tobias Richter starb am 3. November 1711 in Wien.¹²

Das Schauspiel vom Heiligen Stephan wurde am 21. September 1688 in Pressburg aufgeführt. Aufgrund des Theaterzettels sei das Stück laut Géza Staud kein gewöhnliches Schuldrama, sondern es sei eine Oper, die von Ferdinand Tobias Richter für viele Darsteller komponiert wurde. Das wäre nicht das einzige Stück, Richter komponierte nämlich für die Jesuiten fünf weitere Opern, mehrere Oratorien und eine dramatische Kantate.¹³ Aufgrund der Perioche des Stückes und in Kenntnis anderer zeitgenössischer Dramentraditionen lässt sich sagen, dass die Choreinlagen zwischen den Akten in der Pressburger Vorführung sowie der *Prologus* und der *Epilogus* gesungen wurden, weil die Darsteller dieser Szenen als Mitglieder der *Chori Musici* im *Nomina Actorum* aufgelistet sind: Turnus, Mars, Apollo, Juno, Hercules et Ascanius, Venus et Sapientia und Fortuna.¹⁴

Das Schauspiel vom Heiligen Stephan wurde in drei Akten (Actus) in Pressburg aufgeführt.¹⁵ Die drei Akte wurden in 7–8–6 Szenen gegliedert. Ein Prologus eröffnete die Vorführung, zwischen den Akten sang der Chorus, und das ganze Schauspiel wurde vom Epilogus beendet. Nach dem *Nomina Actorum* beteiligten sich an der Aufführung 44 mit Namen genannte Darsteller, 7 Chorsänger und viele weitere Schüler-Schauspieler (z.B. in den Rollen der Christen und als deren Feinde, als Vorgesetzte oder als Anführer der Kriegsgefangenen und der Spione)¹⁶. Die Schüler-Darsteller kamen aus jeder Klasse des Pressburger Jesuitengymnasiums (parvista, principista, grammata, syntaxista, poetista und rhetorista); außer ihnen standen auch Seminaristen des Emericanum (*alumni*)¹⁷ in Pressburg auf der Bühne.

¹² Anhand der Dissertation von Waltraute KRAMER *Die Musik in Wiener Jesuitendramen von 1677–1711* (Wien, 1965 [1961]. Manuskript. Universitätsbibliothek Wien, D 15.885, p. 335. k.) werden das Leben und die Eigenheiten der Werke von Ferdinand Tobias Richter in: GUPCSÓ 2003, 204–21.... Das Schauspiel *Altera Betlehem* von Richter, auf Latein und auf Deutsch, mit einem kurzen Lebenslauf, erschienen in: PINSKER, Anton SJ (1906–1989), *Altera Betlehem*, maschinengeschriebenes Manuskript, vor 1967. Fundort und Impressum: Archiv Provinciae Austriae SJ, Wien, 2120609. Kurze Biografie in: *Riemann Musik Lexikon, II*, 1975, 480. Ferdinand Tobias Richter als Komponist des untersuchten Schauspiels erwähnt in: KAČIĆ 2000, 146–153.

¹³ STAUD 2000, 217. Angabe auf dem Theaterzettel zum Komponisten des Schauspiels wird zitiert in: GUPCSÓ 1997, 324. (315–344.)

¹⁴ *Filius viva imago*, a.a.O. S. 8.

¹⁵ Zusammenfassung des Dramas und Verweis auf andere Schauspiele über den Kampf gegen Koppány von Somogy, den ungarischen Stammesfürsten in: VARGA–PINTÉR 2000, 66–68.

¹⁶ „Hic accedunt Christiani a Gentilibus in odium Fidei cæsi, Tribuni, Decuriones captivi et Exploratories.“ (*Filius viva imago*, a.a.O. S. 8.)

¹⁷ Das Emericanum wurde von Imre Lósy, dem Erzbischof von Gran 1642 gegründet. Bis 1918 studierten die Pfarrschüler des Erzbistums von Gran hier. Die Schule wurde von der Sankt-Martin-

Das Königreich Ungarn und die Habsburgermonarchie waren gemeinsame Heime vieler Völker. Das behandelte Theaterstück bestätigt diesen Gedanken, unter den genannten Darstellern findet man nämlich die Bezeichnungen *Ungarus* (Glieder der ungarischen Stephanskrone), *Austriacus* (Österreich), *Pannonicus* (kann mit Ungarn verbunden werden) *Holicsiensis*, *Croatus* (Kroatien), *Styrus* (Steiermark), *Moravus* (Mähren) und *Bavarus* (Böhmen). Im Jahr nach der Krönung wirkten einige der jungen Hochadeligen aus der Gegend von Pressburg und Tyrnau im Theaterspiel auch mit. Zum Beispiel Graf László Ádám Erdődy (1679–1736) von Monyorókerék, er besuchte die Principista-Klasse, im Drama spielte er den *Genius* des Erzbischofums von Gran. Später, seit dem Jahr 1706 bis zu seinem Tod war der Graf Erdődy Bischof von Neutra. Antal Amade (1676–1737) wurde in Hédervár auf der Kleinen Schüttinsel geboren und war Freiherr von Várkony.¹⁸ Er wurde zu einem der bedeutendsten Dichter der Barockzeit. Noch davor spielte er als Erstklässler/Parvista-Schüler in dem Schauspiel vom Heiligen Stephan auch mit, nämlich den *Genius* (*Genius Episcopatus Jaurinensis*) des Bistums von Pécs (Fünfkirchen).

Aufgrund des *Argumentum* der Perioche kann die Schrift *Rerum Hungaricarum Decades* von Antonio Bonfini, genauer das erste Buch des zweiten Zehntels dieser Schrift als Quelle des behandelten Schauspiels genannt werden.¹⁹ Die andere Quelle ist das Werk *Annales Ecclesiastici Regni Hungariae* von Menyhért Inchofer (1584/1585–1648), des Jesuiten Gelehrten-Geschichtsschreibers aus Kőszeg (Güns).²⁰ Zu den Quellen gehören noch die Hartvik-Legende²¹ und das *Chronica Hungarorum* (Augsburg, 1488) von János Thuróczy.

Propsteikirche in Pressburg betreut. (Ditós 1997, 91.)

¹⁸ GÁLOS 1937. Über das Leben von Antal Amade in: KOMLOVSZKI 1994, 32; VÉGH 1993, 206.

¹⁹ BONFINI–KULCSÁR 1995, 232–266. Die Quelle der Dramenhandlung (die Geschichten zum Sieg über Koppány und das Zuschicken der Krone) sind auf den Seiten 243–248 zu lesen. _

²⁰ In dem *Annales* wird betont, dass keine Familie der katholischen Kirche mehr Heilige geben konnte als die Árpáden von Ungarn, und Europa ohne die braven Ungarn schon zugrunde gegangen wäre. *Annales Ecclesiastici Regni Hungariae*, Authore Melchior Inchofer Societatis Jesu, Tomus I., Romae, Typis Ludovici Strigiani, 1644. (RMK III. 1626a) I m Internet verfügbare Ausgabe (Posonii, Typis Simonis Petri Weber, 1797) siehe unter: https://books.google.hu/books?id=8QJNAQAAMAA-J&printsec=frontcover&dq=inauthor:%22Melchior+Inchofer%22&hl=en&sa=X&ved=0ahUKE-wiDos_KhK7cAhWKEiwKHUksBAgQ6AEIRzAF#v=onepage&q&f=false Weitere Bibliografie über das Leben von Menyhért Inchofer in: KULCSÁR 2005, 286–289.

²¹ CHARTUITIUS, *Vita Sancti Stephani*. Übersetzt von Ágnes Kurcz, veröffentlicht in: *Árpád-kori legendák és intelmek* 1983, 34–53.

Die Handlung und die Allegorien des in Pressburg aufgeführten Schauspiels vom Heiligen Stephan

Das *Argumentum* verweist auf die himmlischen Zeichen, die vor der Geburt des Heiligen Stephan erschienen waren und auch in der Hartvik-Legende niedergeschrieben sind: Géza, dem Vater Stephans des Heiligen erscheint ein Engel, und der Mutter des Heiligen Stephan lässt sich der Protomärtyrer Stephanus sehen. Beide teilen den Eltern mit, dass ihr Kind das ganze Ungarn zum Christentum bekehren wird. Aber die Feinde des Christentums innerhalb des Landes wachen auf, zerstören Gebiete, deshalb bittet der neue König Stephan I. die christlichen Herrscher um Hilfe. Die Geschlechter von *Huntés* (Hont) und *Pazmanus* (Pázmány) stehen in Gewehr am Ufer des Flusses Garam, dann kommt auch *Wencellinus* (Vencellin) zur Hilfe, der vom Heiligen Stephan im zweiten Akt zum Oberbefehlshaber des Heeres ernannt wurde. Nach dem Gebet des Königs findet die Schlacht statt, die mit der Enthauptung von Koppány endet. In der dritten Szene des dritten Aktes ist der Kampf zwischen Stephan und Koppány. Die Szene endet mit der Enthauptung; der besiegte Rebell Koppány wird von Wencellinus geköpft. Schließlich bedankt sich Stephan der Heilige, zusammen mit seinem Heer, für den Sieg bei Gott, dem Heiligen Martin und dem Heiligen Georg von Herzen.²²

Grundsätzlich ist die politische und konfessionelle Lage Ungarns zur Zeit der Staatsgründung der Handlung des ersten Aktes sehr gut zu entnehmen. Koppány wurde im byzantinischen, also griechischen Ritual getauft, so suchte er seine Verbündeten im Osten und im Süden, deshalb empfing er in Person von *Ximones* (Byzanz) und *Murinthas* (Bulgaria) die Gesandten von Byzanz und Bulgarien. Adalbert von Prag taufte Vajk-Stephan im westlichen, lateinischen Christentum, deshalb orientierte sich Stephan später nach Westen und Rom.²³ In den historischen Quellen finden wir keinen Hinweis auf die Feldherren von Koppány, obwohl der Theaterzettel ihre Namen auflistet. Sie heißen *Volmajus*, *Belino*, *Astrasindus*, *Harsantes*, *Kalmantor*, *Zaloccus*, *Tarbio* und *Rausanas*. Zu den Besonderheiten des Barocktheaters, der Poesie und teilweise auch der Frömmigkeit in der Barockzeit gehören folgende Motive: der Sieg wird vorausgesagt und in der Vision des Abtes Astrik treten die Genien der zukünftigen Diözesen auf die Bühne; es kommt zu einem Aufruhr im Lager, der aber mit Frieden endet; Stephan, der heilige Landesherr verletzt niemanden, sondern er versorgt die Verwundeten; am Ende bedankt er sich für den Sieg nicht mit seinem Schwert, sondern mit dem Kreuz.

²² *Filius Viva imago*, a.a.O. S. 7.

²³ Eine Zusammenfassung über das Leben des Heiligen Stephan sowie eine Analyse der Auseinandersetzung mit Koppány siehe in: GYÖRFFY 1977, 110–121. Die neueste Zusammenfassung über die Ehre des Heiligen Stephan in: *István, a szent király – Stephan, der heilige König*, 2013.

Wie in der Barockzeit üblich, wurden der Prologus, der Chorus-Satz und der Epilogus gesungen. Während des Gesangs traten allegorische Figuren²⁴ auf, mit Hilfe dieser Gestalten und über die konkrete Handlung hinaus auch mit Hilfe von mythologischen Vorbildern wurden die Bedeutung, die Aktualität und die moralische Aussage der Vorführung dem Publikum zeitlos²⁵ zur Kenntnis gebracht. Ich möchte kurz auf die mythologischen Vorbilder eingehen. Im Rahmen des *Chorus Primus* und des *Chorus Secundus* erschien Turnus, Mars, Apollo und Fortuna. Die folgenden antiken Götter und Allegorien wurden vom gleichen Darsteller gespielt: Juno und Pallas, Hercules und Ascanius, Venus und Sapientia. Die Handlung des *Prologus* liefert für die aktuelle politische und militärische Lage ein griechisches mythologisches Vorbild aus der Antike. Hercules, der Sohn von Juppiter und Alemana schnitzte nämlich in den Wäldern von Diana aus einem Zypressenholz die Kreuze der Königlichen Freistädte Ungarns aus, und übergab sie dem neu gekrönten König Joseph I., der aus der Willkürherrschaft der Ottomanen das Königreich Ungarn gerettet hatte (*celeberrimis Ungariae Urbibus, post Coronationem Serenissimi Josephi Ottomaniae Tyrannidi extortis vertuntur*). Zum Schluss gehen alle unter der Führung von Hercules zum Altar des Sieges (*ad Aram Gloriam*). Die Szene bedeutete in der Tat den siegreichen Einzug der kaiserlich-königlichen Dynastie und damit Österreichs in Ungarn.²⁶

Der Gesang des *Chorus Primus* lässt sich auf die Geschichte von Ascanius und seinem Vater, Aeneas im Epos von Vergil zurückführen. Ascanius war seinem Vater ganz ähnlich: besonders seine Augen, seine Hände und sein Mund waren wie seines Vaters. Aeneas floh mit seinem Sohn aus dem brennenden Troja, währenddessen war Ascanius groß geworden. Die Wahrsager prophezeiten, dass Ascanius in der neuen Heimat glücklich und lange, 38 Jahre lang herrschen wird, nachdem er Turnus, den König der Rutuler besiegt hatte. Der unbekannte Verfasser des Dramas fand die Präfiguration der Beziehung zwischen Géza und seinem Sohn Stephan in der griechischen antiken Mythologie im Verhältnis von Aeneas und Ascanius vor. Stephan folgte nämlich – ähnlich wie Ascanius – seinem Vater in vielen Angelegenheiten: er besiegte seinen Feind Koppány, und er herrschte auch 38 Jahre lang (ab den Weihnachten des Jahres 1000 bis zum 15. August 1038). Ein weiterer Hinweis auf das Bild aus der griechischen Mythologie ist, dass die Prophezeiung, also

²⁴ Mehr dazu in: DEMETER 2011, 30–43.

²⁵ Mehr dazu in: BÉCSY 1997, 170–175.

²⁶ *Filivs viva imago*, a.a.O., S. 2. Interpretation zu den Habsburg-Allegorien des 17. Jahrhunderts und zu den das Kaiserhaus ehrenden Jesuiten-Schuldramen aus Passau in: KRUMP 2000; KRUMP 2003, 165–178. Weitere Beispiele in: HADAMOWSKY 1991.

die Allegorie der zehn in der Zukunft gegründeten Bistümer in der Vision des Abtes Atrik, genau vor dem Chorus Primus (Actus I. Scena VII.) vorgestellt wurde.²⁷

Das *Chorus Secundus* singt nach der Cassapius-Episode und vor der Niederschlagung von Koppány. Diese Präfiguration deutet auf die Verhältnisse im 17. Jahrhundert hin. Als fremde Religionen gegen Pietas Austriaca, d.h. gegen die Dynastie der Habsburger und damit die katholische Konfession und Frömmigkeit (*devotio*) Österreichs kämpften, bekämpfte und besiegte schließlich auch der christliche Glaube diese fremden Konfessionen. Am Ende freuten sich Nixen über den Sieg.²⁸

Die Handlung des *Epilogus* vergleicht die Belohnung nach der Aufführung mit den militärischen (Mars) und den akademischen (Pallas) Tugenden.²⁹

Die Schauspiele zur Krönung von Karl III. (1712) ***Corona Regni Ungariae admirabilis – Die wunderbare Krone Ungarns***

Die Elogiensammlung *Corona Regni Ungariae admirabilis* enthält Schriften über die Stephanskronen und deren Bedeutung, sowie über die Könige von Ungarn, vor allem über Stephan den Heiligen und den neu gekrönten Karl III.³⁰ Die Dichtung besteht

²⁷ Obwohl es keine direkte Verbindung zu den Schuldramen hat, ist es trotzdem erwähnenswert, dass die Dynastie Habsburg in einigen zeitgenössischen Habsburg-Panegyriken nach dem Gedanken von *pietas Austriaca* und *pietas Aeneas* als ein Weiterschreiben des Epos von Vergil von Aeneas und den Trojanern abgeleitet wird. (Siehe dazu KRUMP, *In scenam datus est cum plausu, a.a.O.*, S. 62–63.)

²⁸ Interpretationen zu Dramen über die Türkenkriege und die Befreiung von Ungarn (1683-1699) im Zusammenhang mit dem Topos des Nationsschicksals siehe in: BITSKEY 2005, 13–33; KNAPP-TÜSKÉS 2009, 334–335. (301–343). Im Anhang mehrere Hinweise auf den Heiligen Stephan: *A magyar történelmi tárgyú német jezsuita drámák témáinak megoszlása forrástípusok szerint* [Die Themen der deutsch(sprachigen) Jesuitendramen über die ungarische Geschichte nach Quellentypen]: S. 409–428.)

²⁹ Das Schauspiel *Hungariae virtute Martis Austriae suae Vindicata Libertati/ et/ Josepho primo Regi suo ivre volentibusque proceribus haereditaria* in vier Akten mit allegorischen Figuren wurde von den Schülern des Jesuitengymnasiums in Leutschau (Levoča) zu Ehren des Prämonstratenserpfarrers Meiners Casimirus von Leutschau aufgeführt. Der Grund dieser Vorführung im Juni 1688 war einerseits der Kampf gegen die Türken, andererseits die Krönung von Joseph I. und die Erlassung des Erbfollegesetzes. (Der Theaterzettel veröffentlicht v. Impressum Leutschoviae, Typis Samuelis Brewer [1688]. Fundort: PPK P 33/8/15/36.)

³⁰ *Corona Regni Ungariae admirabilis, / Augustissimo/ Romanorum/ Imperatori, / Hispaniae, Ungariae/ regi, / Carolo VI./ cum eadem/ Corona Ungarica/ Summo Statuum, et Populi plausu inaugureatur, / in/ Faustae Gratulationis, / ac/ Debitae servitutis significationem/ Exhibita/ A Tyrnaviensi Societatis Jesu Academico Collegio./ Anno M.DCC.XII, Tyrnavia, Typis Academicis, per Joannem Henricum Geich, o. J. [1712] (OSZK 220.686) Angaben in: STAUD, *A magyarországi jezsuita színjátékok forrásai, I, a.a.O.*, S. 131. In der Monografie über die Jesuiten-Schuldramen von József Takács und Ferenc Juharos ist nichts zu finden.*

aus 54 Seiten und wurde auf Latein verfasst. Sie wurde zum Anlass der Krönung von Karl III. am 22. Mai 1712 in Pressburg in der Stadt Tyrnau veröffentlicht.³¹ Die zweite Auflage erschien zwanzig Jahre später zusammen mit der Neuauflage des Werkes *De Sacrae Coronae regni Hungariae ortu, virtute, victoria, fortuna brevis commentarius ad nostra usque tempora continuatus* des Kronhüters Péter Révay (1568–1622) in Tyrnau.³²

Die lateinsprachige Dichtung ist eine Art Lobrede. Sie besteht aus sieben Elogien und nach jedem Elogium ist eine Ode, die Karl III. ehrt. Obwohl das Textbuch des Werkes keinen Rollennamen und keinen dramaturgischen Hinweis beinhaltet, kommt der Ausdruck *exhibita* (vorgeführt) im Titel vor, das als Beweis dafür dienen könnte, dass das Stück auf die Bühne gebracht, zumindest mündlich vorgetragen wurde. Der Theaterzettel der Aufführung blieb nicht erhalten. Wahrscheinlich wurde jedes Elogium und jede Ode von einem anderen Schüler-Schauspieler des Jesuitenkollegiums in Tyrnau erzählt. Der Verfasser der umfangreichen Dichtung ist Ádám Fitter (1679–1741), Jesuitenmönch, Priester-Lehrer³³ und Rhetoriker, der auch als Präsis der Kongregation mittlerer Klassen in Tyrnau unterrichtete.³⁴

Die Widmung vor den Elogien lautet *Carolo VI./ Augustissimol Romanorum/*

³¹ Das Erscheinungsjahr steht weder auf dem Titelblatt noch im Kolophon der Perioche, sondern es lässt sich aus dem Chronostichon im letzten Satz der Dichtung herausfinden: CaroLo SeXto CæsarI/ HIspanIæ aC HVngarIæ RegI tertIo/ CoLLegIVM TIRnaVIense SoCIetatIs IesV/ eX Voto sVo. (*Corona Regni Ungariae*, a.a.O. S. 54.)

³² Das originale Révay-Werk (1613) soll die habsburgische Elogiensammlung nicht enthalten haben. Siehe dazu TÓTH 2013, 324–325. Sommervogel zitiert die Ausgabe aus dem Jahr 1732: SOMMERVOGEL 1892, 761–762.

³³ Ádám Fitter ist in Hrusso (Gespanschaft Neutra [Nyitra]) am 8. Februar 1679 in einer alten evangelischen Familie geboren. Fitter war Schüler in der Poesis-Klasse des Jesuitengymnasiums in Tyrnau (Nagyszombat, Trnava), als er am 28. Oktober 1696 zum katholischen Glauben konvertierte. Von dieser Zeit an bis 1698 verbrachte er sein Jesuiten-Noviziat in Wien. Zwischen 1698 und 1699 war er in der parvista und principista Klassen in Trentschin (Trencsén) als Lehrer tätig. Danach studierte er zwei Jahre lang Philosophie. In Tyrnau unterrichtete er 1702 in der principista Klasse, dann 1703 in der grammatista Klasse. Zwischen 1704 und dem 15. Februar 1707 war er Lehrer in den Klassen der retorista und der poëtista in Preschau (Eperjes). Dann wurde er von den Soldaten von Franz II. Rákóczi aus der Stadt vertrieben. Im Exil absolvierte er die Theologie, dann wurde er wieder Lehrer der Rhetorik in Tyrnau. In dieser Zeit schrieb er die in unserer Studie behandelte Dichtung über die Heilige Krone. Danach unterrichtete er in Wien, im Pazmanium (Collegium Pazmanianum) und in Fünfkirchen (Pécs). 1728 wurde er zum Rektor des Jesuitenkollegiums in Klausenburg (Kolozsvár) ernannt. In dieser Zeit bereitete er die Union der 400 orthodoxen Priester, die Fitter als ihren Bischof wählen wollten, vor. Fitter wurde dann von Klausenburg (Kolozsvár) nach Kaschau (Kassa) als Rektor versetzt, zwischen 1733 und 1736 arbeitete er als Rektor wieder in Tyrnau. Von 1738 bis 1741 war er Regent im Seminar *Maria, Mutter Jesu* im zeitgenössischen Erzbistum Gran. Am 11. November 1741 ist er in Szentgyörgy (Pressburger Gespanschaft) bei Tyrnau gestorben. (TAKÁCS 1937, 10.)

³⁴ LUKÁCS, 1993, 641.

Imperatori/ Hispaniae/ et/ Ungariae/ Regi,/ Domino Domino/ Clementissimo. Sacratissimel/ Imperator,/ Rex/ Catholice/ et/ Apostolice. Danach erklärt der Text das Verhältnis zwischen dem österreichischen und dem spanischen Zweig der Dynastie der Habsburger. Die Widmung nennt die Stephanskronen den königlichen Lorbeerkranz. Das erste Elogium mit dem Titel *Corona Ungariae – Sacra in ortu, prodigiosa deinceps* führt die Originalität der Heiligen Krone von Ungarn darauf zurück, dass die Krone von Engeln aus dem Himmel gebracht wurde.³⁵ Die Dichtung weist auf die Beschreibung in der Hartvik-Legende hin: statt den Polen erhalten die Ungarn nebst dem Patriarchenkreuz diese Krone von Rom. Die Stephanskronen stehen auf der Spitze der *Respublica Christiana* und sie wurde zum Erbe der Mutter Jesu, Maria.

Die Elogien entstanden nach lang anhaltenden Kriegszeiten. Ungarn wurde bis 1712 – außer Temesköz, also außer dem Flachland des Banats – von der Besatzung der Osmanen befreit. Das Recht der männlichen Nachkommen der Habsburger auf das Erbe der ungarischen Krone wurde vom Großteil der Stände akzeptiert. Im Vorjahr endete der 8-jährige Aufstand von Franz II. Rákóczi mit dem für beide Seiten günstigen und korrekten Frieden von Sathmar (Szatmár). Dank der Existenz und dem Geist der Stephanskronen bestand die Selbständigkeit Ungarns innerhalb der Habsburgermonarchie weiter. Die Elogiensammlung *Corona Regni Ungariae admirabilis* spiegelt das Bild über das Land und die Geschichtsauffassung der katholischen Stände, vor allem die Ansichten der vom Gedanken des *Regnum Marianum* geprägten Jesuiten, auf eine würdige Art wider.

Carolus Primus – Aufführung über Karl von Anjou im Jahr 1712

Die Handlung der Aufführung *Carolus Primus* ist ähnlich zum IV. Elogium (*Captiva*) der bisher behandelten Elogiensammlung *Corona Regni Ungariae admirabilis*. Das Schauspiel gliedert sich in drei Akte und wird mit allegorischen Chorus-Einlagen ergänzt.³⁶ Im Stück handelt es sich darum, dass Otto III. von Bayern nach seiner

³⁵ Das Kapitel 120 der Ungarischen Bilderchronik (*Képes Krónika*, 1358) zeigt die Vision des Ladislaus I. des Heiligen: vor der Schlacht von Mogyoród (14. März 1074) bringen Engel aus dem Himmel die Krone für den Herzog Géza I. (Siehe dazu *Képes Krónika*: 1971, 150. Die Elogiensammlung *Corona Regni Ungariae admirabilis* – im Gegensatz zu den Theaterzetteln der Schuldramen – weist weder auf die Ungarische Bilderchronik (*Képes Krónika*) noch auf andere historische Erzählungen noch auf weitere liturgische Quellen hin.

³⁶ *Carolus II. Superantis emulis/ Hungariae Rex/ electus,/ ac/ honoris/ Celsissimi Sacri Romani Imperii/ Principis,/ Pauli Eszterhazil/ de Galantha./ In Scenam datus/ Die ... Mensis Augusti Anno M. DCC. XII. Tyrnaviae, Typis Academicis, [1712].* Fundort: ELTE EK Hd 334. Der Verfasser und der Komponist des mit sogar 150 Schüler-Schauspielern vorgeführten Stückes sind nicht angegeben. Nach der Arbeit *A hazai tanodai drámák* [Die Dramen der ungarischen Schulen] von Sándor Nagy soll Ádám Fitter Verfasser des Schauspiels sein (NAGY Sándor 1884, 32–55.). Das Drama besteht aus

Krönung in Stuhlweißenburg im Jahr 1306 die Stephanskronen gestohlen hatte, die er dann zum siebenbürgischen Woiwoden Ladislaus Erdélyi nach Siebenbürgen brachte. Der Woiwode versuchte das heilige Diadem sogar anzuprobieren, aber die Krone rutschte von seinem Kopf immer wieder herunter. Nach dem Krieg holte Karl I. die Krone von Otto III. von Bayern und Ladislaus Erdélyi zurück. Der Gesandte des Papstes Bonifatius VIII. drohte den Woiwoden mit Exkommunikation an. Am Ende des Stückes wird Karl I. schließlich gekrönt. Die Einheit der Stände wird wiederhergestellt, und weil es eine von Schülern vorgetragene Aufführung war, vergibt der neue König aus didaktisch-pädagogischen Erwägungen seinen Feinden. Es stellt sich die Frage: warum erschien der König des Hauses Anjou gerade in dieser Zeit im Schuldrama von Tyrnau? Einerseits liegt es an dem gleichen Namen von KARL I. und KARL III. Andererseits bestieg das Vorbild *Carolus Primus* den Thron 1308 unter ähnlich schwierigen inneren Verhältnissen. Nach den lang anhaltenden Kämpfen im Land zwischen 1604 und 1711 bzw. nach dem Frieden von Sathmar (30. April 1711), der die Auseinandersetzungen zwar mit Kompromissen, aber für beide Seiten vorteilhaft beendet hatte, wurde Karl III. (Kaiser Karl VI.) wie sein Namensvetter 1712 schließlich zum König Ungarns gekrönt.

Zusammenfassung

Drei Dramenaufführungen aus den Jesuitengymnasien wurden hier vorgestellt: ein Schauspiel vom Heiligen Stephan, eine Vorstellung über die Stephanskronen und ein Stück über Karl I.

Das Thema der zwei Dramen, die zum Anlass der Krönung von Joseph I. (1688) aufgeführt wurden, ist Stephan I. der Heilige. Das im Vortrag behandelte Schuldrama mit dem Titel *Filius viva imago Paternæ Pietatis et Gloræ. Dominus Stephanus Ungariæ Rex piissimi et gloriosissimi parentis Geisæ* (Pressburg, 1688) stellt den Sieg über Koppány dar und führt mehrere historische Präfigurationen an: a.) wie Stephan I. seinem Vater Géza gefolgt war, so folgte Joseph I. seinem Vater Leopold I.; b.) der Heilige Stephan erhielt ein Erbe. Im Schauspiel bedeutet dieses glorreichste Erbe Ungarn, dessen Parlament ein Jahr vor der Schulaufführung – und im Jahr

24 Seiten, der Theaterzettel ist zweisprachig, er wurde auf Latein und auf Ungarisch verfasst. Die Perioche listet die Darsteller mit weiteren Daten auf (*Nomina Actorum*): sie gibt an, welche Klasse die Schauspieler besuchen, aus welcher Gesellschaftsschicht sie stammen und wo sie genau herkommen. Der Theaterzettel wird mit dem Namensverzeichnis der Preisgekrönten der Esterházy-Pál-Stiftung beendet. Der Aufbau des Dramas: Prologus, Actus I. Scena 1–6.; Chorus Primus; Actus II. Scena 1–8, Chorus Secundus; Actus III. Scena 1–8; Epilogus. Die allegorischen Figuren des Chorus (*In Choro Musicorum*): Genius Caroli, Jupiter, Pax, Discordia: Tenorista; Neptunus Invidia: Bassista; Pannonia Nympha: Altista; Phœbus Nympha: jelöletlen szólám; Providentia Nympha: Discantista; Nympha: Discantista.

der Krönung – das Recht der männlichen Nachkommen der Habsburger auf das Erbe der ungarischen Krone anerkannt hatte; c.) der militärische Sieg Stephans I. im Drama soll auf die siegreiche Befreiung von Buda (Ofen) von der Osmanenherrschaft zwei Jahre zuvor (1686) hinweisen, der aber (in der Interpretation des 2. Chorus) auch die Konflikte zwischen den Katholiken und den Protestanten andeuten kann. d.) Im ersten Chorus wurde sogar über die Geschichte von Aeneas und seinem Sohn, Ascanius eine Parabel gesungen. Die Musik dieses prächtigen, historisch begründeten und allegorischen Stückes wurde von Ferdinand Tobias Richter komponiert.

Zum Anlass der Krönung von Karl III. (Kaiser Karl VI.) (Pressburg, 22. Mai 1712) wurden zwei historische Schauspiele dem Publikum vorgetragen. Beide sind/wurden 1712 in Tyrnau von dem Jesuiten Ádám Fitter verfasst. Das Werk *De Sacrae Coronae regni Hungariae ortu, virtute, victoria, fortuna brevis commentarius ad nostra usque tempora continuatus* (1613) des Kronhüters Péter Révay und das *Epithomata rerum Hungarorum* (1490) von Petrus Ransanus bilden die Grundlagen der Stücke. 1.) Sieben Elogien findet der Leser in der Elogiensammlung *Corona Regni Ungariae admirabilis*. Anhand von allegorischen Figuren und mit Beispielen aus der Geschichte beschreiben alle Gedichte die historische Tradition, den Ideengehalt und die Heiligkeit der Stephanskronen. Tatsächlich wird Karl III. mit diesen Elogien geehrt. Der Titel des vierten Elogiums heißt *Captiva*, also Gefangene oder Kriegsgefangene. Das Elogium beschäftigt sich mit dem Zeitalter aus der Geschichte der heiligen Krone Ungarns, in dem die Krone in die Gefangenschaft des tschechischen Königs Wenzel von Luxemburg, dann in die von Otto III. von Bayern gelangte. Nach der Befreiung der Stephanskronen wurde Karl I. im Jahr 1308 mit dieser Krone gekrönt, so brach/stellten sich Frieden und Gerechtigkeit im Leben Ungarns ein. 2.) Das Schauspiel *Carolus Primus* stellt die gleiche Geschichte vor. Es handelt sich um ein Drama in drei Akten mit Chorus-Einlagen. Warum erschien der König des Hauses Anjou gerade im Jahre 1712? Einerseits liegt es an dem gleichen Namen von Karl I. und Karl III. Andererseits bestieg das Vorbild *Carolus Primus* den Thron 1308 unter ähnlich schwierigen inneren Verhältnissen. Wie auch sein Namensvetter wurde Karl III. (Kaiser Karl VI.) nach dem Aufstand von Franz II. Rákóczi 1712 zum König Ungarns gekrönt.

Die Vorführungen stellten die Geschichtsauffassung der Jesuiten im Barock gut dar und unterstützten sie zugleich. Sie stärkten sowohl die katholische Identität der Schüler-Schauspieler als auch die Gläubigkeit des Publikums. Die historischen Exempel und die Präfigurationen in den Schauspielen trugen viel dazu bei, dass die Verbindung und die Treue zu Ungarn, zu den legitimen Königen und vor allem zur Stephanskronen stärker wurden.

(Übersetzt von Elisabeth Bán)

Literaturverzeichnis – quellen

- Annales Ecclesiastici Regni Hungariae*, Autore Melchior Inchofer Societatis Jesu, Tomus I., Romae, Typis Ludovici Strigniani, 1644. (RMK III. 1626a) Im Internet verfügbare Ausgabe (Posonii, Typis Simonis Petri Weber, 1797) siehe unter: https://books.google.hu/books?id=8QJNAQAAMAAJ&printsec=frontcover&dq=i-nauthor:%22Melchior+Inchofer%22&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwiDos_KhK7cAhWKEiwKHUksBAgQ6AEIRzAF#v=onepage&q&f=false
- Carolus I. Superantis æmulis Hungariæ Rex electus, ac honori Celsissimi Sacri Romani Imperii Principis, Pauli Eszterhazi de Galantha. In Scenam datus Die ... Mensis Augusti Anno M. DCC.XII.* Tyrnaviæ, Typis Academicis, [1712]. Fundort: ELTE EK Hd 334.
- Corona Regni Ungariæ admirabilis, Augustissimo Romanorum Imperatori, Hispaniæ, Ungariæ regi, Carolo VI. cum eadem Corona Ungarica Summo Statuum, et Populi plausu inaugureatur, in Faustæ Gratulationis, ac Debite servitutis significationem Exhibita A Tyrnaviensi Societatis Jesu Academico Collegio. Anno M.DCC.XII,* Tyrnaviæ, Typis Academicis, per Joannem Henricum Geich, o. J. [1712] (OSZK 220.686)
- Filius viva imago Paternæ Pietatis et Gloria. Dominus Stephanus Ungariæ Rex piissimi et gloriosissimi parentis Geisæ,* Tyrnaviæ, Typis Academicis per Joannem Christophorum Beck, o. J. [1688]. RMK II. 1638b. Fundort: Zentralbibliothek und Zentralarchiv der Ungarischen Provinz des Piaristenordens (PKK), Budapest, P 33/8/15/29. Mikrofilm: OSZK FM2 3040.
- Hungaria virtute Martis Austriae suae Vindicata Libertati et Josepho primo Regi suo ivre volentibusque proceribus haereditaria,* Impressum Leutschoviae, Typis Samuelis Brewer, [1688]. Fundort: PKK P 33/8/15/36.
- KRAMER von Waltraute. *Die Musik in Wiener Jesuitendramen von 1677–1711* (Wien, 1965 [1961]. Manuskript. Universitätsbibliothek Wien, D 15.885, p. 335. k.
- PINSKER, Anton SJ (1906–1989), *Altera Betlehem*, maschinengeschriebenes Manuskript, vor 1967. Fundort und Impressum: Archiv Provinciae Austriae SJ, Wien, 2120609.

RENÁTA WINDISCHNÉ TÖRTEI

WHY THÖKÖLY? PRESENTATION OF THE THÖKÖLY DRAMA ISSUE IN SPAIN

The Kingdom of Hungary and the Spanish Empire have been linked by important ties for several centuries throughout history. Certain relations between the countries are not well known by most historians, even though they are vital in terms of politics, starting with the marriages between the two Habsburg Houses, through economic interests, such as requesting financial help to fight the Turks, and finally, literary connections that I will mention later. Throughout the centuries, these family associations became tighter and other times they became a little more distant. This was the case during the sixteenth and seventeenth centuries as well, , , while the struggle against the Ottoman Turks has already ceased. The House of Austria in Spain ended with the death of Charles II¹ since he had no heir to the throne. The Spanish Empire with the last Habsburg was already in full decline that had begun many decades before, and with the death of Philip IV² the situation grew even more grave. His son, Charles II was not able to rule his kingdom yet because he was only four years old; therefore, his mother, Mariana of Austria³ was the appointed regent to advise her son until he became a legal adult at the age of 14. Although the weakness of the Spanish Empire began during the time of the Spanish Habsburgs, the last king had questionable abilities to govern the Spanish Kingdom. However, modern historiography tends to view Charles II and his limitations less judgementally. Researchers say that despite having limited mental capacities, he was aware of the responsibility he had. Having viewed the situation in Spain in the late seventeenth century, let us review the family ties between the two branches of the Habsburgs. The mother of the last Spanish king of the House of the Habsburgs was the sister of Leopold I Emperor of The Holy Roman Empire and king of Hungary. Leopold I married Margarita Teresa of Spain in 1666. His ruling was characterized by counterbalancing the political dominance of France in Europe and by rejecting the threat of the Ottoman Empire. Before the final decline of the House of Austria in Spain, the struggles for the throne between the two monarchs had already begun. This started the War of Succession.

¹ Charles II of Spain (1665–1700), also known as El Hechizado, was the last Habsburg ruler of the Spanish Empire.

² Philip IV of Spain (1621–1665)

³ Mariana of Austria or Maria Anna (1665–1696) was the second child of Ferdinand of Hungary and Queen of Spain from 1649 until her husband Philip IV died in 1665. Her daughter was Margaret Theresa (1651–1673), first wife of Leopold I, Holy Roman Emperor and also the brother of Maria Anna.

Investigation of archival sources and other libraries

The basic claim is that the rebellion of Count Imre Thököly might have ideologically or perhaps politically impacted the Spanish nobility and Hungary. The fact that a lord of noble origin with the continued support of other members of the nobility of Hungary rebelled against the king and emperor of The Holy Roman Empire was unique and shocking at the same time. We know, that Spanish nobility – or at least some of the Spanish nobles – became supportive in the rebellion led by a Hungarian noble against their king and against the defender of Christianity, Leopold I. To understand the reaction of the Spanish nobility to the events that occurred in Hungary, I have researched abundant sources in Spain, Hungary, and Austria.⁴ These sources show that some Spanish nobles had a keen interest in the events that were transpiring in Eastern Europe. During the investigation carried out in the General Archive of Simancas, in the Archive of the Nobility Section of Toledo, and in the National Library of Spain, I found some plays about the rebellious count.⁵ Here are some examples of these unique works about Count Thököly. In the Spanish sources, his name is spelled as Tekeli, as the Hungarian letter “ö” does not exist in the Spanish alphabet.

*El molino de Keben y aventuras de Tequeli: pieza nueva en tres actos.*⁶

*Más puede amor que el destino y aventuras del conde Emerico Techeli: comedia nueva.*⁷

*La traición necesitada y fortuna de Techeli: comedia en tres jornadas.*⁸

*Narciso Agustín Solano y Lobo: Comedia nueva, La amazona de Montgaz; Aventuras de Tequeli.*⁹

⁴ WINDISCHNÉ TÖRTEI Renáta, Buda ostroma spanyol szemmel, visszavívásának 330. évfordulója (1686–2016). http://www.balassiintezet.hu/images/institutes/budapest/Documents/Lektor-Halozat/KlebelsbergKuno.osztondij_2016evi_palyazat_nyertesei_kutatasi_beszamoloik/Windischn%20Trtei%20Renta%20Buda%20ostroma%20spanyol%20szemmel%20visszavvsnak%20330.%20vfordulja%201686-2016.pdf

⁵ Archivo Histórico Nacional, Sección Nobleza: Archivo de los Duques de Osuna (AHN SN Osuna), Biblioteca Nacional de España (BNE) and Universidad de Sevilla (US): Fondo Antiguo

⁶ BNE Fondo Antiguo MSS/16262. siglo XIX.

⁷ BNE Fondo Antiguo MSS/16439 encontrada en Inventario de la Librería que fue del Excmo. Sr. D. Agustín Durán. siglo XVIII.

⁸ BNE Fondo Antiguo MSS.MICRO/11632. siglo XVIII.

⁹ BNE Fondo Antiguo T/6965. Publicado en Barcelona, Impr. de Carlos Gibért y Tutó.

Analysis of the works that include Thököly

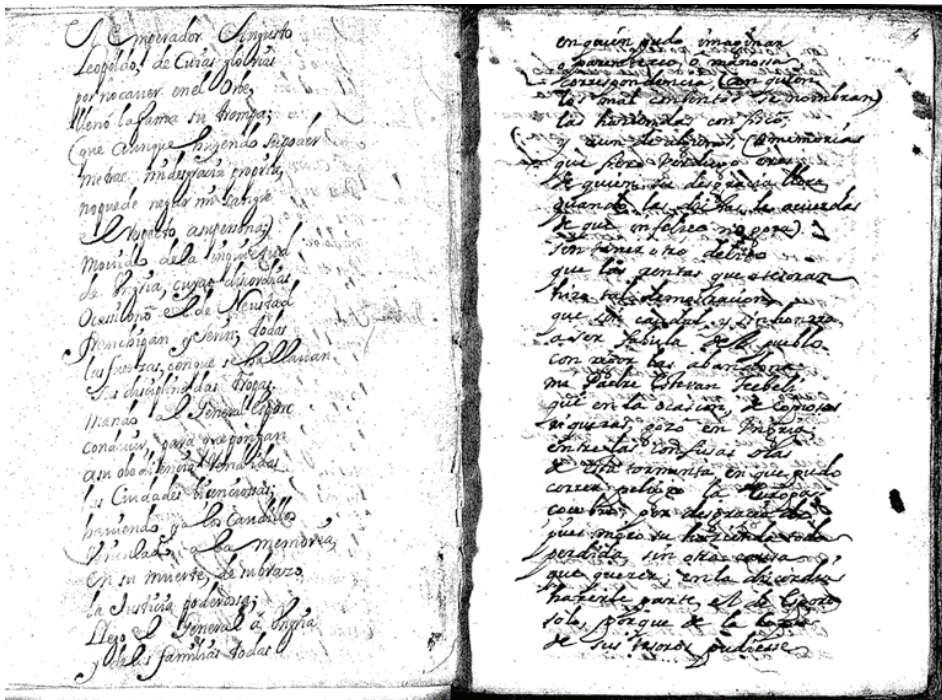
Analyzing these literary works, we observe a significant difference between the historical figure and the character of the count. According to the sources, the head of the *kuruc* bands was a smart, strict, authoritarian, severe man, a good leader, without the smallest spark of fear. About the young Thököly they wrote the following:

*en las tempranas muestras de un ardiente, y generoso espíritu, no solo por los ejercicios de cavallería sino también por la desvelada aplicación de las letras, pues a los catorce años de su edad había ya clausulado felizmente su curso en el Colegio de Eperies con singular pericia de la lengua Latina, y de las materias Escolasticas, que suelen laurear la juventud.*¹⁰

[in the early samples of a fiery, generous spirit, not only for the exercises of cavalry but also for the unveiled application of the letters, because at fourteen years of age he had already happily claimed his course at the College of Eperies with singular expertise of the Latin language, and scholastic subjects, which tend to laureate youth.]

Count Thököly was a not a well-known figure in Western Europe, and even less so in the Iberian Peninsula; thus, it is surprising that there is more than one work written in Spanish about his life, his love, and the fight against the Habsburgs. It seems that the character became of literary interest partly due to his aspiration to achieve the independence of Hungary from the Turks and the Habsburgs, with the autonomous Transylvania. His eternal love towards his wife, Ilona also added to literary interest. Perhaps the authors of these dramas wanted to show the courage, the character, the glorious life of a national hero. Below, we will see some examples of the works mentioned above to show the elements they have in common. It seems probable that the audience – we still do not know with certainty if they were readers or spectators – did not know either the characters or the contemporary events in Eastern Europe. Here are some lines from the drama about Count Thököly:

¹⁰ Francisco de Montalbo: Historia de las guerras de Ungría desde el año 82 hasta el de 88. Palermo, 1693. 21–23.



Drama entitled *Más puede el amor...*

In the drama entitled *Más puede el amor...* they describe family ties: *el conde Tekeli* es „hijo de Estevan Techeli, conde de Kesmark”¹¹ Count Thököly is “son of Esteban Tekeli, Earl of Kesmark”

It was important to emphasize who the work is about, simply because they are not known to everyone.

The play of *Molino de Keben...* begins at once with a description of the rebellious count:

Volf: Sois vos el conde Tequeli?

Tequeli: por que mi nombre pronuncias?

*Volf: En mi corazon se encuentra tan fuertemente gravado ese nombre que aun que quieraen vano porque es la primera idea que al instante que despierto acude siempre a mi lengua.*¹²

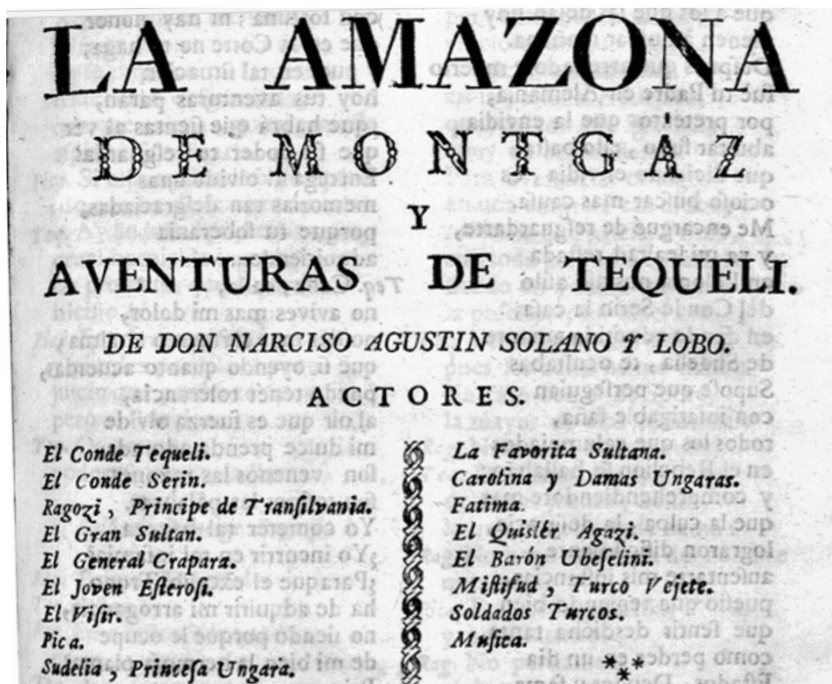
¹¹ *Más puede amor que el destino y aventuras del conde Emerico Techeli: comedia nueva* 6.

¹² *El molino de Keben y las aventuras de Tequeli*. S. XIX. 4-5.

[Volf: Are you the Count Tequeli?

Tequeli: why did you say my name?

Volf: In my heart, this name is so strongly engraved that even if I want in vain because it is the first idea that I instantly wake up always to my tongue.]



Front page of the drama entitled *La amazona de Montgaz*

In the text play titled *La amazona de Montgaz...*, a memory appears about the heroic deeds of Thököly:

*Servir al conde Tequeli el valor con que siempre me ha seguido mi confianza ha merecido y aunque tiene buen humor, es de honrado nacimiento...*¹³

[Serve the Count Tequeli the courage with which he has always followed me my trust has deserved and although he has good humor, is of honest birth ...]

In some of the dramas, the Hungarian count has a heroic lover, Sudelia who is strongly attracted to him. She represents the figure of Ilona Zrínyi, although, in reality, we do not have much information about that period before their marriage. Here we can see how Count Tekeli feels, when he talks about his love for Sudelia:

¹³ *La traición necesitada y fortuna de Techeli: comedia en tres jornadas. Publicación s. XVIII. 4.*

*Amor, pues negaste de mi bien la mano blanca, o dame paciencia, amor, o mi triste vida acaba...*¹⁴

[Love, because you denied my good white hand, or give me patience, love, or my sad life ends ..]

*Y con tantas señas de su hermosura, que el alma cuyo lienzo, perfecta pinta la imaginación, lo sumo de su belleza...*¹⁵

[And with so many signs of its beauty, that the soul whose canvas, perfect paints the imagination, the most of its beauty ...]

The text and the actualhistorical events are, of course, not in line, as we do not expect literary works, drama, entertainment plays to be authentic and accurate. At the same time, many historical figures appear in them, so the question arises: who was the author or how did the author obtain information about the Court or about Thököly and his relationship with the Turks. In many cases, these works might have been based on Hungarian, German or Italian dramas. The works reveal the count's life, personality, kinship, and friendship with Ilona Zrínyi, and later his flaming love for her. It is interesting to highlight that most of these dramas have a happy ending.

The ultimate purpose of my essay is to present the enormous contrast between the positive tone of the drama where Thököly's personality is already raised to the height of Don Quixote and Cid, while his emergence in other literary works is far from being glorified. The following is an example of Thököly entering into alliance with the archenemy, the Turks.

Count Thököly, according to the previous quotes, is an enthusiastic lover; however, in the following lines he appears in a negative role. The first sentences are quoted from a sermon given in Valencia, in the year of 1684:

*Y assi se experimentó en nuestra lamentable amenazada fatalidad; pues a mas que el Rebelde Conde Tekeli, Enemigo Domestico del Imperio, siempre Herege y ya revestido de Turco, para que al abismo de condenacion.*¹⁶

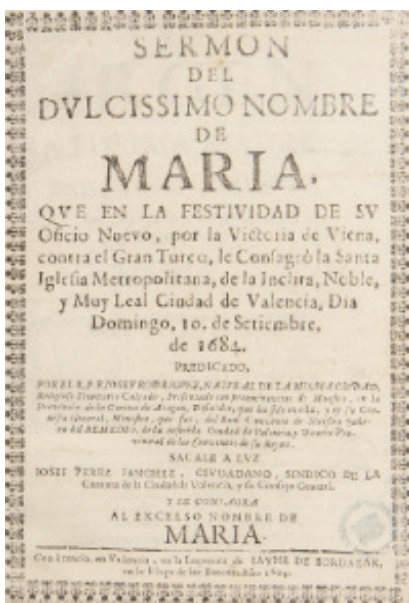
[And so it was experienced in our lamentable threatened fatality; for more than the Rebel Count Tekeli, Domestic Enemy of the Empire, always heretic and already clothed with Turco, so that the abyss of condemnation.]

¹⁴ *La amazona de Montgaz, 4.*

¹⁵ *Más puede el amor*

¹⁶ *Sermón del dulcissimo nombre de Maria [...] 10 de septiembre 1684. Predicado por R. P. Iosef Rodriguez. Valencia, en la Imprenta de Jaime de Bordazar, 1684, 26.*

The second example is a line from a carol entitled as *De la prisión de Tequeli...:17* será que a Tequeli, orror de la Iglesia [Here is Tequeli, the horror of the Church]



Sermón del Dulcissimo nombre de Maria



A carol entitled *De la prisión de Tequeli*

Most likely, this carol was created after the recapturing of Buda in 1686 and these pieces were usually sung at the morning Mass on religious festivities.¹⁸ These carols were composed for certain occasions such as the victory over the Turks in the royal palace of Buda or Vienna (1683). It is apparent that these quotations are in contrast with the image previously presented by the descriptions found in the dramas. Here we can see a military leader, a cruel man who agreed with the Ottoman Turks to take over the Christian territories. These works, mostly influenced by the Catholic Church, illustrate enormous hatred towards Thököly and everything related to him. Apart from signing a treaty with the Ottoman, he himself was a Protestant nobleman, which was unacceptable for the Catholic Church.

¹⁷ Antonio de ZAFRA, *Villancicos que se han de cantar en los Maytines de los [...] Reyes, en el Real Convento de la Encarnación, este año de 1686*, BNE Fondo Antiguo R/34989/18.

¹⁸ H. HANNY Erzsébet. *Buda 1686. évi visszafoglalásának hírei hazai könyvgűjteményeink egykorú, magyarul nyelvű kiadványai alapján*. PhD thesis. Budapest: ELTE, 2008.

Series of problems emerged

The main concern with the aforementioned plays is to identify the author, the time, the date of composition or the place of origin. Generally, we know who the author of the scripts, but in the case of these dramas, the names of the authors are still unknown. No signature appears at the end, not a name, not even a pseudonym. There is no clue, no trace or no hint that can guide us. The same goes for place and time. In addition, in the work entitled *La traición necesitada...* the question arises whether they were written by different authors, as the handwritings are so different. We can even suspect that there are more than two authors. In these cases, apart from the recurring characters, we can rely on the historical context and the style of the drama.

Finally, I would like to introduce some ideas that have not yet been developed in detail, but may be important in the future, for example, the question of origin. Several questions and doubts emerge about these dramas: where, when, and who commissioned them. Where did the basic information about events in Hungary come from? We might also ask what the purpose of these literary works had been. During these times, such plays were used as calls for military actions against the Turks. One idea is that they were commissioned to attract the attention of Spanish nobles – an understanding and receptive public. Presenting the situation in Eastern Europe could unite an army for the fight against the Turkish in the 1680s. Naturally, this concept is not fully proven yet, and we must investigate the sources more deeply to reach a final conclusion.

Eventually, wish to emphasize that there is still significant research necessary to professionally analyze these works. A philological, historical and literary analysis is indispensable since we must answer numerous questions I mentioned earlier. In addition, it is necessary to note that this study is part of a greater historical investigation. Surely, these sources will bring a new perspective to the current investigation regarding the role of Hungarians in the history of Spain and vice versa.

JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALIER

MUSIQUE ET SPECTACLES DE COUR DANS *ANGLIA*
DE CAROLUS KOLCZAWA S.J. (PRAGUE, 1704):
PEUT-ON PARLER DE MISE EN SCÈNE?

Aucun document, à notre connaissance, ne permet de savoir si le texte imprimé des drames composés par Carolus Kolczawa¹ a été représenté, s'il est une version remaniée après la mise en scène d'une intrigue plus courte, ou s'il a été conçu comme exercice pour montrer, en réaction au modèle d'une tragédie composée selon les préceptes d'Aristote, quelles devraient être les caractéristiques esthétiques d'un drame jésuite.² On peut cependant déceler dans les trimètres iambiques ou mètres lyriques de ces drames des indices en faveur d'un théâtre conçu comme spectacle. À partir de l'étude de la scène 12 de l'acte II du drame intitulé *Tyrannus triumphans et triumphata, seu Anglia*,³ nous souhaiterions émettre quelques hypothèses sur la place de la musique et de la danse dans l'intrigue de ce drame jésuite publié à l'aube du XVIII^e siècle.⁴ Ainsi, après avoir présenté la structure et l'originalité de cette scène, nous insisterons sur le rôle dévolu à la musique et à la danse à cet instant de la pièce: la récurrence de certains choix esthétiques⁵

¹ Nous remercions l'Université Eszterházy Károly (Eger) et les Professeurs István Kilián, Márta Zsuzsanna Pintér, Katalin Czibula et Júlia Demeter pour leur invitation et leur accueil chaleureux. Notre communication se situe dans le prolongement de celle que nous avons présentée lors du colloque international organisé un an auparavant à Prague par Kateřina Bobková-Valentová, Magdaléna Jacková et Josef Förster (*Early Modern Exemplary Drama*, 12–14 octobre 2017, Prague). Nous renvoyons, dans les Actes du colloque à paraître, aux bibliographies indiquées dans les communications portant sur le théâtre en Bohême aux XVII^e et XVIII^e siècles.

² Voir la communication de Josef FÖRSTER à paraître dans les Actes du colloque de Prague *Early Modern Exemplary Drama*: „From a model to an Antimodel. The Works of Carolus Kolczawa, SJ in the Light of Existing Research”. Voir également la Préface au Lecteur composée par Carolus Kolczawa en introduction au premier volume de ses drames en 1703.

³ Voir KOLCZAWA 1704, 127–128.

⁴ Nous n'aborderons pas les perspectives qui rapprochent cette pièce du modèle des tragédies de Sénèque, mais renvoyons aux recherches menées par Eva Popelková, qui termine à l'Université Charles de Prague en cotutelle avec l'École Pratique des Hautes Études à Paris, la rédaction d'une thèse sur l'influence des tragédies de Sénèque en Bohême, notamment sur le théâtre d'Arnold Engel et de Carolus Kolczawa.

⁵ On trouve, dans d'autres drames écrits par Carolus Kolczawa, des scènes semblables avec notamment le rappel du rôle de la musique et des danses (par exemple à l'acte III, scène 3 du drame *Innocentia vindicata, seu Maria Ottonis III. conjux*, dans le tome 2 des *Exercitationes dramaticae* publié à Prague en 1704 ; ou dans les scènes 2 et 5 de l'acte I ou dans la scène 6 de l'acte II de *Tragica Fortunae metamorphosis, seu Riccius Stuartae Reginae Scotiae primus à consiliis*, tome 3, 1705), ainsi que des allusions à d'autres divertissements royaux, comme des scènes de chasse (par exemple dans l'acte III, scène 3

révèle une certaine conception du théâtre, mais peut-être aussi une pratique de la mise en scène.⁶

Au début de l'acte II du drame, après avoir fait assassiner Henri VI le 21 mai 1471, Édouard d'York est de nouveau roi d'Angleterre (Édouard IV).⁷ La mise en scène de son règne se poursuit dans l'horreur, quand le roi s'efforce de connaître le nom du rival qui cherchera à s'emparer du trône en destituant ses enfants. Pour que ce nom soit révélé, Carolus Kolczawa met en scène un nécromant. La scène 12, qui précède l'arrivée du nécromant, se déroule donc dans une salle du palais et correspondrait à des faits situés en 1478. Le roi dialogue avec un de ses conseillers, Remoldus. Le nécromant n'est pas encore arrivé. Pour oublier son attente et alléger ses angoisses, Édouard IV réclame un divertissement : un spectacle est ainsi « improvisé » par Remoldus avec musiciens et danseurs. Le texte ne délivre cependant aucune information précise sur la musique ou sur la danse, seulement des généralités. Cette scène, l'une des plus courtes de la pièce par le nombre des vers, aurait-elle pu constituer un intermède dans le cadre d'une représentation? La brièveté du texte latin serait-elle compensée par la durée d'un spectacle composé de musique et de danse? Carolus Kolczawa a-t-il conçu cette scène pour une représentation? Disposons-nous d'éléments nous permettant de nous prononcer? Il nous faut nous appuyer sur chaque détail contenu dans les trimètres iambiques.⁸

Des portes (*limina* au vers 6 ; *fores* au vers 26) permettront aux musiciens et aux danseurs (puis à un nécromant) d'entrer puis de se retirer (v. 25 : *An alia Princeps imperat?*). Cette salle, d'abord conçue comme un lieu ouvert (un lieu de représentation et de spectacle) se transformera brutalement en huis clos par la seule volonté du souverain à la scène 13. Cette fermeture de la salle du palais est également matérialisée par une structure circulaire de cette même scène. Le verbe *evolvo*, apparaissant au début et à la fin de la scène (v. 2 et 21), marque symboliquement cette clôture. Celle-ci est même renforcée par la récurrence, à la même place stratégique dans les deux vers, des indications suivantes : *relevare curas Imperi* (v. 3) [...] *augustas solent / levare curas* (v. 17-18). La coupe penthémimère après *curas* dans les deux trimètres accentuée, en effet, cet effet de symétrie. Cette scène est si close sur elle-même qu'elle

du drame *Innocentia vindicata, seu Maria Ottonis III. conjux*).

⁶ Carolus Kolczawa se situe non seulement dans l'héritage de Sénèque, mais aussi dans celui des premières tragédies jésuites. Nous renvoyons notamment aux travaux fondateurs de Marc FUMAROLI, Bruna FILIPPI, Mirella SAULINI, Alessio TORINO et Jean-Marie VALENTIN sur l'esthétique et l'histoire du théâtre jésuite.

⁷ Nous renvoyons à notre communication „Epic, Lyricism and Tragedy : the dénouement of Carolus Kolczawa's *Anglia* (V, 30)” à paraître dans les Actes du colloque *Early Modern Exemplary Drama* (Prague, octobre 2017).

⁸ Nous publions le texte avec une traduction en français à la fin de cette communication.

pourrait même être détachée de l'intrigue, voire être réintroduite au cœur d'une autre intrigue, après modification des noms des personnages sur scène.

Cette scène 12 présente un spectacle de cour (*ludis aulicis* dans la didascalie qui ouvre la scène / *aulae*, v. 20) : un ensemble de musiciens, jouant d'instruments à cordes (*nervos*, v. 11), est invité à prendre place.⁹ Puis, des élèves s'avancent et dansent en mesure sur l'air des instruments. Il faut sans doute comprendre qu'un élève (*ephæbus*, v. 9) chante un air mélodieux (*vocale carmen Orphei*, v. 10). La référence à Orphée renvoie peut-être seulement à la voix mélodieuse du chanteur (comme la référence à Amphion renvoie à l'excellence des musiciens), mais peut-être également à la tenue du chant, rappelant la descente aux Enfers d'Orphée (préfiguration peut-être de l'apparition de spectres¹⁰ lors de la scène qui suit). Pourtant, l'absence de toute autre précision sur ce chant est surprenante ; et surtout, la place de ce chant au cœur d'un acte et non à la fin d'un acte (comme un intermède habituellement) est, elle aussi, *a priori* surprenante. Enfin, c'est le souverain qui décide de l'ordre du spectacle (musique, danse, chant), qui dicte son bon vouloir. La récurrence des termes renvoyant à l'autorité du souverain est significative : *augustas* [...] *curas* (v. 17) / *Principe* (v. 22) / *augustos* (v. 22) / *Princeps* (v. 25). Toute la scène est centrée sur l'omniprésence et l'omnipotence du roi ; tout est organisé pour ses oreilles et ses yeux : il est le centre vers où tout converge selon son bon plaisir.

Cette scène ne serait-elle donc pas la transcription d'un spectacle de collège? Quelques indices peuvent être relevés dans le texte. Ce sont les élèves qui offrent le spectacle : on parle d'un *ephæbus* au v. 9. C'est une scène joyeuse (*laetâ* [...] *scenâ*, v. 2-3), même si elle offre un fort contraste avec l'humeur du roi et l'atmosphère tragique à cet instant de l'intrigue. Elle est joyeuse parce qu'il s'agit d'un jour de fête et de liesse (*festivo lepore*, v. 23-24), même si ce cadre est un lieu topique (comme à l'acte I de l'*Orfeo* de Monteverdi) ; joyeuse également car elle permet à un grand nombre d'élèves de monter sur scène.

Cette scène, passée à la postérité grâce à l'honneur de la publication de la pièce (un privilège relativement rare pour le théâtre jésuite¹¹), pourrait constituer une apo-

⁹ Sur la place de la musique et des danses dans le théâtre en Bohême ou en Hongrie, voir BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, BOCKOVÁ, JACKOVÁ, BAŽIL, PAUEROVÁ, ZDICHYNEC et ŽALUD 2015, 84-85, 138-139, 586-588; JACKOVÁ 2016, 204-207 et 244-245 (indication de plusieurs *saltus* dans la pièce intitulée *Gratiosus matris pulchrae dilectionis lusus*), ainsi que 405-416 (chapitre „Summary” par Přeložila Kateřina ŠEBKOVÁ); KILIÁN 2015, 25-38; PINTÉR 2018, 81-92 (notamment 86). Pour les traités de musique (par exemple ceux d'Antoine Parran et de Pierre Galtruche) utilisés dans les collèges des jésuites, voir VAN WYMEERSCH 2007.

¹⁰ Il s'agira des spectres des rois d'Angleterre, apparaissant dans l'ordre transmis notamment par l'*Historia regum Britanniae* de Geoffroy de Monmouth.

¹¹ Voir la communication de Kateřina BOBKOVÁ-VALENTOVÁ à paraître dans les Actes du colloque de Prague *Early Modern Exemplary Drama: „Approving of Prints of Jesuit Dramas as a Way to their Use as Model Texts”*.

logie des exercices scolaires : *hoc aget labor* (v. 8) est-il précisé significativement. L'art sera le résultat du travail, une formulation qui se présente telle une recommandation ou maxime didactique. Même si la scène représente une salle de palais, elle est donc également avant tout la salle d'un collège jésuite qui se met lui-même en scène. La mise en scène alliant musique, danse, chant, exercices poétiques et rhétoriques a donc vraisemblablement pour finalité la célébration du travail dans le cadre du collège, avec un maître de chant, de musique, de danse, de poétique et de rhétorique : *arte* (v. 8) / *labor* (v. 8) / *agili pollice* (v. 12). Comme le terme *ars* signifie la dextérité, le savoir-faire, l'apprentissage et la pratique artistique, il s'agit donc d'une mise en scène d'une pratique scolaire des collèves jésuites. Enfin, des récompenses seront même attribuées (*praemia*, v. 24).

Cette scène, qui *a priori* n'apparaît pas essentielle à l'intrigue, revêt pourtant trois fonctions. La première est ludique : le plaisir pris à la musique apparaît dans les multiples formes possibles dans une même pièce (chœurs, péans, jeux triomphaux, chorégraphies¹²). Un orchestre (*varium melos*, v. 5 ; mais aussi la didascalie à *diverso genere instrumentorum*) rassemble des instruments à cordes. Des chœurs qui danseraient peut-être en chantant (*leuibus [...] choris*, v. 9) et un chanteur soliste représentent la musique lyrique (avec la référence à Orphée) au sein d'un spectacle retentissant (*tinnulâ*, v. 8) où les élèves dansent sur la scène (*solum quatiant*, v. 23-24). Toutes ces indications au sein du dialogue donnent à voir la scène, fonctionnent comme des didascalies. Ce dialogue pourrait même reproduire les échanges entre un maître de danse, un maître de musique et l'auteur, qui serait en même temps le metteur en scène. Des jeux de scène sont même indiqués : Orphée mène la danse, même si les costumes des personnages ne sont pas précisés. Un exemple est particulièrement significatif : l'emploi du démonstratif de la proximité (*hunc*, v. 10) donne l'impression qu'on désigne quelqu'un qui non seulement est présent, mais même proche. Ce dialogue joue, d'une certaine façon, la fonction d'un programme de spectacle : on évoque la préparation du spectacle en coulisses (*multus Amphion*, v. 6 / *adornat*, v. 7) avec un prélude musical où chaque instrument vérifie l'accord, puis la musique de l'orchestre, enfin la chorégraphie accompagnée de musique.

Ce drame est tout à la fois exercice grammatical, rhétorique, dialectique et performance esthétique (musique, danse, costumes) grâce notamment à l'insertion de cette scène de « divertissement ». Il s'agit donc d'une écriture dramatique qui se rapproche, par certains aspects, de l'opéra et de la tragédie lyrique. Les noms d'Amphion et d'Orphée (à la musique est associé le chant) suggèrent l'intérêt de Carolus Kolczawa pour les pièces à grand spectacle. Il ne s'agit donc pas seulement d'un exer-

¹² Voir BEAUSSANT 1992, 278-280 et 851 (sur l'importance des ballets pour les pères Jouvancy, Leray, Duparc et Ménéstrier); DUFOURCET et SURGERS 2011; DI BELLA 2011, 293-327; MAZOUER 2010, 159-160; NAUDEIX 2007, 55-69.

cice édifiant de rhétorique scolaire, mais également d'une esthétique du plaisir du jeu théâtral. Cette dimension proprement théâtrale donne l'impression que Carolus Kolczawa pense à la scène quand il compose ses actes. Ce théâtre est vraisemblablement le résultat idéalisé d'une pratique du poète-dramaturge de Prague, influencé sans doute par les formes contemporaines de théâtre non scolaire.

La deuxième fonction de cette scène est dramaturgique. Il semble nécessaire d'attendre (*donec* [...] *faber*, v. 19-20) la mise en place des conditions permettant la scène suivante. Est évoqué un *Thessali ludi faber* (v. 20). Est-ce que cela suppose la mise en place d'un système de machinerie? S'agit-il d'un régisseur spécialiste en « effets spéciaux » ou seulement du nécromant? Comment interpréter concrètement l'organisation, successivement, de deux spectacles retentissants? Le premier, sous la forme d'une chorégraphie musicale, n'influence-t-il pas la compréhension du second (l'apparition des ombres)? La première lettre du nom du rival du roi Édouard (« G. ») sera, en effet, révélée par le monde infernal (par des spectres¹³) durant les scènes suivantes.¹⁴ Ces scènes introduisant des mages étaient habituelles. Le théâtre de Nicolaus Avancini faisait, par exemple, intervenir de tels personnages, notamment en 1644, aux scènes 3 et 4 de l'acte I de *Curae Caesarum pro Deo et Populo, siue Theodosius Magnus, iustus et pius imperator*.¹⁵ Nicolaus Avancini accordait également une large place à la musique et au ballet dans ses pièces.¹⁶ Une influence de ce théâtre sur celui de Carolus Kolczawa pourrait expliquer certains traits de l'esthétique dramatique de pièces telles que *Anglia* ou *Riccus*.

La troisième fonction de cette scène 12 est métadramatique. Cette scène offre l'esquisse d'une réflexion sur la musique, sur les liens entre musique et théâtre, sur les liens entre musique et pouvoir royal. La finalité du spectacle musical relève d'un topos éthico-politique, avec des effets de maxime : *relevare curas* (v. 3) / *levare curas* (v. 18). Ce topos apparaît déjà, par exemple, dans les paroles de Musique dans le prologue de l'*Orfeo* de Monteverdi (1607). La musique a pour fonction de détendre l'esprit des personnages de rang royal et princier, mais aussi peut-être de détendre l'esprit des élèves et des spectateurs avant un spectacle impressionnant et angoissant. Peut-on voir dans ce rappel l'écho de pratiques théâtrales contemporaines hors contexte scolaire ou de débats sur la musique? Cette définition de la musique était cependant un topos hérité de la scène biblique où David joue de la cithare pour apaiser l'esprit de Saül en proie à la terreur (1 Samuel 16, 14-23). Dans le *De mu-*

¹³ La *Guerre civile* de Lucain servait de modèle aux scènes de surnaturel macabre.

¹⁴ Cf. SHAKESPEARE 2008 (= *Richard III*, Acte I, scène 1), 751-753; cf. SHAKESPEARE 2009, 138. Peut-on imaginer l'influence de troupes itinérantes venues d'Angleterre sur l'inspiration de Carolus Kolczawa? Voir ROGER 2007, 193-215.

¹⁵ Dans cette pièce dont l'intrigue se situe au IV^e siècle, l'usurpateur Eugène, qualifié de *tyrannus*, a recours à un mage pour connaître l'issue du combat qui oppose ses troupes à celles de Théodose.

¹⁶ Voir RÄDLE 2013, 284-285; VALENTIN 2001, 651-652 et 670 notamment.

sica, saint Augustin admet ainsi que la musique, conçue certes comme discipline libérale mais à écouter avec mesure, puisse avoir pour fonction de détendre l'esprit notamment « après de grands tourments ». ¹⁷ Saint Augustin s'interroge également sur la différence entre imitation et science, sur les différentes acceptions du terme *ars* appliqué à la musique, insiste sur la dextérité des musiciens. Autant de termes ou de réflexions dont on trouve un écho dans le dialogue entre le roi et son conseiller dans la scène 12 de l'acte II d'*Anglia*. ¹⁸ Mais l'influence n'est vraisemblablement qu'indirecte. L'expression « *agili [...] pollice* » (v. 12) renvoie certes à la virtuosité musicale, mais également à la dextérité des mains. Les spectateurs appréciaient la gestuelle : le plaisir était tout autant visuel qu'auditif. ¹⁹ Par ailleurs, les références directes (Amphion, Orphée) et indirecte (David) aux musiciens de l'Antiquité pourraient même faire penser que la scène ne renvoie à aucune réalité organologique contemporaine : il s'agirait de l'évocation du symbolisme de figures mythologiques et d'instruments de musique comme la lyre d'Orphée. Pourtant, sous les termes latins désignant les instruments (*chelym* et *barbita*, v. 6, 7 et 17), on pourrait comprendre une allusion au luth, au théorbe et au chitarrone par exemple. Le « substitut symbolique » de la lyre d'Apollon à la Renaissance est le luth. La référence à la dextérité des doigts et aux cordes fait, en effet, penser à des instruments à cordes pincées, mais peut-être aussi au clavecin. Ces instruments permettent de moduler avec une grande virtuosité. Ainsi pourrait-on expliquer l'emploi du terme *modulamen* (v. 13). Par ailleurs, l'expression *docta adornat barbita* (v. 7) pourrait renvoyer aux préludes que l'on jouait en improvisant pour tester l'instrument et vérifier l'accord. Luths et théorbes jouant en mesure (*composita numeris barbita*, v. 17) accompagneraient les danses, auxquelles il est fait référence avec l'emploi du terme *chorea*.

S'il est possible de suggérer des allusions à une pratique musicale, nous ne décelons, en revanche, aucune influence du néoplatonisme, pour lequel la musique exprime l'ordre du monde à travers le ballet des astres et l'harmonie des sphères. Aucune dimension métaphysique ou cosmique n'est identifiable. La référence au *carmen Orphei* (v. 10) est non une allusion à la poésie orphique mais la reprise d'un topos scolaire et d'airs bien connus sur la catabase d'Orphée. Cette référence, devenue un motif théâtral incontournable, sert ici seulement à renforcer des effets spectaculaires. Elle ne caractérise pas un symbolisme précis, mais rappelle des *topoi* de l'Antiquité. L'expression *vocale carmen Orphei* est ainsi construite à partir au moins de deux

¹⁷ AUGUSTIN (saint), *De musica* (I, IV, 5), p. 34-35 : « *aut post magnas curas relaxandi ac reparandi animi gratia moderatissime ab iis aliquid voluptatis assumitur* ».

¹⁸ Voir AUGUSTIN (saint), *Les Confessions*, 560-569 et 1334-1335 notamment.

¹⁹ Nous remercions Claire BARDELMANN, Professeur à l'Université de Perpignan Via Domitia, pour ses conseils sur l'histoire de la musique à l'époque moderne.

emprunts : Ovide, *Métamorphoses*, XI, v. 317 (*carmine uocali* [...]), mais surtout Horace, *Odes*, I, 12, v. 7-8 (*uocalem* [...] *Orphea*).

La référence, sous-entendue, à la scène où David joue pour apaiser les frayeurs de Saül pourrait cependant suggérer un parallèle entre Saül et Édouard d'York. Ce dernier serait privé de l'aide de Dieu pour avoir sombré dans la tyrannie. Le personnage du roi Édouard IV, portrait du roi tyrannique, demanderait à son tour un divertissement pour oublier ses angoisses. Ses phrases sont autant de formulations d'ordres. Ceux-ci sont exécutés, voire devancés. La place de l'adverbe *iam* à l'attaque du sixième vers de la scène est révélateur. Mais le parallèle avec Saül n'est peut-être qu'un topos privé de toute interprétation politique. Il en est de même pour Orphée. Est-ce ici une simple allusion mythologique récurrente quand il s'agit de musique (comme Amphion ou Arion) ou la préfiguration de la scène suivante avec l'apparition des rois défunts d'Angleterre? La scène 12 de l'acte II se présenterait donc, avant tout, tel un divertissement, un spectacle où primerait le plaisir des allusions à l'Antiquité mêlées à des descriptions de pratiques musicales bien connues.

Cette scène serait-elle donc un intermède? L'adverbe *interim* dans la didascalie d'ouverture de la scène est révélateur. L'intermède est souvent coupé de l'intrigue et permet à d'autres acteurs de monter sur scène. Combien de temps cet intermède durerait-il? Ne pourrait-on traduire ainsi le début de la didascalie : « Intermède pendant lequel le roi Édouard... »? L'effet produit conduirait à une distanciation par rapport à l'intrigue, à une rupture de l'illusion dramatique par l'introduction d'un temps de détente au cœur de l'intensité dramatique. Il pourrait même s'agir d'une scène attendue du public et des élèves. On pourrait ainsi relever un indice grâce à la scansion du vers 22,²⁰ prononcé d'abord par Édouard IV, interrompu par une didascalie, puis se poursuivant avec changement de locuteur (Remoldus) :

(*Edou.*) [...] *Dignum Britanno Principe.*
(*Musica è diverso genere instrumentorum.*)
(*Rem.*) *Augustos subit* [...]

Quelle durée donner à la coupe après *Principe*? Le second membre du vers se prononcerait-il pendant que la musique commence ou après une légère interruption? Durant ce vers, interviendrait l'ouverture musicale avant l'entrée en scène du ballet.

Une autre indication scénique ne peut que surprendre. Le spectacle commence quand le roi en donne l'ordre (v. 22-24) :

²⁰ La scansion est la suivante : spondée premier / iambe deuxième / spondée troisième / iambe quatrième / spondée cinquième / pyrrhique sixième.

(Rem.) *Augustos subit*
Chorea vultus. (Edou.) Ergò festivo solum
Quatiant lepôre.
 Chorea Britannica.
 Praemia haec virtus feret.

On relève une interruption du vers 24 à la coupe penthémimère après *lepôre*.²¹ Si le ballet a effectivement lieu, les spectateurs n'ont pas le souvenir que le trimètre précédant le ballet s'est interrompu à la coupe penthémimère. Ils peuvent donc avoir difficilement conscience que le vers reprend à cette même coupe après une longue interruption. Par ailleurs, la majuscule agrandie en caractères gras dans l'édition (« *Praemia* ») donne l'impression qu'une nouvelle scène débute. Par cette césure (qui marquerait la durée de la scène de ballet), le dramaturge met en évidence une indication scénique. Il conçoit donc sa pièce comme si elle était jouée, ou comme si elle pouvait être jouée.

Dans ces deux exemples, la coupe du trimètre iambique introduit un changement brusque : le début du concert (v. 22), ensuite le début du ballet (v. 24). Ne pourrait-on également suggérer que cet indice fourni par la métrique révèle autant le caractère rhétorique (et théâtral) que dramaturgique du texte dramatique? La coupe hephthémimère du vers 22 (entre *Principe* et *Augustos*) est, en effet, atténuée (pour ne pas dire gommée) par l'élision de la dernière voyelle de *Principe*. Cette élision invite donc à considérer que la réplique de Remoldus suit immédiatement, sans pause, la demande adressée par Édouard IV, mais aussi que la réplique de Remoldus commence en même temps que la musique. Il y aurait ainsi un instant aussi bref que possible où prendrait fin l'intervention du roi et où commenceraient simultanément la musique et l'intervention de Remoldus : le roi est obéi immédiatement. L'enchaînement entre les deux membres du vers est aussi facilité par le recours à deux mots du même champ sémantique (*Principe* et *Augustos*), insistant ainsi sur la puissance (illusoire par effet d'ironie tragique) du roi. La composition des trimètres iambiques est ainsi conçue de façon à mettre en valeur des effets spectaculaires.

Cette scène 12 de l'acte II se compose donc de trois mouvements : un dialogue entre le roi et son conseiller (sur l'utilité du divertissement musical, topos qui trouve son originalité dans le contexte de l'intrigue de ce drame). Et ce premier mouvement se clôt sur lui-même avec un chiasme : *evolvat* [...] *relevare* (v. 2-3) / *levare* [...]

²¹ La scansion est la suivante: anapeste premier / iambe deuxième / iambe troisième / iambe quatrième / spondée cinquième / pyrrhique sixième.

evolvet (v. 18 et 21). Le deuxième mouvement de la scène est constitué de l'introduction de la musique; le troisième mouvement est tout entier axé sur la danse et la chorégraphie. Le ballet sert d'ouverture sur la scène suivante et, en même temps, constitue un divertissement au cœur de l'acte II contenant 29 scènes. Or Jean Duron, étudiant *Alceste* de Lully, a mis en évidence que les scènes de divertissement dans *Alceste* se situent non à la fin des actes, mais au sein même de chaque acte : « La tragédie cède quelques instants la place à la pièce de machines : le musicien devient maître du temps et de son déroulement qu'il partage toutefois avec le chorégraphe. »²² Cette constatation ne pourrait-elle pas être appliquée au drame composé par Carolus Kolczawa? Nous savons, par la préface du premier volume des *Exercitationes dramaticae*, que Carolus Kolczawa n'avait pas l'intention d'être l'héritier de la tragédie grecque selon les préceptes d'Aristote. Peut-on alors suggérer que son théâtre didactique reflète l'engouement pour les spectacles contemporains? À sa façon Carolus Kolczawa essaierait peut-être d'orienter le théâtre jésuite vers l'esthétique du drame lyrique.²³ Si l'exercice didactique de rhétorique latine est l'intention première,²⁴ le plaisir de la scène l'est tout autant.

Il s'agit donc d'un théâtre conçu par Carolus Kolczawa comme un spectacle, peut-être à l'imitation des pièces de Nicolaus Avancini et du théâtre viennois. En effet, s'il n'y a pas eu de représentation de la pièce *Tyrannis triumphans et triumphata, seu Anglia*, celle-ci n'en a pas moins été conçue comme spectaculaire. Les drames de Carolus Kolczawa présentent ainsi une esthétique sans doute influencée par le goût du public pour la musique et la danse. On peut donc parler de mise en scène d'un drame historique par la maîtrise de la versification latine au service d'une pratique des spectacles (musique et ballet) dans les collèges des jésuites. D'ailleurs, Jan Dismas Zelenka a vraisemblablement reçu sa formation musicale au Klementinum, à Prague, à l'époque où Carolus Kolczawa enseignait. En définitive, la principale fonction de cette mise en scène ne serait-elle pas la célébration de l'enseignement dispensé et, par conséquent, la glorification des collègues jésuites ? Ce serait, d'une certaine façon, la mise en scène du Klementinum par lui-même.

²² Voir DURON 1991, 65–122 (notamment 95–96).

²³ Sur le mélodrame dans la production théâtrale des jésuites dans la première moitié du XVIII^e siècle, voir BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, BOCKOVÁ, JACKOVÁ, BAŽIL, PAUEROVÁ, ZDICHYNEC et ŽALUD 2015, 484–493 et 593–594.

²⁴ La place des mots aux vers 2 et 3 (de cette scène 12 de l'Acte II) par rapport à la coupe, avec jeu sur les assonances et les allitérations d'un vers à l'autre, est un signe parmi d'autres du travail de Carolus Kolczawa sur le vers latin à la fois sur le plan sonore et sur le plan visuel.

SCENA XII.

Interim Edouardus ludis aulicis fallit tempus.

Verùm, priusquàm nomen infestum aemuli
Evolvat umbris Tartari; laetâ priùs
Relevare curas Imperî scenâ placet.
Remolde. *Rem.* Jussa sequimur. *Edou.* Actutum jube
Varium insonare Regiâ totâ melos. 5
Rem. Jam multus ante limina Amphion, chelym,
Et docta adornat barbita. *Edou.* Haec ergo ocyùs
Solicitet arte tinnulâ. *Rem.* Hoc aget labor.
Licétne leuibus misceat ephœbus choris,
Vocale carmen Orphei? *Edou.* Hunc leves jube 10
Agere choreas. Sed priùs nervos velim
Agili increpari pollice. *Rem.* Quod aves genus;
Quódve modulamen edere Amphiona jubes?
Edou. Quod arte gratâ Dorus²⁵ argutus canit.
Rem. Quid porrò solium praecipit? *Edou.* Tempus dabit. 15
Perge, imperata sequere. Sed moras cave.
Composita numeris barbita, augustas solent
Levare curas. Auribus primùm juvat
Praebere dulce pabulum; donec gradum
Admoveat aulae Thessali ludi faber; 20
Qui gratiosum Taenaro evolvat chorum,
Dignum Britanno Principe.

Musica è diverso genere instrumentorum.

Rem. Augustos subit
Chorea vultus. *Edou.* Ergò festivo solum
Quatiant lepôre.

Chorea Britannica.

Praemia haec virtus feret.
Rem. An alia Princeps imperat? *Edou.* Necdum tenet 25
Dudum evocatus Regios Necron fores?
Rem. Pridem opperitur Principis nutus. *Edou.* Bene est.
Sine mora adesse volumus. Hic tuam fidem
Remolde. Facsis arbitris locus vacet.

²⁵ Dorus *scripsi* : Dores *ed.*

Acte II, scène 12

Pendant ce temps le roi Édouard trompe le temps en assistant à des spectacles de cour.

Édouard d'York

Mais, avant qu'il ne tire des ombres du Tartare²⁶ le nom²⁷ funeste de mon rival, il me plaît auparavant qu'une scène joyeuse allège mes tourments dus au pouvoir. Remoldus!

Remoldus

Nous sommes à vos ordres.

Édouard d'York

Ordonne promptement que tout le palais retentisse d'un concert de mélodies.

Remoldus

Déjà de nombreux Amphions, devant le seuil, préparent lyre et savants²⁸ barbitons.²⁹

Édouard d'York

Qu'ils fassent donc au plus vite vibrer ces instruments avec un art retentissant.³⁰

Remoldus

Leurs efforts seront à la hauteur.³¹ Donnez-vous votre permission qu'un éphèbe mêle aux chœurs légers³² le chant harmonieux³³ d'Orphée?

²⁶ Le verbe *evolvo* est à comprendre par rapport au vers *Qui gratiosum Taenaro evolvet chorum* dans la suite de la scène (v. 21). La révélation du nom se fera comme si on arrachait un secret au monde des morts. Le texte des sources et parallèles cités en latin est emprunté à la C.U.F. aux Belles Lettres.

²⁷ Le nom est mis en valeur entre la coupe penthémimère et la coupe hephthémimère.

²⁸ Cf. Properce, *Élégies*, II, 30, 16: *tibia docta*.

²⁹ Cf. Martianus Capella, *Les noces de Philologie et de Mercure*, I, 36 (C.U.F., 22 et 113); id., IX, 910 (C.U.F., 17 et 109).

³⁰ Cf. Catulle, *Poésies*, LXI, v. 13 (*uoce carmina tinnula*); Ovide, *Métamorphoses*, IV, v. 393 (*tinnulaque aera [...]*); id., *Pontiques*, I, 1, v. 38 (*tinnula sinistra*).

³¹ La formule « *hoc aget labor* » apparaît au moins deux autres fois dans le théâtre de Carolus Kolczawa : dans *Riccus*, Acte I, scène 22, vol. 3, 1705, p. 413 et dans *Vindiciarum immane exemplar*, Acte II, scène 8, vol. 4, p. 180.

³² Par analogie avec Horace, *Odes*, I, 1, v. 31 (*Nympharumque leues cum Satyris chori*), le terme désigne vraisemblablement des chœurs de danseurs, mais on ne peut exclure que ces chœurs chantent également.

³³ Pour l'expression *carmen vocale*, voir Ovide, *Métamorphoses*, XI, v. 317 (*carmine uocali [...]*); Sénèque, *Agamemnon*, v. 325b (*uocale cheys*), mais surtout Horace, *Odes*, I, 12, v. 7-8 (*uocalem [...]* *Orphea*).

Édouard d'York

Ordonne à celui-ci de mener des danses légères.³⁴ Mais auparavant je voudrais que la souplesse du pouce fasse retentir les cordes.

Remoldus

Quel genre de musique souhaitez-vous? Quel mode ordonnez-vous³⁵ à Amphion de faire entendre?

Édouard d'York

Celui que le mélodieux Dorus³⁶ joue par la grâce de l'art.³⁷

Remoldus

Que prescrit d'autre le trône?

Édouard d'York

Nous verrons plus tard! Va, suis les ordres; mais veille à ne pas tarder!³⁸ Un ensemble de barbitons jouant en mesure allège habituellement les tourments d'un roi.³⁹ Il me plaît d'abord d'offrir à mes oreilles une douce nourriture,⁴⁰ jusqu'à ce qu'approche

³⁴ Effet de stichomythie : *leves* répond à *levibus*.

³⁵ La récurrence du verbe *jubeo* marque le lien avec la réplique précédente.

³⁶ Le nom *Dores* dans l'édition reste une énigme. En raison de la première syllabe, nécessairement longue selon les lois de la métrique, nous suggérons une allusion au trope dorien (*dorius*) dans la musique antique, médiévale et moderne. Le nom propre indiquerait donc quel genre de musique le roi désire entendre. Écrire *Dorius* serait impossible, puisque imposant un anapeste au quatrième pied. Seuls un iambe ou un tribraque sont possibles aux pieds pairs 2 et 4 d'un trimètre iambique. Nous proposons donc la conjecture *Doros* ou plutôt *Dorus* en latin, le nom à l'origine de l'appellation „Doriens”. Cf. Isidore de Séville, *Étymologies*, IX, 2, 80. Sur le trope dorien, voir, par exemple, Martianus Capella, *Les Noces de Philologie et de Mercure*, IX, 935 et 966 (C.U.F., 36, 57, 163-165). Pour une étude des tropes dans la musique antique et médiévale, voir notamment CHAILLEY 1979; AUDA 1979, 23-35. Le mode dorien est viril et guerrier, comme l'indique Platon au livre III de la *République*, 399a-c. Cf. également Platon, *Lachès*, 188d et Aristote, *Politique*, 1340b et 1342b. Nous remercions Jean-Baptiste Guillaumin (Université Paris-Sorbonne et IUF) pour ces indications sur le mode dorien. Pour le lien entre modes musicaux et passions dans l'Antiquité, voir Platon, *Lachès*, 188d (C.U.F., 104, note 1); Aristote, *Politique*, VIII, 5, 22 (= 1340b) et VIII, 7, 12 (= 1342b), (C.U.F., 41, 49, 146 et 201).

³⁷ La *iunctura* associant *arte* à *grata* fait écho à *arte tinnula*.

³⁸ Cette indication peut faire penser à une didascalie. Remoldus est sommé de se rendre auprès des danseurs et des musiciens pour les inviter à prendre place. Les six vers depuis *composita* jusqu'à *Principe* sont prononcés au moment où Remoldus s'éloignerait.

³⁹ Allusion aux tourments de Saül (1 Samuel 16, 14-23).

⁴⁰ L'expression *dulce pabulum* est un topos, que l'on trouve notamment employé par Bernard de Clairvaux pour désigner le Verbe divin (*Sermones super Cantica Canticatorum*, 33, 2).

de la cour l'artisan du jeu thessalien,⁴¹ qui tirera du Ténare⁴² un chœur gracieux,⁴³ digne⁴⁴ d'un souverain de Grande-Bretagne.

*Musique provenant de différents genres d'instruments*⁴⁵

Remoldus

Le ballet s'avance sous le regard de Votre Majesté.⁴⁶

Édouard d'York

Qu'ils réalisent donc leurs pas de danse avec enjouement et grâce.⁴⁷

Danse britannique

Une telle virtuosité sera récompensée.

Remoldus

Est-ce que notre Souverain formule d'autres ordres?

Édouard d'York

Le nécromant, depuis longtemps appelé, n'est pas encore à la porte du palais?

Remoldus

Depuis quelque temps⁴⁸ il attend les volontés de notre Souverain.

Édouard d'York

C'est bien. Nous voulons qu'il soit là sans délai. Maintenant je réclame ta fidélité, Remoldus. Fais, je t'en prie, que ce lieu soit privé de témoin.⁴⁹

⁴¹ La Thessalie fait immédiatement penser au monde de la magie. L'expression reviendra dans la scène suivante, dans les propos du sorcier, pour désigner le spectacle de l'*evocatio* des Enfers des rois défunts. L'emploi du terme *ludus* sous-entend qu'il s'agira d'une scène de théâtre dans le théâtre. Peut-on parler d'illusion théâtrale?

⁴² Le nom désignant les Enfers est mis en valeur par sa place entre la coupe penthémimère et la coupe hephthémimère (même si cette dernière est gommée par l'élimination de la dernière voyelle du mot).

⁴³ L'expression fait écho aux deux premiers vers de la scène. Ce nouveau chœur, composé de spectres, fera contraste avec le chœur de danseurs. L'adjectif *gratosum* est à comprendre par antiphrase.

⁴⁴ Expression à comprendre par antiphrase. Une telle scène est indigne d'un souverain. Le portrait du roi Édouard fait contraste avec celui d'Henri, comte de Richmond, à la fin de la pièce.

⁴⁵ Les musiciens jouent tandis que Remoldus prévient les danseurs.

⁴⁶ Doit-on comprendre que Remoldus revient sur scène avec les danseurs?

⁴⁷ Pour l'association de *festiuitas* et *lepos*, cf. Cicéron, *Brutus*, 177; Cicéron, *De oratore*, II, 227 ([...] *neque lepore et festiuitate conditior*); ainsi que la *Rhétorique à Herennius*, IV, 32.

⁴⁸ *Pridem* placé à l'attaque du vers, répondant à *dudum*, insiste sur l'aspect impérieux des ordres donnés par Édouard d'York.

⁴⁹ Musiciens, chanteurs et danseurs quittent la scène.

Texte étudié

KOLCZAWA, Carolus S.J., *Exercitationes dramaticae, Pars II*, Pragae, Typis Universitatis Carolo-Ferdinandæ in Collegio Societatis Jesu ad S. Clementem. Anno 1704.

Sources antiques

ARISTOTE. *Politique*, VIII. Édition et traduction Jean AUBONNET. Paris: Les Belles Lettres, C.U.F., 1989.

AUGUSTIN (saint). *Les Confessions, précédées de Dialogues philosophiques, Œuvres, I*. Sous la direction de Lucien JERPHAGNON. Paris: NRF Gallimard, 1998.

AUGUSTIN (saint). *De musica*. Introduction, traduction et notes de Guy FINAERT et François-Joseph THONNARD. Paris: Desclée de Brouwer, Bibliothèque Augustinienne 7, 1947.

MARTIANUS CAPELLA, *Les noces de Philologie et de Mercure, I*. Édition et traduction Jean-Frédéric CHEVALIER, Paris: Les Belles Lettres, C.U.F., 2014.

MARTIANUS CAPELLA, *Les noces de Philologie et de Mercure, IX*. Édition et traduction Jean-Baptiste GUILLAUMIN, Paris: Les Belles Lettres, C.U.F., 2011.

PLATON. *Lachès*. Édition et traduction de Maurice CROISET. Paris: Les Belles Lettres, C.U.F., 1921, réédition 1965.

KATEŘINA BOBKOVÁ-VALENTOVÁ – MARTIN BAŽIL

**DER AUTOR ALS VERBORGENER REGISSEUR
ANWEISUNGEN ZUR AUFFÜHRUNG IN DER HANDSCHRIFT
VON GEORGIUS AUSCHITZERS SPIEL
AQUILA PRINCIPALIMUM DUORUM SANCTORUM...
(SCHWEIDNITZ, 1703)**

I. Quellen zur Rekonstruktion des Bühnenbildes des jesuitischen Schultheaters

Die szenische Gestaltung der jesuitischen Aufführungen gehört zu den Schlüsselfragen der Erforschung des frühneuzeitlichen Schultheaters. Die Rekonstruktion der Aufführungspraxis und deren Entwicklung ist jedoch nicht einfach.¹ Da praktisch kein ikonographisches Material erhalten ist² und die Theatersäle samt ihrer Ausrüstung die Aufhebung des Ordens kaum überlebt haben, muss sich die Forschung vor allem auf schriftliche Quellen stützen, die man in drei Gruppen unterteilen kann:

- Die erste Gruppe bilden allgemeine Texte, einerseits theoretische Schriften zum Theater, andererseits den Theaterbetrieb regulierende Ordensvorschriften und -verordnungen. Knappe Anweisungen für die Aufführungen finden sich in Poetikhandbüchern und in Lehrbüchern. In seinem 1666 herausgegebenen (und in den darauffolgenden Jahren noch mehrmals edierten) Handbuch *Verisimilia humaniorum disciplinarum* erwähnt der böhmische Jesuit Bohuslaus Balbín nicht nur den Stil des Schauspiels und die Kostüme, sondern auch die Gestaltung der Bühne sowie Möglichkeiten ihrer Änderungen.³ Ausschließlich der Bühnenaktion widmete sich ein anderer Jesuit, Franciscus Lang, etwa fünfzig Jahre später.⁴ Ordensvorschriften aus der Feder der Generale, Provinziale oder Visitatoren verfolgen in erster Linie das Ziel, den Theaterbetrieb in den Schulen billiger zu machen, didaktischen

¹ Einen komplexen Blick auf die Gestalt des jesuitischen Ordentheaters sowie seine Eingliederung in die allgemeine Theatergeschichte bietet ISGRÒ 2008 (wir bedanken uns bei Mirella Saulini für den Hinweis auf dieses Buch).

² Eine Ausnahme, die uns auf indirekte Weise einige Details über die Szenographie des jesuitischen Schultheaters und ihre Inspirationsquellen bietet, ist die sogenannte „Soproner jesuitische Bühnenbildsammlung“: sie stammt wahrscheinlich „von österreichischen jesuitischen Künstlern“, stützt sich auf verschiedene Bühnenbilder des zeitgenössischen weltlichen Theaters und sollte wohl für die Soproner Jesuiten als Vorbild und Inspirationsquelle für eigene Bühnenentwürfe dienen – siehe z.B. CZIBULA 2016, 16–21.

³ BALBÍN – SPEVAK 2006, 469–475. Balbíns Handbuch wurde auch in der ungarischen Provinz als Lektüre für die *repetentes humaniorum* empfohlen, siehe PINTÉR 2015, 42.

⁴ LANG 1727; JACKOVÁ 2006.

Zwecken besser anzupassen, eventuell unerwünschte Gewohnheiten (wie zum Beispiel den Gebrauch der Muttersprache) zu unterdrücken.⁵

- Zur zweiten Gruppe gehören die eigentlichen Spieltexte sowie zeitgenössische Theaterprogramme. Die gedruckten Programme, bezeichnet als *synopsis*, *periocha*, *argomento* oder *scenario* (bzw. *argomento e scenario*), stellen die Hauptquelle unserer Kenntnisse über das Repertoire der Schulbühnen dar. Sie sollten den Zuschauern vor allem als Führer durch die Aufführung dienen; sie besagen also mehr über den Sinn der Bühnenaktion als über den vorgeführten dramatischen Text, weshalb man ihnen auch einige Informationen über die Inszenierungspraxis entnehmen kann.⁶ In gedruckten oder handgeschriebenen Spieltexten tauchen dagegen in der Regel keine detaillierteren Anweisungen zur Aufführung auf, die szenische Aktion sollte also direkt vom Spieltext selbst abgeleitet werden.⁷ Zu den nicht zahlreichen Ausnahmen der Autoren, die sich etwas systematischer zur Aufführung äußern, gehört der böhmische Jesuit Arnoldus Engel, der besonders die Aktion der einzelnen Gestalten erwähnt.⁸
- Die dritte Gruppe stellen narrative Quellen dar, denen man auch amtliche Dokumente zuordnen kann. Diese Texte, besonders die Jahresberichte der jesuitischen Häuser (*litterae annuae*), bringen sowohl schlichte, oft wenig konkrete Angaben darüber, dass eine Aufführung stattgefunden hat, als auch Informationen über Bau und Ausrüstung von Theatersälen oder Ad-hoc-Bühnen. Gerade diese Dokumente, zusammen mit spärlich erhaltenen Rechnungen und Wirtschaftsbüchern, wurden zu den Hauptquellen für ältere Materialienverzeichnisse⁹ sowie wenige Forschungsarbeiten zur Gestalt und Entwicklung des Bühnenbildes des jesuitischen Schultheaters in der böhmischen Ordensprovinz.¹⁰

⁵ VALENTOVÁ 2009, 2012.

⁶ Diese Herangehensweise passt vor allem für die gedruckten Materialien aus Italien, da diese etwas mehr Informationen über die Aufführung bieten. Die Periochen (*argomenti e scenarii*) hat Bruna Filippi als Hauptquelle für ihre Erforschung der Theateraktivitäten des Collegio Romano herangezogen; siehe FILIPPI 1995 und 2001.

⁷ Für ein Beispiel einer solchen impliziten Bühnenanweisung siehe „*Sacrarii hilares ecce jam instamus loco*“ („Seht, fröhlichen Mutes sind wir schon im Tempel angekommen“), Antonius Machek, *Angelus ad aras*, v. 681, ed. BOBKOVÁ-VALENTOVÁ – BOČKOVÁ – JACKOVÁ 2015, 134.

⁸ Siehe z.B. „*Aperitur hic Indiae globus et ostendat se Indus*“ („Da öffnet sich Indiens Erdkugel und es soll sich der Indus zeigen“); „*Fugienti obijcit speculum Fides et Agnoscit vultus sui foeditatem*“ („Bei seiner Flucht reicht ihm der Glaube einen Spiegel, und er erkennt die Hässlichkeit seines Antlitzes“); Arnoldus Engel, *Nox Orientis*, Královská kanonie premonstrátů na Strahově – Strahovská knihovna, Sign. DE IV 13, Fol. 123v–124r. Für nähere Informationen zu Arnoldus Engel und seinem dramatischen Werk siehe PAUEROVÁ 2016.

⁹ MENČÍK 1895.

¹⁰ BARTUŠEK 2010.

Unsere Kenntnisse über die Szenographie der Schulaufführungen stützen sich also hauptsächlich auf wenige Erwähnungen und auf deren Kontextualisierung mit der Praxis anderer Bühnen, besonders des Schloss- und Hoftheaters, oder mit anderen szenischen Aufführungen (besonders mit der Scheinarchitektur der sog. Gottesgräber). Umso wertvoller erscheint aus dieser Sicht ein rezenter Quellenfund im Diözesanarchiv in Breslau/Wrocław: es handelt sich um die Handschrift eines Spiels von Georgius Auschitzer, der seinen Text nicht nur mit außerordentlich ausführlichen szenischen Bemerkungen versah, sondern auch um eine Anweisung für den technischen Apparat mit dem Titel *Directio pro attrahentibus cortinas theatri* und um eine Liste zu benutzender biblischer Emblemtexte (*Conceptus aliquot scripturistici...*) erweiterte. Dazu kommt eine – relativ übliche – gedruckte Perioche. Im Folgenden möchten wir dieses zumindest im Rahmen der Tradition des Schultheaters in der böhmischen Jesuitenprovinz ziemlich außergewöhnliche Materialienensemble zum ersten Mal vorstellen und nach Grundinformationen zu der Gestalt der Inszenierung befragen.

II. Das Spiel und sein Autor

Der Titel des Spiels heißt *Aquila principalium duorum sanctorum Stanislai episcopi et Wenceslai Bohemiae regis*, „Der Adler der zwei Hauptheiligen Bischof Stanislaus und Wenzeslaus, König von Böhmen“.¹¹ Aufgeführt wurde es am 5. Juni 1703 in Schweidnitz/Świdnica in Schlesien, das damals zur böhmischen jesuitischen Provinz gehörte. Die Aufführung sollte zu Ehren eines besonderen Gasts stattfinden, und zwar des neuen königlichen Hauptmanns von Schweidnitz und Jauer (*utriusque ducatus Schwidnicensis ac Jauroviensis capitaneus plenipotentarius*), Franz Josef von Oppersdorff. Es handelte sich also um eine außergewöhnliche festliche Aufführung, die aus dem Rahmen des geläufigen Theaterbetriebs des Schweidnitzer Gymnasiums fiel. Diese kleine Schule hatte im Schuljahr 1702/03 nur 92 Schüler und fünf Lehrer¹² – diese waren aber im Stande, während dieses Jahres neben zwölf Deklama-

¹¹ Der komplette Titel in der Perioche (Fol. 109r) lautet: *Aquila principalium duorum Sanctorum Stanislai episcopi et Wenceslai Bohemiae Regis Martyrum, ecclesiae parochialis tutelarium in caesarea regiaque civitate Schwidnicii tutelaris et familiaris. In primo adventu ingressuque felicissimo duarum aquilarum gentilitiarum illustrissime S.R.I. comitum ab Oppersdorff familiae: dum illustrissimus dominus, dominus Franciscus Josephus, sacri Romani imperii comes ab Oppersdorff: liber baro in Aych et Friedstein, dominus domini Passkau etc., sacri caesareae majestatis nec non Hungariae et Bohemiae regis consiliarius, camerarius actualis et utriusque ducatus Schwidnicensis ac Jauroviensis capitaneus plenipotentarius, primum compareret et adesset Schwidnicii. Affectu reverentissimo producta, dicata, consecrata a caesarei regiique Societatis Jesu collegii ibidem pro theatro agente scholastica gymnasii juventute, die V. mensis Junii 1703. Schwidnicii, typis Joan. Eberh. Okelii.*

¹² *Annuae provinciae Bohemiae Societatis Jesu ad annum 1703*, ÖNB, Cod.12289, Fol. 2v; Catalogus

tionen und Akademien auch noch sechs öffentliche Theateraufführungen zu veranstalten, an denen höchstwahrscheinlich die einzelnen Klassen beteiligt waren.¹³ Das Theater bot nämlich im konfessionell gemischten Schweidnitz ein passendes Mittel, um das hohe Niveau des jesuitischen Gymnasiums auch der nichtkatholischen Stadtelite vor Augen zu führen. Schließlich diente auch die Aufführung des Spiels *Aquila principalium duorum sanctorum* nur diesem Zweck: der königliche Hauptmann, für den sie ursprünglich bestimmt war, konnte nämlich nicht anwesend sein (es war ihm aber doch wichtig, die Schauspieler zu beschenken und so die Schule zumindest symbolisch zu unterstützen).¹⁴

Das zentrale Motiv des Spiels ist das mehrschichtige heraldische Symbol des Adlers. Seine Grundlage bilden zwei mit den Landesschutzpatronen Stanislaus und Wenzeslaus verbundene Adler (diese beiden Heiligen sind auch Patronen der Pfarrkirche in Schweidnitz, die zu jener Zeit die dortigen Jesuiten verwalteten).¹⁵ Der erste Adler symbolisiert die vier Adler, die nach der Legende den zerfleischten Körper des hl. Stanislaus bewacht haben; von ihnen sind die Adler in den Wappen der einzelnen Piasten-Linien abgeleitet, inklusive der schlesischen Nebenlinie, also auch des Herzogtums Schweidnitz-Jauer. Der andere ist der Sankt-Wenzels-Adler, der nicht nur das böhmische Königreich, sondern auch die Habsburger als Erben des Heiligen Wenzeslaus symbolisiert.

Das Spiel besteht aus zwei Teilen (bezeichnet als *Aquilae*, also „Adler“), jeder von ihnen wiederum aus drei Handlungsszenen, mehreren Chören und einem Interludium; den Rahmen bilden *prolusio* und *prologus* am Anfang, und *epilogus* am Ende. Der erste Teil ist dem heiligen Stanislaus gewidmet:¹⁶ die Szenen schildern

Personarum et officiorum provinciae Bohemiae Societatis Jesu pro anno 1703, ARSI, Boh. 91/II, Fol. 316v.

¹³ Für einen Überblick der theatralischen Aktivitäten des Schweidnitzer Kollegs siehe HOFFMANN 1930, 111–130.

¹⁴ Annuae collegii Schwidnicensis Societatis Jesu ad annum MDCCIII, ARSI, Boh. 115, S. 215–216: „*Satis praeterea privatim in declamationibus ac academiis, hebdomadibus praescriptis, auditi vicibus undenis, in theatro vero publice vicibus septenis commendati sunt, copioso spectatori etiam acatholicis immixto admirabiles. Satis superque satisfacere die quinta Junii, // qua plenipotentem Ducatum Schwidnicii ac Jaroviae (!) Neo-Capitaneum Illustrissimum ac Excellentissimum Dominum Dominum Franciscum Josephum Sacri Romani Imperii Comitem ab Oppersdorff, primum honorandissimum ad nos advenam, ac cum comitiva et utroque Ducatu affluente Nobilissima, solemniter urbem nostram ingressum perapto ludo gymnico magnum hospitem honorarunt. Cujus sibi cumulate praestiti honoris, absens benefice memor Illustrissimus, submisit aliquot nummis aureis, actorum dexteritatem, praemio aureo dignam contestato comprobavit. Ea Illustrissimi Mecoenatis munificentia inexpectata beati sunt omnino nuper actores omnes.*“

¹⁵ Siehe das Titelblatt der Perioche (Fol. 109r, oben Fn. 11): „*ecclesiae parochialis tutelarium in caesarea regiaeque civitate Schwidnicii tutelarum et familiarum*“.

¹⁶ Siehe die Überschrift in der Perioche (Fol. 109v): *Aquila prima: Sancti Stanislai episcopi martyris tutelarum* („Der erste Adler: Beschützer des hl. Stanislaus, Bischof und Märtyrer“).

seinen Streit mit dem Herzog Bolesław, seine Ermordung und die Translation seiner Reliquien in die Kanonie der Augustiner-Chorherren in Krakau. Der zweite Teil erzählt die Geschichte des böhmischen Schutzpatrons, des heiligen Wenzeslaus:¹⁷ die Überreichung des Adlers als Wappentier durch Kaiser Otto III.; Wenzels Ermordung und die Aufbewahrung seiner Reliquien; und schließlich auch die wunderbare Hilfe des Heiligen bei der Verteidigung des böhmischen Königtums. Die Nebenteile rühmen den Herzog Oppersdorff als den neuen Hauptmann und stellen ihm die ihm anvertrauten Länder vor. Das eine von den kurzweiligen Interludien zeigt Mäher, die den Siegeskampf eines Adlers mit einer Schlange beobachten, das andere schildert die Geschichte von der Bestrafung eines Scharlatans Namens Kiranides.

Autor dieses durchkomponierten Spektakels war Georgius Auschitzer, Präfekt des Schweidnitzer Gymnasiums. Dieser Jesuit ist 1650 in Brünn/Brno geboren, wo er wahrscheinlich auch das Ordensgymnasium besuchte, nach dessen Absolvierung er sich entschied, in die Societas einzutreten. Nach dem Studium, der Priesterweihe und dem Ablegen der Ordensgelübde im Jahr 1681 widmete er sich zuerst dem Rhetorikunterricht (1682/83–1684/85 Glatz/Kłodzko in Niederschlesien, 1685/86–1686/87 Prag-Kleinseite/Praha-Malá Strana) und dann der Schulleitung (1687/88–1692/93 Prag-Kleinseite, 1693/94 Leitmeritz/Litoměřice in Nordböhmen). Danach war er etliche Jahre Kollegsminister in Leitmeritz und in Schweidnitz und im Profefßhaus auf der Prager Kleinseite. 1702 kehrte er nach Schweidnitz zurück, um dort neben der Schulleitung auch die Pfarrgemeinde zu administrieren, die Funktionen des Operarius und des Exhortators auszuüben, Kranke und Inhaftierte zu besuchen und Trivialschulen zu visitieren. In Schweidnitz ist er auch am 14. November 1705 gestorben.¹⁸

Wie man den Grunddaten seines Lebens und seiner Ordenskarriere entnehmen kann, war Auschitzer zur Zeit der Aufführung des Spiels *Aquila principalium duorum sanctorum* ein erfahrener Rhetoriklehrer und hatte Erfahrung auch mit dem Verfassen lateinischer Predigten für die Studenten seiner Schulen. Die Tatsache, dass ein Schulpräfekt ein solches Spiel verfasst hat, ist etwas überraschend – sonst war es eher üblich, dass solche Aufgaben dem Rhetorikprofessor anvertraut wurden.¹⁹ Wir

¹⁷ Siehe die Überschrift in der Perioche (Fol. 110r): *Aquila secunda: S. Wenceslai regis m. familiaris* („Der zweite Adler: Freund des hl. Wenzeslaus, König und Märtyrer“).

¹⁸ HOFFMANN 1930, 314–315.

¹⁹ Für die Perioden, wo nur Aufführungen ganzer Schulen (und nicht einzelner Klassen) üblich waren, sind lediglich Rhetoriklehrer als Autoren (soweit bekannt) belegt (für die böhmische Provinz z.B. Arnoldus Engel oder Wenceslaus Lachatsch). Dasselbe gilt auch für festliche Spielaufführungen z.B. zur Ehre des Herrschers (Matthias Zill, *Sub olea pacis*; Ferdinandus Silberman, *Firma in Deum fiducia*), eines kanonisierten Heiligen (Antonius Saletka, *Fama sancta*) oder zu einer anderen außerordentlichen Gelegenheit (Saletka, *Saeculum coronatum*). Es sind auch mehrere kleine Gratulationsspiele erhalten, die Auschitzer als Rhetorikprofessor in Glatz verfasst hat – siehe unten, S. 5).

sind aber ziemlich sicher, dass die Texte aus seiner Feder stammen: Sie bilden einen Teil seines umfangreichen Nachlasses, der heutzutage im Diözesanarchiv in Breslau aufbewahrt wird.²⁰ In zehn Foliobänden versammelte Auschitzer verschiedene Texte, die einen Bezug zu seinem Ordensdienst hatten; es scheint, dass die Anordnung der Materialien erst zu Ende seines Lebens in Schweidnitz erfolgt ist. In den Bänden findet man meist Abschriften und Exzerpte aus Werken anderer Autoren, Auschitzers eigene Exhortationen an Mitglieder der Marienkongregationen, Predigttexte, Vorbereitungsmaterialien für Predigten, Elogia, Abschriften von Briefen verschiedener Ordensmitbrüder – und auch Spieltexte.²¹

In drei verschiedenen Bänden befinden sich insgesamt zehn ziemlich unterschiedliche Texte, die für eine Inszenierung bestimmt sind. Sie sind in vier verschiedenen Kollegien entstanden, in denen Auschitzer als Schulpräfekt tätig war. Diese Texte sind explizit der „Schuljugend“ gewidmet; es ist also ziemlich wahrscheinlich, dass sie für Aufführungen bestimmt waren, die aus dem Rahmen des geläufigen Theaterbetriebs fielen. Der dritte Band des Nachlasses beinhaltet drei auf der Prager Kleinseite geschriebene Texte.²² Das Spiel *Sanctior oeconomia* wurde im Februar 1689 bei der Gelegenheit des Besuchs von Maria Anna, der Schwester Kaiser Leopolds I., mit ihrem Gatten in Prag aufgeführt. Um drei Jahre jünger ist das Spiel *Panis sanctificatus, panis eucharisticus* (aufgeführt am 10. Juni 1692), das in drei Akten den Kampf zwischen David und Saul erzählt; jedem Akt ist die sog. *applicatio* („Anwendung“) hinzugefügt, die eine Parallele zwischen der biblischen Geschichte und dem siegreichen Kampf der Habsburger gegen die Türken führt. Für welche Gelegenheit dieses Spiel bestimmt war, bleibt bisher unklar. Ein dritter Text, *Crux tutela et tutus sanctus Andreas*, ist ein kurzer Gratulationsauftritt zu Ehren des Rektors des Prager Kollegs Clementinum, Andreas Müntzer (1642–1701). Eine solche Gattung – Huldigungsspiel an einen Rektor durch Verehrung seines Taufpatrons – ist ansonsten in der Geschichte des jesuitischen Theaters nicht vorzufinden; es wird sich aber wohl nicht um ein ganz ungewöhnliches Ereignis gehandelt haben, da Auschitzer selbst noch zwei andere ähnliche Stücke verfasst hat: *Caput Sancti Joannis Baptistae decollatum*²³ für den Schweidnitzer Rektor Joannes Strobach (1643–1718), und *Vexillum candidum seu album Divi Georgii Martyris* für den Leitmeritzer Rektor Georgius Weis (1636–1687). Als „theatralische Danksagungen“ bezeichnet H. Hoffmann übrigens auch drei andere Texte Auschitzers, die in Leitmeritz im Jahre 1694

²⁰ Archiwum Archidiecezji Wroclawskiej, Wrocław (weiter AAW), V 52–61 (die Reihenfolge der Signaturen entspricht der Reihenfolge der Bände in Hoffmanns Beschreibung nicht).

²¹ Für eine Basisbeschreibung des Inhaltes einzelner Bände siehe HOFFMANN 1930, 315–317.

²² AAW, V 54, nicht foliiert, auf dem Titelschild sind die Damentexte mit der Bemerkung *Pia quaedam dramata* bezeichnet. Ihre Texte sind in der Reihenfolge vom jüngsten bis zum ältesten geordnet.

²³ AAW, V 56, Fol. 103r–107r.

entstanden sind.²⁴ Im heute mit der Signatur V 56 bezeichneten Band steht zuerst das Spiel *Reductor Palladis et Apollinis*,²⁵ das den Saganer Rektor Godefridus Zalten (1644–1714) als Erneuerer des Unterrichts in den höheren Klassen im dortigen Kolleg ehrt.²⁶ Die Tatsache, dass ausgerechnet Auschitzer dieses Spiel verfasst hat, ist etwas überraschend, da er zu der Zeit kein Mitglied des Saganer Kollegs war.²⁷ Es folgen beide erwähnten Spiele, die 1703 in Schweidnitz aufgeführt wurden: *Aquilla principalium duorum sanctorum...* und *Caput Sancti Joannis Baptistae decollatum*.

Das dramatische Werk von Georg Auschitzer muss noch viel umfangreicher gewesen sein; aus der Zeit, wo er als Lehrer tätig war, kennen wir nur zwei weitere Spiele aus Glatz, die in einer anderen Handschrift erhalten sind – auch in diesem Falle können wir uns aber nicht sicher sein, ob es sich um geläufige Klassenaufführungen oder um ambitioniertere feierliche Aufführungen mit Beteiligung der ganzen Schule gehandelt hat.²⁸

III. Die Quellen zur Aufführung des Spiels *Aquilla principalium duorum sanctorum*

Im Band V 56 des Nachlasses im Breslauer Diözesanarchiv befinden sich die vier oben erwähnten Texte, die allem Anschein nach im Zusammenhang mit dem Spiel *Aquilla principalium duorum sanctorum...* und seiner Aufführung im Jahr 1703 entstanden sind.

²⁴ Diese Texte sind im Band mit der Signatur AAW, V 59 verzeichnet. Ihre Beschreibung stützt sich auf Hoffmanns Angaben, da kein Digitalisat zur Verfügung steht und AAW seit Frühling 2018 für eine längere Zeit wegen Bauarbeiten geschlossen ist.

²⁵ AAW, V 56, Fol. 99r–102v; HOFFMANN 1928, 160.

²⁶ Das Saganer Gymnasium war sehr klein und verfügte bloß über zwei Lehrer, die sich den Unterricht in den Grammatikklassen teilten. Nach dem Brand der Stadt im Jahr 1688 wurde es geschlossen, seit 1690 wurde der Unterricht nach und nach wieder aufgenommen und erneuert: 1694/5 wurde Poetikunterricht, im folgenden Jahr auch Rhetorikunterricht eingeführt. Die Zahl der Lehrer blieb aber unverändert. HOFFMANN 1928, 129–141.

²⁷ HOFFMANN (1928, 160) schreibt das Spiel Auschitzer nicht ausdrücklich zu. JEŽ (2013, 551) dagegen verortet die Aufführung nach Auschitzers damaligem Tätigkeitsort falsch nach Schweidnitz. Strukturelle sowie stilistische Parallelen mit den anderen erwähnten Spielen für Rektoren sprechen ziemlich klar für die Autorschaft Auschitzers.

²⁸ Corpus Iesu Sanctorum Apostolorum, Martyrum et omnium Beatorum in Domino Morientium animae. Prothetice exhibitum in inanimi corpore Joannis Laurentii, Militis Hispani, in obsidione urbis Capella, in Ducatu Tischensi exanimati..., BUWr, Akc 1949 KN 125, Fol. 1r–11r, Note: „*Die XI. Martii exhibuit P. Georgius Auschitzer.*“; Gaudium camporum ex omnium quae in eis sunt [Ps 95] ... a Caesareo et Regio collegio Societatis Jesu Glacii, agente ibidem Illustrissima, Perillustri, Nobili et Ingenua iuventute gymnasii, mense Decembri, die XII., anno M. D. C. LXXXIII., ibidem Fol. 79r–86r, Note: „*Exhibuit P. Georgius Auschitzer. XII. Decembris. anno 1683.*“

III.1 Perioche und Emblemverzeichnis

Die gedruckte (und im Folioband als Fol. 109–110 eingebundene) Perioche entspricht ganz und gar den Regeln ihrer Textsorte: sie enthält eine kurze Zusammenfassung der Handlung einzelner Szenen, und zwar auf Latein und auf Deutsch; über die Aufführung selbst und das Bühnenbild enthält sie jedoch keine Angaben.

Das Emblemverzeichnis (Fol. 119v–120r) stellt dagegen ein ziemlich ungewöhnliches Dokument dar. Auf anderthalb Seiten sind vier „Entwürfe“ (*conceptus*) alttestamentlicher Bilder aufgezeichnet, die man als Allegorien (*in typo, seu figura*) der kriegerischen Tüchtigkeit oder der Kriegserfolge der Mitglieder der Familie Oppersdorff nutzen kann, die in ihrem Familienwappen durch das Symbol eines mit einem Schwert bewaffneten Arms vertreten waren (*super brachium armatum gladio*): David, Judas Makkabäus, Josua, Nikanor und andere. Interessanterweise sind bei mehreren von diesen „Entwürfen“ graphisch eindeutig abgetrennte²⁹ Varianten aufgeführt, die andere mögliche Auffassungen des allegorischen Bildes anbieten.³⁰ Es ist also (zumindest bisher) nicht klar, ob diese Entwürfe (oder welche von ihnen) bei der Aufführung tatsächlich benutzt, geschweige denn auf welche Weise, oder ob sie erst nachträglich als Tipps für eine eventuelle künftige Aufführung vom Autor hinzugefügt worden sind.

III.2 Der Spieltext

Der Spieltext selbst bietet für die Rekonstruktion der Aufführung viel mehr Indizien. Eine erste Information kann man aus seiner etwas merkwürdigen Anordnung ziehen: Am Anfang (Fol. 113r–119r) stehen nämlich die „Nebenteile“ (*prologus, prolusio*, Chöre, *epilogus* und die Interludien), erst dann kommen die Handlungsszenen, zwischen denen die Nebenteile nur durch ihre Inhaltsangaben aus der Perioche verzeichnet sind (Fol. 121v–128v).³¹ Das hängt wohl damit zusammen, dass in den Handlungsszenen, in den Chören und in den Interludien unterschiedliche Darstellerguppen auftraten und die Niederschrift des Textes nach ihnen geordnet ist.

Der eigentliche Handlungstext enthält zahlreiche Randnoten von zumindest dreierlei Art. Die kleinste Gruppe bilden Textergänzungen, -korrekturen und Quellenverweise, also eine Art philologischer Apparat. Die Bühnen- und Regieanwei-

²⁹ Durch ein zweimal unterstrichenen *vel* („oder“) und durch eine neue Überschrift in Kapitalschrift.

³⁰ Siehe z.B. *Conceptus 3^{ius} / GLADIUS ANGELICUS / In Agro Urbis Jericho evaginatus: / Quem Josue vidit / Quem teneret vir, stans contra se, / Princeps Exercitus Domini / Josue: cap. 5 à v. 15 / vel / JOSUE / Exemplaris Dux populi / ...*

³¹ Zwischen diesen beiden Spieltextabschnitten steht in der Handschrift das oben erwähnte Emblemverzeichnis.

sungen sind zahlreicher und auch systematischer. Der Schreiber unterscheidet zwei Typen von diesen Anweisungen. Die einen sind immer mit dem (in der Regel) unterstrichenen Wort *Theatrum* („Bühne“) eingeführt und enthalten Informationen zum Bühnenbild und seinen Änderungen.³² Man kann aus ihnen erfahren, dass die Aufführung nur mit zwei Prospekten auskam:

- der eine stellte eine freie oder verlassene Landschaft mit Wald und Felsen dar³³
 - der andere einen geräumigen Saal im königlichen Palais.³⁴
- Diese beiden Prospekte unterschieden die Innen- und die Außenszenen. Zur weiteren Variierung des Bühnenbildes dienten zwei Soffittensätze und andere ergänzende Dekorationen:
- einerseits Wolken³⁵ (zur Darstellung des offenen Himmels) auf den Soffitten oder eventuell auch auf anderen Kulissenelementen, sowie kleinere Konstruktionen wie ein Brunnen, eine kleine Kapelle mit Kreuz oder verschiedene Statuen³⁶
 - andererseits die Decke des königlichen Saals (auf den Soffitten),³⁷ der Thron mit königlichen Insignien und Ähnliches. In den allegorischen Nebenteilen wird der Innenprospekt mit Elementen aus dem Außendekor kombiniert, vor allem wird an die Stelle der Decke der Wolkenhimmel gesetzt, um die transzendente Dimension der Szene hervorzuheben.³⁸

Die andere Gruppe von Anweisungen ist etwas bunter. Sie beziehen sich oft auf gesungene Passagen, insbesondere auf deren Ende und mit diesem verbundene Akti-

³² Z.B. „*Theatrum manet in substantia idem*“ („Die Bühne bleibt im Grunde gleich“), Fol. 114r.

³³ Siehe z.B. „*Theatrum: Arbores, saxa: solitudinem refert*“ („Bühne: Bäume, Felsen: stellt eine Einöde dar“), Fol. 113v; „*Theatrum: Sylva, petra, arbores, sicut in Prolusione*“ („Bühne: Wald, Felsen, Bäume, wie im Vorspiel“), Fol. 123v.

³⁴ Siehe z.B. „*Theatrum: Palatium seu conclave et aula regia, sicut in Scena F et IP, et Choro I*“ („Bühne: ein Palais oder ein Saal und ein Königshof, wie in der ersten und zweiten Szene und im ersten Chor“), Fol. 124v.

³⁵ Siehe z.B. „*Theatrum: Manet palatium, sed attrahuntur laquearia, ut nubes caeli appareant, sub his nubibus duo SS. Stanislaus et Wenceslaus MM. Sicut steterunt in Choro I, Comites IV Oppersdorf in nubibus*“ („Das Palais bleibt, jedoch die Decke wird zugezogen, damit die Wolken am Himmel zum Vorschein kommen, und unter diesen Wolken beide heiligen Märtyrer Stanislaus und Wenceslaus, ähnlich wie die vier Fürsten von Oppersdorf im 1. Chor in den Wolken standen“), Fol. 128v.

³⁶ Z.B. „*Apperitur proscenium, in quo fons collocatur, Cito.*“ („Es öffnet sich die Vorderbühne, wo die Quelle positioniert wird. Schnell.“), Fol. 115r; „*In medio oratorium cum crucifixo, quod postea remouetur*“ („In der Mitte eine Kapelle mit Kreuz, die später beseitigt wird“), Fol. 121r; „*Statuae Comitum IV iuxta nubes ...*“ („Statuen von vier Fürsten neben Wolken“), Fol. 124r.

³⁷ Siehe z. B. „*Theatrum refert palatium cum laquaearibus...*“ („Die Bühne stellt ein Palais mit Decke dar“), Fol. 118r.

³⁸ Siehe Fn. 35; ein identischer Text wie die erste Hälfte des Zitats steht auch auf Fol. 118v.

onen, wie Tanz oder sonstige Bewegungen auf der Bühne.³⁹ Andere beschreiben das Handeln der Personen,⁴⁰ weitere erwähnen akustische Effekte, besonders das Ertönen von Trompeten oder Pauken,⁴¹ oder nennen Gegenstände, die auf die Bühne gebracht werden sollen.⁴² Ganz wichtig sind diejenigen, die die Ankunft der Personen auf der Bühne und deren Richtung, das Verlassen der Bühne und das Öffnen sowohl der Haupt- als auch der Vorderbühne beschreiben.⁴³

Aus diesem ganzen Anweisungskomplex kann man schlussfolgern, dass die Ausführung mit drei Eingängen auf die Bühne und mindestens mit einem Vorhang rechnete.

III.3 *Directio pro attrahentibus cortinas theatri*

Der außergewöhnliche Text mit dem Titel *Directio pro attrahentibus cortinas theatri* („Anleitung für diejenigen, die die Bühnenvorhänge auf- und zuziehen“) ist nach der Abfolge der einzelnen Auftritte geordnet. Die in ihm verzeichneten Einträge betreffen nur einen Teil der im Spieltext beinhalteten Anweisungen, und zwar nur aus der zweiten Gruppe:

- einerseits diejenigen, die mit dem Öffnen und Schließen der Bühne, also des Zwischenvorhangs, zu tun haben⁴⁴
- andererseits die Anweisungen zum Ertönen von Trompetenintraden.⁴⁵

³⁹ Z.B. „*Saltus messorum*“ („Tanz der Mäher“), Fol. 115r; „*Chorus illorum a sinistris prodit ad frontem theatri*“ („Ihr Chor [d.h. der Mäher] geht von der linken Seite zur Vorderkante der Bühne vor“), Fol. 114v; „*Extra proscenium in latere dextero prodit Silesia Superior, in sinistro Inferior*“ („Außerhalb der Vorderbühne kommt Oberschlesien von der rechten Seite, Niederschlesien von der linken“), Fol. 118r.

⁴⁰ Z.B. „*Porrigit cantharum; propinat danti*“ („Er reicht ihm ein Gefäß mit Wasser; dieser prostet dem Geber zu“), Fol. 115v.

⁴¹ Z.B. „*Intrada tubarum ultima*“ („Die letzte Trompetenintrade“), Fol. 119r; „*Tympanum hostile resonat... Mars in clarino Io vel Ilo cum tympanis...*“ („Die Pauken ertönen feindlich... Mars, mit erster oder zweiter Trompete und mit Trommeln“), Fol. 126r.

⁴² Z.B. „*In proscenii medio currus triumphalis pro posteritate Oppersdorffiana*“ („Inmitten der Vorderbühne der Triumphwagen für die Oppersdorffschen Nachkommen“), Fol. 118r; „*Aperitur proscenium, in quo ad oratorium orat S. Stanislaus...*“ („Es öffnet sich die Vorderbühne, in der der hl. Stanislaus bei der Kapelle betet“), Fol. 121r.

⁴³ Z.B. „*Abeunt milites, exeunt ad lateres canonici*“ („Die Soldaten gehen weg, die Mönche gehen durch die Seitenausgänge hinaus“), Fol. 13v; „*Aperitur theatrum*“ („Die Bühne öffnet sich“), Fol. 115r.

⁴⁴ Z.B. „*Et fit saltus. Post saltum clauduntur cortinae, quando messores omnes extra cortinas sunt egressi*“ („Dann kommt der Tanz. Nach dem Tanz werden die Vorhänge zugezogen, nachdem alle Mäher aus dem Vorhangbereich weggegangen sind.“), Fol. 111r. – Das Wort *cortina(e)* übersetzen wir als „Zwischenvorhang“, da sich ein Teil der Handlung vor ihm abspielte; ähnlich fasst es auch die Übersetzerin von Balbíns *Verisimilia* ins Tschechische, Olga Spevak, auf („meziopona“).

⁴⁵ Z.B. „*Fit intrada in tubis*“ („Es folgt eine Tubenintrade“), Fol. 111v. Seltener sind Anweisungen für

Es handelt sich also wohl um Tätigkeiten, die man nicht zugleich mit der Bühnenaktion vom Raum hinter der Bühne aus anleiten konnte. Für diese Deutung spricht auch die Tatsache, dass die Liste der Anweisungen in diesem Dokument mit dem Befehl anfängt, die Periochen im Publikum noch vor dem eigentlichen Beginn der Vorstellung auszuhändigen:

Postquam hostes consederint, synopses distributae fuerint, silentium fuerit inter spectatores, et Musici inflare incipiant intradam: aperiantur cortinae ... (Fol. 111r).

(„Nachdem sich die Gäste hingesetzt haben, die Periochen verteilt worden sind und Stille im Publikum eingetreten ist, sollen die Musiker anfangen, die Intrade zu spielen: und die Vorhänge sollen sich öffnen...“)

Einzelne Aufgaben, die der Adressat des Dokumentes durchführen oder anleiten sollte, beziehen sich auf den konkreten Spieltext, der auch zitiert wird, zusammen mit der Angabe des Sprechers. Dieser erscheint im Text jedoch nicht unter dem Namen der Figur, sondern unter dem Nachnamen des Schülers und der Angabe seiner Klasse,⁴⁶ seltener unter seinem Vornamen⁴⁷ oder einer anderen Bezeichnung:⁴⁸

Clauduntur cortinae, postquam Anderko dixerit: Reverens ferat ... ; et fit intrada (Fol. 111r).

(„Die Vorhänge werden zugezogen, nachdem Anderko gesagt hat: *Reverens ferat...* ; und dann ertönt die Intrade.)

Nach allen diesen Indizien scheint es, dass diese Anleitung für jemand bestimmt war, der die Schüler gut kannte, in der Handlung des Stückes sich dagegen nicht so gut orientierte. Da kommt am ehesten ein anderer Lehrer in Frage, wohl derjenige, der den Titel *praefectus* (bzw. *curator* oder *praeses*) *rerum comicarum* trug und sich um die Bühnentechnik und Theaterausstattung kümmerte.⁴⁹

Trommler: „*Sonant Martem tubae et tympana*“ („Tuben und Pauken klingen kriegerisch“), Fol. 112r.

⁴⁶ Z.B. „*Clauduntur cortinae, postquam dixerit Schneider poëta: ...*“ („Die Vorhänge werden zugezogen, nachdem Schneider aus der Poetik-Klasse gesagt hat: ...“), Fol. 111r.

⁴⁷ Z.B. „*Nicolaus Dobranski*“, Fol. 112r.

⁴⁸ Z.B. „*Anderko major*“, wahrscheinlich „der Ältere der Gebrüder Anderko“, Fol. 111r.

⁴⁹ Diese Funktion wurde einem der jungen Lehrer der niedrigeren Klassen anvertraut, in der Regel dem Lehrer der 3. oder 4. Klasse (also der Grammatik- oder der Syntaxklasse). Sie gehörte zu den weniger wichtigen. In den handschriftlichen Jahreskatalogen wird sie nicht konsequent erwähnt, in den gedruckten Katalogen praktisch nie; ab und zu taucht sie in den Katalogen einzelner Häuser auf. Für das Schweidnitzer Kolleg ist sie am Anfang des 18. Jahrhundert insgesamt dreimal bezeugt, leider nicht für das Aufführungsjahr von *Aquila...*: 1704: „*M. Augustinus Orthman, professor syntaxeos, ... praefectus rerum comicarum*“, ARSI, Boh. 91/II, Fol. 335r; 1705: „*M. Joannes Ehbrenschildt, professor syntaxeos, ... curator rerum comicarum*“, ibidem, Fol. 352r; 1707: „*M. Theophilus Geyer, grammaticus, ... curam [habet] rerum comicarum*“, ibidem, Fol. 384v.

IV. Fazit

Was erfahren wir also aus der Kombination dieser Quellen über die Aufführung im Jahre 1703?

Den Grund der Bühne bildeten bloß zwei Kulissensätze, jeweils bestehend aus einem Prospekt, Seitenkulissen und Soffitten, die man kombinieren und relativ schnell auswechseln konnte. Die Bühnenarchitektur wurde durch kleinere Dekorationen ergänzt, mit denen wahrscheinlich die Schauspieler selbst manipulierten. Eine sehr wichtige Rolle spielten die Bewegungen des Zwischenvorhangs (*cortina* bzw. *cortinae*), der den Kulissenwechsel erleichterte und einen mittigen Zugang auf die Bühne ermöglichte. Daneben rechnete man auch mit seitlichen Zugängen zur Bühne. Es handelte sich also höchstwahrscheinlich um eine perspektivische Kulissenbühne, die für einen schnellen Kulissenwechsel eine Bühnenmaschinerie erforderte.⁵⁰ Über die Ausrüstung des Raumes im Schweidnitzer Kolleg, wo Theater aufgeführt wurde, haben wir für diese Zeit leider so gut wie keine Nachrichten. H. Hoffmann erwähnt nur, dass dieses Kolleg über keinen Theatersaal verfügte und die Aufführungen sich draußen abspielten.⁵¹ Für eine Freilichtaufführung des Spiels *Aquila...* finden wir aber in den Dokumenten keine Indizien. Wir können sie natürlich nicht ganz ausschließen – es ist jedoch relativ unwahrscheinlich, dass die ganze Ausrüstung nur *ad hoc* angeschafft worden wäre. Dafür spricht einerseits die Tatsache, dass wir bisher in den Quellen keine Erwähnung einer aufwendigen Ausstattung gefunden haben, und andererseits, dass die beiden benutzten Kulissensätze eine Außen- und eine Innenszene darstellen, die praktisch bei einer beliebigen Aufführung einsetzbar waren. Und auch wenn diese Dekorationen direkt für diese konkrete festliche Aufführung erworben worden wären, ist es mehr als wahrscheinlich, dass sie dann als fester Bestandteil im Fundus des Schultheaters geblieben wären. Ihre Anwendbarkeit ist durch die Benutzung desselben (oder eines gleichen) Bühnenmechanismus bedingt, ob dieser nun in einem Innenraum dauerhaft installiert war oder in einer auseinandernehmbaren Form irgendwo im Kolleg gelagert wurde, um für die kurze Schultheatersaison, die in der Regel von Mai bis Anfang Juli dauerte, eingesetzt werden zu können.

Im Rahmen der Entwicklung des Bühnenbildes des jesuitischen Schultheaters in der böhmischen Provinz, wo die perspektivische Kulissenbühne am Anfang des 18. Jahrhunderts die älteren Mechanismen mit dreiseitigen drehbaren Periakten in der Regel schon ersetzt hatte,⁵² stellt die Schweidnitzer Bühne den geläufigen Standard dar. Interessant sind einige Details, wie zum Beispiel die Benutzung der Kaiserpor-

⁵⁰ Vgl. „*Theatrum cito mutandum: aufertur palatium cum mensula, apparet theatrum sylva, petrae ut in prolusione...*“ („Die Bühne soll schnell verändert werden: das Palais mit dem kleinen Tisch verschwindet, es zeigen sich Kulissen von Wald und Felsen, wie im Vorspiel“), Fol.125v.

⁵¹ HOFFMANN 1930, 112.

⁵² BARTUŠEK 2010, 37–39.

träts (oder zumindest der Namen von Kaisern),⁵³ die auch Balbín als eine passende Dekoration für eine sonst leere Bühne empfiehlt.⁵⁴ Im Einklang mit den in den *Verisimilia* formulierten Empfehlungen werden auch der Zwischenvorhang und mobile Dekorationselemente eingesetzt, die einzelne Bühnenbilder konkretisieren.⁵⁵

Die Dokumente zur Aufführung von Auschitzers *Aquila*... ändern also unsere Vorstellungen über das Bühnenbild des jesuitischen Schultheaters in der böhmischen Provinz (und vielleicht auch in mitteleuropäischen Provinzen schlechthin) nicht grundlegend, sondern sie bestätigen sie in vielen Punkten, ergänzen sie um interessante Details und deuten an, dass die Anweisungen von normativen Texten, wie zum Beispiel von Balbíns *Verisimilia rerum humaniorum*, kein unzulängliches Ideal darstellten, sondern dass sie, zumindest teilweise, in der Bühnenpraxis konkreter Schulen umgesetzt wurden.

⁵³ „*Aperitur Medium, in quo Genius Caesarum cum scuto Austriaco, in illo Ferd. I, Ferd. II, Leopoldus I scriptum...*“ („Die Mitte öffnet sich, dort [steht] der Genius der Kaiser mit dem österreichischen Wappen, auf ihm steht „Ferdinand I., Ferdinand II., Leopold I.“ geschrieben“), Fol. 114r.

⁵⁴ BALBÍN – SPEVAK 2006, 470–471: „*Gratae sunt imagines hortorum et provinciarum; scio etiam effigies Austriacorum Caesarum, cum alia ornamenta deessent, eleganter pictas placuisse*“ („Schön sind Bilder von Gärten und Landschaften; ich weiß auch, dass Kaiserporträts bei sonst leerer Bühne Gefallen gefunden haben“).

⁵⁵ *Ibidem*: „*Comici exercitati non una contenti scena, sed una adhuc interposita cortina actores suos remonent ... De theatri artificiosis mutationibus non est hic dicendi locus, fiunt tripliciter: Primo: subtrahendo, quae ante fuerant, et removendo, ... Secundo: cum invertitur, quod in pictura locum habet. Tertio: cum augetur, ut si theatrum novum seu scena nova foras protrudatur*“ („Erfahrene Theaterleute stellen sich nicht mit einem Bühnenbild zufrieden, sondern lassen mit Hilfe eines Zwischenvorhangs ihre Schauspieler verschwinden... Komplizierte Bühnenwechsel können hier nicht ausführlich behandelt werden. Sie verlaufen in dreierlei Weise. Erstens: durch Abziehen und Wegräumen des bisherigen Bildes... Zweitens: durch Umdrehen dessen, was auf den Kulissen steht. Drittens: durch Erweitern, zum Beispiel wenn sich das neue Bühnenbild nach außen öffnet“).

JOSEF FÖRSTER

SOURCES AND INFLUENCES OF THE DRAMATIC WORK OF JOHANN CHRISTIAN ALOIS MICKL

A subtheme of this theatrological conference that deals with the period of 17th – 19th century is: *Sources, influences, texts in Latin and in the vernacular, ways towards professional stage*. I am convinced that the dramatic work of the author who I would like to briefly introduce to the international audience is – as far as the outlined topic is concerned – highly interesting. What is more, we can also, under a certain angle, observe all those aspects in said work, such as „sources“, „texts in Latin as well as vernacular“, „ways towards professional stage“, and so on.

The late humanist writer Johann Christian Alois Mickl (1711–1751)¹ was a unique personality of the culture of the early modern period in the Czech lands. He wrote his pivotal pieces – poetic as well as prosaic – in Latin, as a student of Jesuit schools when he was only nineteen or twenty years old (before 1730). He then included them into the conceptually compact collection *Recentior artis poeticae Helicon [...] e Graeciae finibus in Germaniae usque gremium translatus*,² a bigger part of which, to this day, has remained in a manuscript. It was designed in a way which would reflect various literary fields and then segmented into nine separate chapters named after the respective muses of each field. Eight dramas were supposed to be

¹ Johann Christian Alois Mickl (13. 2. 1711, Ostrolovský Újezd u Borovan – 23. 2. 1767, Vyšší Brod), poet, playwright, historian, philosopher, theologian, lawyer of the baroque era. Direct reports about his education and life until the entry into the order are missing. His work suggests that he apparently studied at the Jesuit gymnasium in Český Krumlov and finished his gymnasial studies (poetics and rhetoric) at Prague's Klementinum. After junior studies in the period from 1727–1729, he attended the Faculty of Arts at the Charles-Ferdinand University in Prague and obtained the master's degree. On 23 June 1731 he entered the Cistercian Monastery in Vyšší Brod. After the oath a year later, he studied philosophy and theology and in 1735 he was ordained as a priest. In the years 1735–1737 he worked as a teacher at the theological school in the Vyšší Brod Monastery, in the years 1737–1739 he continued in further studies of theology and also law in Prague. From 1740 to 1742 he worked as a professor of theology at the Bishop's Theological College of St. Adalbert and obtained his doctorate in both law and theology. From 1742 he was a professor of philosophy in Vyšší Brod, in 1747 he was elected abbot. In his capacity he had the monastic library built and arranged. A large part of his Latin poetic works originates from the time of his studies, even before the entry into the order (1727–1731). In 1730 he started their critical review a edition of the calligraphically decorated collection *Recentior artis poeticae Helicon [...]*. The encyclopedic work *Scriptores materiae theologicae, philosophicae et historicae*, a certain list of all the works until 1767 in the area of theology, philosophy and world history with bibliographic notes in 35 folio volumes, is the most important from the non-poetic works. Literature on his life and work: MICKL 1902b, HOFMANN 1990, 1992, FÖRSTER 2011, 2014, 2016.

² Vyšší Brod, Monastery Library, ms. 1 VB 888.

part of this unfinished poetry work, the main purpose of which should likely have been *imitatio et aemulatio veterum* – imitation and emulating the famous poets of the Ancient times as well as the essential genres of this era, such as eclogues, eposes, didactic poems, tragedies, comedies or odes.

Another dramatic work of Johann Christian Alois Mickl, the German written „Hanswurst play“ *Eine lustige Komödie*,³ is a separate piece, independent of *Helicon*, but it still falls well within the framework of the context of his poetic work inspired by the Classical antiquity. It is interesting and valuable for several different reasons. First, it is the only „hauptaktion“ of a local playwright that was preserved to this day intact. All other „hauptaktionen“ performed in Prague are known only from the so called „signs“ – written announcements about where and when the respective performance would take place. Another reason is the fact that the play was not directly connected to the environment of professional theatre, as the author was not very active in this field. The incentives leading to the author producing this play were different. Most likely, we can also attribute this work to the principles of *aemulatio a imitatio*, the imitation of the contemporary professional dramatic production which was common from the 1680s to the 1730s, especially in the German-speaking countries of Central Europe, including the Czech lands.

As far as understanding the typical constitutive features of Mickl’s dramatic work is concerned, there are two underlying areas of inspiration distinctively recognizable in his work: on one hand, it was his monastic (Jesuit) education, closely linked to the practice of conducting school plays in Latin language, and on the other hand, there was also the production of professional touring theatre companies in Prague.

Mickl created his work in the late 1720s and early 1730s as a student of the Faculty of Arts at the Charles-Ferdinand University in Prague, where he studied after graduating from a gymnasium in Český Krumlov. However, despite the fact that the bulk of his work is connected to the Jesuit school and system of education, he did not primarily write with the Jesuit college in mind, but rather to satisfy his autonomous effort in the context of his own vast artistic concept.

The dramatic part of *Helicon*, which was divided into tragedies and comedies, has not been preserved to the present day or perhaps has never been finished. The character of this part of Mickl’s creative production, with the exception of a single preserved play, can today be traced only by the names of his Latin-language plays,

³ *Eine lustige Komödie. Titel: Dolus an virtus, quis in hoste requirat? Das ist: „Was Tugend nicht ausrichten kann, mit List man öftters stellet an, oder: Die durch Kriegs Macht unüberwindliche, mit List aber dennoch eingenommene Stadt Troja. Bey dessen Belägerung H. WSt., ein lustiger Intricant, einbildischer Soldat und listiger Diener des Ulyssis. Vyšší Brod, Monastery Library, ms. 1 VB 890/4. The play was obviously written before 1731, that is, before Mickl’s entry into the order. The play was published by Rudolf Schmidtmayer. See MICKL 1902a.*

which we know from the list of works of art⁴ that the young Mickl later himself wrote down: *Comica actio vulgo Piece Pandolfus dicta 2. Romulus et Remus, capitale drama 3. Tragoedia Bajazethus, secundus Turcarum imperator; 4. Daniel Belum subvertens; 5. Petrus Alexiewitz, magnus czar Moskowiae; 6. S. Achatius, martyr sub Maximiniano; 7. Jaromirus, dux Bohemiae, ab insidiis sicariorum liberatus* and the only play preserved to this day, 8. *Solennis tragoedia Mauritius, imperator.*

It is apparent that Mickl wanted to encompass the main topics of the Latin Jesuit drama with the motifs of his plays. This seems even more likely when we consider the time span and geographical distribution of his works, ranging from plays with Biblical themes to historical (from Classical Antiquity, national and worldwide history, including some exotic oriental themes) and hagiographic topics – the purpose of this was to include both secular and religious themes in the aggregate work.

However, caution is needed when assessing this part of Mickl's dramatic work, since only a fraction of the whole work is available for researchers to analyze. In addition to a single German-written „hauptaktion“, only one play – a manuscript of a tragedy about the fall of the emperor Mauritius – is complete, and we know that it was supposed to be a part of a bigger corpus (a dilogy).⁵

We can only guess, based solely on the titles, what the character of the other plays was. To some extent, we can rely on several helpful factors: on the contemporary analogy of defining aesthetical theories, dramatic and stylistic examples, on the then popular school production, especially from the 1720s and 1730s, accenting the corpuses of the plays from the Jesuit gymnasium in Český Krumlov,⁶ where Mickl had likely began his studies, and from the Prague Clementinum, where his education was completed. What can also help is comparing Mickl's work with the European context, although this should be considered a relatively vague and unreliable connection.

⁴ *Elenchus manuscriptorum P. Q. A. M., quae foetu [...] composuit tum aliorum partim in commodum, tum suam in exercitationem.* Mickl wrote the list as a priest some time after 1735, as is shown by the abbreviation P. (pater) before the initials of the name. The list was printed by Rudolf Schmidtmayer. See MICKL1902b, 56–57.

⁵ The full text of the title is: *Magnatum ruina facilis, Mauritius Cappadox, Orientis imperator, ob diversa patrata flagitia aequissimo Dei iudicio per Phocam, copiarum ducem, postmodo vero in imperio successorem, throno et vita exutus, sequentibus actione theatri propositus.* Vyšší Brod, Monastery Library, ms. 1 VB 888/16. The play was originally conceived as part of the unfinished dilogy called *Tragoedia duplex de alterius exitio, triumphans tyrannis pari poenae mensura plexa seu Phocas et Mauritius funestis uterque casibus ob crudelitatem e vivis sublatis, nunc vero scenis tragicis orbi ingenuo exhibiti [...]*. The dilogy remained in the middle, the second part was probably not started. Also missing from the dilogy is the prologue which was only entitled on an empty folio [fol. 2r]. About the play more see FÖRSTER 2011 and 2016.

⁶ About the collection of tragedies from Český Krumlov see HELFERT 1929, 88–94. About the plays from Prague Clementinum see BOBKOVÁ-VALENTOVÁ 2006, 86–118.

For the Jesuit playwrights at the beginning of the 18th century in the Czech lands as well as far abroad, there was an undeniable example worth following in the plays of Carolus Kolczawa S.J. a Jesuit college professor, whose Latin-language plays *Exercitationes dramaticae*⁷ were extensively reprinted. They stood out of the line of the other school theatre production and were highly influential up until the 1730s not just because of the topics they covered – they mostly consisted of tragedies in aristocratic settings, notable for their tragic pathos – but also for the rhetorics used in them, which was a subject of utmost diligent effort by Kolczawa.

Kolczawa set in motion a number of tragic heroes, his characters included distinctively positive figures, saints, martyrs, champions of true religion, truth and justice, with their perfection and integrity, but also repenting sinners or negative, despicable villains, who created a sharp contrast to the heroes. A significant feature of his plays is also a grim atmosphere, with bloody plot twists and strictly tragical outcomes. This tragic view of the world and the history is an inherent part of Kolczawa's work. As a fundamental motif of his dramas, he sets out the world of the absolutist rulers and the emphasis on the inadequacy or exposure of the autocratic power, over which only the powerful empress Fortuna holds power. However, the theme of a human being only as a toy in the hands of lady Fortuna, blind fate deciding the outcome of everything, had been present in the European ordinal theatre even before Kolczawa, as it was more or less a general feature of Baroque and it is possible to trace it both in the local and European drama in analogical plays as the ones written by Mickl.

This is the line that Mickl most likely took even in his own plays, which showed crystallized types of characters with strong, exemplary stories and fates. In Mickl's dramatic interpretation, Fortuna played a similar game with the Turkish conqueror, sultan Bayezid I., who first, in 1396 at the battle of Nicopolis, experienced a glorious victory over the crusaders, but then was defeated and captured by the Mongols who later starved him to death. There can be no doubt that even another one of Mickl's characters, duke Jaromír – a rather tragic figure of the Czech history – represents an archetype of a ruler who is cruelly played by the fate and who experiences many reversals of fortune. A radical transformation was certainly the driving narrative about the drama of saint Acacius, originally from Cappadocia, one of the fourteen saint helpers, who is known for first being a captain in the imperial army, but later being tortured for his faith and in 311 finally being beheaded. The story of Daniel was probably composed with the purpose of reflecting the conflict between worshipping pagan idols and believing in The Lord, following the motifs of the Book of Daniel from the Old Testament. In the German-speaking lands, there is evidence of an existence of a play called *Daniel, divinae Providentiae exemplum et Christi patientis*

⁷ KOLCZAWA, 1703–1716. About Kolczawa more see RYBA 1924.

ac resurgentis figura – first performed in 1685 in Landsberg – which elaborates on the fate of the prophet in an even broader way, even including a story about the Babylonian god Bel. Again – this time in the prologue –, there is a mention of the pitiless blind Fortuna, lashing out blows all around her, who is, however, driven away by God's providence. Daniel's fate is likened to the suffering and resurrection of Jesus Christ.

I believe that by this particular choice of the distinct types of characters and strong narratives, Mickl managed to fulfil his resolve for a clean dramatic and tragic rigour. In particular, his take on the material about emperor Mauritius in what is Mickl's single preserved example of tragedy, or the intended sequel about the fall of Mauritius's successor, emperor Phocas, indicates the author's deeper insight, as well as his familiarity with the European monastic Latin-language drama.

Apart from the world of strict, sombre, tragic motives and promoting serious ethical values and principles, Mickl also showed a great sense for a different genre, one that involves elements of lightheartedness or even outright literary comedy. Unfortunately, just like we cannot be certain about most of the tragedies he produced, we do not know almost anything specific about his two Latin-language comedies that belong to the realm of the Muse Thalia. With a reasonable level of confidence, we can assert that these two were pure comedies, as an opposition to his tragedies, since the author pursued a clear distinction of genres and divided his works into sections based on the genre criteria.

We can only guess who the protagonists of these comedies were, as we do not have enough information about them. The names of the main characters (*Pandulphus*, *Petrus Alexievitz*) by no means point to a single possible interpretation and the European religious drama also does not offer any clear guidance here.

As a student in Prague, Mickl certainly attended performances of professional touring theatres, where he could see the „Hanswurst“ comedies, presented in particular by the Hoch-Teutsche Comoedianten theatre company. The character of „Hanswurst“ was played by Franz Albert Defraime,⁸ a successful theatre director who first worked for Count Franz Anton Sporck and then for a longer time (from 1724 to 1732) alternately in Prague and in Kuks.

Strictly tragic plays were, during these times, also performed in Prague, by the means of „hauptaktions“. Apart from Kolczawa's play about Saint Wenceslas, written in 1705, there is also a drama about the martyrdom of Saint Wenceslas and the intrigues that surrounded it – written in 1729 by A. Defraime – which includes a comical character similar to Hanswurst.⁹ In addition to Kolczawa's play about the martyr Thomas More, there was also a „hauptaktion“ by the same name, staged

⁸ See SCHERL 1999, 91–113.

⁹ SCHERL 99–100.

by Felix Kurtz in 1735.¹⁰ Kolczawa wrote a play about Saint John of Nepomuk, a topic that we also know from the contemporary Vienna theatre production, where several „hauptaktions“ about the martyrdom of this saint were produced.¹¹ Another example could be a play about emperor Nero and the tragic death of the philosopher Seneca, where a grim narrative, together with impressive ominous effect and a splendid scenes, is mixed with comical scenes played by Hanswurst.¹² The list of similar examples could go on and on.

It is particularly Mickl's German-written play that bears the curious name of *Eine lustige Comedie*, which is a drama piece typical for the contemporary „hauptaktions“, containing comical characters of Hanswurst and Scapino, together with their funny escapades, which are inserted into an otherwise serious plot of the Greeks capturing Troy using Hanswurst as a spy. Yet again, it is clear that Mickl wanted to showcase his literary talent, not just in the intellectual environment of the Latin-language school theatre, but also in the context of contemporary theatre in vernacular, the domain of professional theatre companies that performed for the widest strata of the population.

Mickl as a playwright is a unique type of author whose artistic aspirations represent belonging to and mutual influence of both of the most important components of the Baroque theatre culture: the theatres of order schools and professional theatre companies. At the same time, Mickl follows on the legacy of the European Baroque theatre.

¹⁰ SCHERL 129.

¹¹ SCHERL 135–136.

¹² SCHERL 100–101.

MÁRTA ZSUZSANNA PINTÉR

LES TYPES DU DRAME HISTORIQUE DANS LA LITTÉRATURE ANCIENNE HONGROISE¹

Le but de mon exposé est de fournir une image complète du drame historique dans la littérature hongroise des XVI^e-XVIII^e siècles. La tâche n'est pas facile parce que l'interprétation moderne du *drame historique* suit les critères génériques créés au début du XIX^e siècle ; aux XVI^e-XVIII^e siècles, cette définition comprenait un groupe de drames beaucoup plus complet, plus vaste qu'aujourd'hui. Le drame historique est un phénomène complexe qu'on ne peut pas décrire avec les outils de l'histoire littéraire traditionnelle, et encore moins avec l'expression *drame historique*, créée dans la période romantique et existant même à nos jours.² Dans la conception littéraire (et dramatique) de l'époque, la démarcation entre les textes historiques (non-littéraires) et littéraires est ailleurs qu'aux XIX^e-XX^e siècles, j'ai donc emprunté la notion du „drame historique” des théories dramatiques contemporaines.

Selon mon interprétation, les drames historiques sont les drames historiques de l'Ancien Testament, les drames sur les saints et les martyrs, ainsi que les drames puisant leurs sujets dans l'histoire universelle ou hongroise. Les drames du Nouveau Testament n'y appartiennent pas puisque la fonction, l'audience et le but des jeux de passion, des performances dramatiques basées sur les paraboles de Jésus diffèrent de ceux des drames historiques.³ Je n'ai pas pris en compte les drames mythologiques non plus, bien que certains textes théoriques les considèrent comme textes littéraires. L'audience contemporaine interpréta ces drames comme des contes et contrairement aux groupes précédents, ces textes ne jouèrent pas de rôle important dans la formation de l'identité. Le drame historique baroque connaît néanmoins des scènes mythologiques : les drames historiques du XVII^e siècle présentent souvent des événements mythologiques aussi.⁴

¹ La publication est subventionnée par OTKA/NKFIH 119865 et EFOP-3.6.1-16-2016-00001. (Développement complexe des capacités et des services de recherche à l'Université Károly Eszterházy)

² Dans la littérature française, il existe une autre définition : *le théâtre historique* et *la tragédie héroïque*. Boës 1982.

³ DEMETER 2009, 79–88.

⁴ *Keresztély Hercules avagy Dobó István*, in *Jezsuita iskoladramák* II. 1079–1087, *Christiana fortitudo seu S. Pancratius martyr* Sopron, 1681. ULB Halle, VD 17. <http://vd17.bibliothek.uni-halle.de/pict/2007/3:699027E>

À part les particularités thématiques, les drames historiques sont différents des autres drames dans leurs caractéristiques dramaturgiques aussi, car ils ont une structure et un modèle d'action clairement différents des autres drames.

J'ai trouvé deux formes dramaturgiques caractéristiques dans les textes : „drame de consultation” et „drame de finesse”. Le troisième aspect de l'analyse est la modalité des drames, parce que c'est une façon de parole particulière (satirique et allégorique) qui caractérise le plus les sujets historiques. Le groupe des *drames historiques* ainsi formé est l'un des plus grands du répertoire des drames anciens hongrois et il est très important d'autres aspects aussi. Parmi les sources du jeu théâtral scolaire nous disposons enfin aussi des matériaux illustrés. C'est le recueil des projets de décors des jésuites de Sopron dont les cent six esquisses en couleurs nous ont conservé les éléments visuels des spectacles. Une partie de ces belles aquarelles exécutées avec soin représente de différentes figures allégoriques, et vingt feuilles de la série montrent les différents décors des spectacles scolaires et autres. Parmi ces dessins il y avaient plusieurs aux sujets historiques aussi.⁵

Les drames historiques jouaient un rôle énorme dans la formation et le renforcement de l'identité religieuse et nationale, dans le souvenir historique et dans la création du paradigme des figures historiques et des lieux cultes emblématiques.⁶ Les performances de théâtre festives et représentatives signifiaient le plus souvent (comme aujourd'hui) un drame historique. C'est le genre le plus important dans la représentation des aristocrates et des pontifes, et les mythes des familles aristocratiques hongroises (des Esterházy, des Koháry, etc.) ont été créés par les drames historiques aussi.⁷

Puisque ces drames ont formé les traditions locales des villes aussi, les changements de l'identité nationale peuvent y être suivis. Les textes appartenant au groupe des drames historiques apparurent en Hongrie durant les premières décennies du XVI^e siècle et ont été présentés sur les scènes scolaires.

Le théâtre scolaire jouait un rôle déterminant en Hongrie aux XVI^e-XVIII^e siècles. Le théâtre scolaire, considéré comme un outil efficace de l'éducation, avait une fonction surtout pédagogique. Il avait néanmoins une fonction sociale aussi : la promesse d'une audience sociale, l'assistance au souvenir et à la formation de l'identité nationale.

Entre 1617 et 1773, il y eut 448 performances dans le collège jésuite le plus grand et le plus riche, celui de Nagyszombat (Trnava). Parmi ces drames, on trouve 29 drames bibliques (de l'Ancien Testament), 42 drames de martyrs, 60 de l'histoire mondiale, 27 de l'histoire hongroise et 37 de l'histoire gréco-latine. À Eger (182 spectacles), il n'y eut que 8 drames sur l'Ancien Testament, mais on remarque les

⁵ *The Sopron Collection*, 1999.

⁶ PINTÉR 2009, 242–257., PINTÉR 2013, 233–243.

⁷ MEDGYESY-SCHMIKLI 2015, 477–494., PINTÉR, 2015b, 459–476.

mêmes proportions des drames de martyrs (20), de l'histoire mondiale (29), de l'histoire hongroise (17) et de l'histoire gréco-latine (16). À Kolozsvár (Cluj Napoca), entre 1581 et 1771 furent organisées 221 représentations dont 90 entre 1750 et 1771. Les pièces furent jouées en latin, en hongrois ou en allemand et il y eut aussi une représentation en langue roumaine. Le sujet de 120 pièces environ est connu. En ce qui concerne leur répartition, 3 se rattachent au Jour des Rois, 4 au Vendredi Saint, 3 à la Fête-Dieu et 2 aux fêtes de la Vierge qui n'étaient entrées dans les mœurs qu'au XVII^e siècle ; 16 pièces furent consacrées à la vie des saints (12 à des saints étrangers, 4 aux saints hongrois). Parmi les spectacles au sujet laïque, le groupe le plus nombreux comprend les pièces historiques. On y relève 9 pièces sur l'histoire antique (romaine et grecque), 31 sur l'histoire universelle, 13 sur l'histoire hongroise et 14 ont un sujet historique fictif. 29 pièces ont un sujet didactique. Notons encore les 6 jeux de Carnaval et 5 pièces mettant en scène des vertus personnifiées. (Ces dernières étaient généralement présentées par les jeunes élèves.)⁸

Les théoriciens jésuites parlèrent plus en détail des caractéristiques du drame historique. Jacob Masenius (1606–1681), qui renouvela la rhétorique et la poétique jésuite scolaire, analyse le drame dans le III^e livre de son œuvre sur la poétique (*Palaestra eloquentiae ligatae*).⁹ Selon Masenius, l'histoire de l'épopée et de la tragédie peut être simple ou complexe. Quand l'intrigue est simple, la chance ne change pas du tout, la seule chose qui change est la fin. Quand l'intrigue est complexe, on voit des tournures dans le déroulement. En fournissant plus de détails, quant aux caractéristiques de la tragédie compliquée ou complexe, Masenius parle de la tournure (peripeteia), de la perturbation (perturbatio) et de la reconnaissance (agnitio). Il parle beaucoup de l'apparition de l'erreur (error) et de l'opposition dramatique (alienatio) également. Pour offrir une aide pratique, Masenius énumère plusieurs arguments (extraits de drame, inscriptions de sujet) pour les enseignants qui écrivent des drames (s'inspirant des thèmes de Tacite, Tite-Live ou Strabon), en soulignant que ce sont tous des histoires vraies.¹⁰ Plusieurs d'entre elles furent adaptées par les auteurs des drames scolaires jésuites en Hongrie : les écoles jésuites hongroises firent 12 spectacles sur Mithridate¹¹ et au moins 15 sur Demetrius.¹² Nous connaissons le texte hongrois d'un de ces drames, intitulé „*Demetrius, fils du roi Philippe de la Macédoine*”¹³ dont l'histoire suit le schéma fourni par Masenius. Masenius attire l'attention des auteurs sur l'histoire des lombards, des vandales et des britanniques.

⁸ PINTÉR 2015, 48.

⁹ *Palaestra eloquentiae ligatae dramatica*, Pars III. Coloniae Agrippinae, 1658.

¹⁰ VALENTIN 2001, 559–560., 587–591.

¹¹ STAUD 1994 (IV), 146–147.

¹² STAUD 1994 (IV), 71–72.

¹³ *Jezsuíta iskoladrámák II.* 1995, 769–788. On ne sait pas, où on a joué cette pièce.

Selon Masenius, il y a trois types de l'histoire (fabula) : le type probable (verisimile), le type signalant la réalité (verisignificativum) et le troisième qui utilise un motif des deux précédents et qui est donc le plus important. L'interprétation du texte nous montre que le deuxième type désigne la représentation métaphorique. La plupart des drames jésuites latins de la Hongrie du XVII^e siècle appartient au troisième groupe, établi par Masenius, liant l'intrigue réelle (historique) avec sa représentation métaphorique (en termes modernes : allégorique ou symbolique). Il parle aussi des règles pour utiliser les caractères allégoriques. L'utilisation des drames de Masenius comme modèle se prouva productive aussi. Sa collection de textes donne des exemples pour plusieurs types qu'il recommande ; il y a des textes historiques, allégoriques et inventés (historica, parabolica, fabulosa). Pour notre sujet, c'est le premier (*Mauritius orientis imperator*) qui est le plus important. Masenius souligne le choix des thèmes les plus utiles (lesquels se déroulent dans une époque dont il faut savoir) et la figure du héros, en remarquant qu'il n'ajouta presque rien au sujet historique. Les écoles jésuites hongroises firent plus de dix spectacles sur l'empereur Mauritius, une partie de ces données peut bien cacher le drame de Masenius. Néanmoins, le drame en hongrois de Ádám Kereskényi ne suit pas l'œuvre de Masenius, mais celle de Charles Porée.¹⁴

Selon Jean-Marie Valentin, les deux catégories les plus importantes pour Masenius sont la Force (fortitudo) et la Persévérance (constantia) ; ce sont les deux vertus (représentées symboliquement par Hercule et Attilius Regulus) qui nous aident à lutter contre le monde et à être récompensé dans l'autre monde.¹⁵ Les drames hongrois sur Hercule¹⁶ et l'évocation de la figure d'Hercule comme l'équivalent allégorique des héros hongrois, ainsi que le grand nombre des drames sur Attilius Regulus prouvent que cette pensée est au centre de la pratique des jésuites hongrois.¹⁷

Les œuvres de Nicolas Avancini (Nicolaus Avancinus, 1612–1686) déterminèrent également la littérature baroque et le drame baroque pendant des décennies. Ses drames spectaculaires sont caractérisés par une nouvelle structure et des sujets braves (souvent actuels), et les spectacles utilisent undispositif scénique étonnant et merveilleux. Les drames du jeune Avancini se déroulent autour des sujets de l'histoire romaine, alors que, en tant que poète de cour, son attention se tourne vers la mythologie sur laquelle il écrivit plus de quarante pièces. Les drames allégoriques en cinq actes, richement présentés dans la cour de Léopold I, en 12–15 scènes et accompagnés de musique, méritèrent un nouveau genre : Ludi Cesarei. Le meilleur d'entre eux, *Pietas Vitrix* de 1659, utilise la figure triomphante de l'empereur Constantin pour louer Léopold I. Un de ses drames (*Fides conjugalis*) fut publié en Hongrie au

¹⁴ *Mauritius császár*, in *Jezsuita iskoladramák* I. 1992, 707–769.

¹⁵ VALENTIN 2001, 587–599.

¹⁶ STAUD 1994 (IV), 102.

¹⁷ STAUD 1994 (IV), 40.

XVIII^e siècle à Pozsony (Bratislava), à côté des textes imprimés et des programmes de drames, et presque toutes les bibliothèques jésuites possédaient ses collections de drames. Il existe aussi un volume en manuscrit avec l'extrait de neuf pièces d'Avancini (de Kolozsvár, Cluj Napoca), ce qui est une autre preuve de sa popularité. Il y eut plus de cinquante performances d'Avancini en Hongrie et son effet fut renforcé par le fait que Ferenc Nádasdy, l'un des plus influents aristocrates hongrois lui a demandé d'écrire les *elogiums* historiques sur les rois et les chefs hongrois pour le livre représentatif intitulé *Mausoleum* ; donc ces *elogiums* influencèrent longtemps la vision historique hongroise.¹⁸ En 1655, Avancini dédia son premier volume de drames comme le représentant de „religio, pietas, justitia, virtus, benignitas, constantia”.¹⁹

Le milieu du XVII^e siècle est la grande époque de la scène spectaculaire baroque : les spectacles ne furent pas organisés autour du texte exprimant la lutte de conscience des héros, une tension rhétorique et de la pensée, mais autour de la totalité des effets sensuels : décors, musique, danse et costumes. Après quelques décennies, le théâtre jésuite fut obligé de chercher des chemins nouveaux : c'est-à-dire, il revint sur la route du théâtre jésuite français.

Nicolaus Caussin (1583–1651) énumère sept sources de l'invention dramatique. (Bien que son livre *Eloquentiae sacrae et humanae* s'occupe principalement de l'éloquence, la liste, en vertu de l'expression rhétorique, est aussi valable pour les tragédies.) Selon lui, le sujet peut être : 1. histoire sainte et profane ; 2. apologue et parabole ; 3. collection d'emblème et hiéroglyphe ; 4. proverbe ; 5. maxime ; 6. loi ; et 7. l'Écriture Sainte.²⁰

Joseph de Jouvancy (1643–1719), suivant Corneille, n'exige pas la fin tragique de la tragédie. Il affirme que la différence entre les deux genres réside dans la supériorité ou l'infériorité des personnages et dans l'intrigue et non pas dans le fait que – comme le disent certaines personnes d'une manière erronée – la tragédie doit être finie tristement, tandis que la comédie gaiement.²¹ Le but de la tragédie est d'avertir les rois et les héros, celui de la comédie est d'enseigner le peuple simple à travers des exemples de la vie simple. Selon Jouvancy, „le but de la tragédie est de former les moeurs”, il faut donc choisir le sujet des documents saints et des almanachs de l'Église et les transformer en supprimant tout ce qui est indigne d'un poète chrétien. C'est plus facile d'accepter le vraisemblable comme vrai („quae si verosimilia sint, facile vera esse credentur”) et l'auteur n'a pas le droit de modifier les faits historiques. Il cite l'exemple de Jules César: „Peccabit itaque contra hanc praeceptionem, qui Caesarem naturali morte, non violenta extinctum induxerit, non peccabit, qui eundem singu-

¹⁸ *Mausoleum potentissimorum ac gloriosissimorum Regni Apostolici Regum et primorum militantis Ungariae Ducum*, Nürnberg, 1664. Nouvelle édition : *Mausoleum regum*, 2005.

¹⁹ VARGA 1997, 300–303. Uo., 299.

²⁰ CAUSSIN 1630, 184–195. (Première édition : 1619). Voir: CAUSSIN 2007.

²¹ JOUVANCY, Joseph, *Institutiones poeticae*, 1726, 57.

los interfectores alloquentem exhibuerit: quod primum, non item alterum Historia notare debuerit.”²²

Selon Jouvancy, une intrigue intéressante a beaucoup plus d’effet qu’un dialogue éloquent. En même temps, en refusant l’intrigue d’amour, il est encore plus stricte que Corneille car, selon lui, celle-là est dangeureuse.

La plupart des drames historiques jésuites sont basés sur quelques schémas. Le premier groupe comprend les drames où le héros doit choisir entre l’honneur militaire, le salut de la patrie et sa propre mort. Un sous-type est le drame où les enfants du héros sont en danger : c’est aussi l’honneur et la foi qui remportent la victoire sur l’affection paternelle, mais quelquefois – à cause de la gentillesse du roi ou l’amitié du fils du roi – le fils est sauvé. Dans le deuxième groupe, le fils est le personnage principal, heureux de sacrifier sa vie ou la vie de son meilleur ami, à l’honneur de son père. Dans le troisième type, le personnage principal se trouve devant un complot organisé contre lui (une révolte ouverte ou une méchanceté créant un conflit entre le héros et sa famille ou son ami) et doit battre l’insurrection. Les héros dramatiques arrivent à ce but de deux manières : ou bien ils font grâce aux rebelles, ou bien ils prennent leur vengeance méchante et cruelle. L’apparition du fils du héros sert des buts pédagogiques, montrant aux élèves la possibilité de l’exemple de la même génération. Les auteurs préfèrent puiser ces conflits de famille tragiques dans l’histoire pour donner plus de poids moral aux décisions du héros et pour fournir une leçon morale aussi.

L’*histoire* a un rôle déterminant dans toutes ces fonctions, et l’*histoire nationale* joue un rôle très important dans la formation de l’identité nationale ; celles-là sont les sujets qui représentent le pouvoir, la politique et la nation sur la scène.

Le drame de finesse provoqua „l’admiration”, attira et garda l’attention des spectateurs grâce aux tournures, aux reconnaissances, aux déguisements et aux lettres (comme une version moderne de l’idéal dramatique d’Aristote), alors que le drame de consultation renouvela la rhétorique antique, relèva et compara les arguments et les contre-arguments pour fournir une expérience intellectuelle aux spectateurs et une leçon rhétorique aux étudiants. Si on analyse les drames, on trouve que le drame de consultation est beaucoup plus fréquent dans le théâtre scolaire qu’on ne l’avait pensé auparavant, la scène de consultation est une force organisatoire dans presque tous les types du drame historique. Les auteurs protestants (sous l’influence de Philippe Melanchton et Johan Sturm) écrivirent beaucoup plus de drames de consultation purs que les catholiques.

Sturm et Melanchton, se concentrant sur le texte et le récit, préférèrent la performance sans décor, et ce modèle de théâtre est le mieux servi par le drame de consultation.²³ Les drames de consultation – dont on connaît le texte – datant de

²² JOUVANCY 1726, 72.

²³ VALENTIN 2001, 82.

plus tôt, sont ceux de Kristóf Lackner (1571–1631)²⁴, mais le collègue évangélique de Pozsony (Bratislava) performa, même dans les années 1770, des drames historiques qui étaient écrits seulement avec des scènes de consultation.

La façon de parole la plus fréquente des drames historiques est la parole pathétique. Mais les sujets historiques contemporains posèrent plusieurs problèmes, alors les auteurs choisirent les différentes formes de parole indirecte dans ces cas-là : l'ironie (quand la signification voulue est le contraire de la signification de la phrase), la métaphore (quand la signification voulue est codée et doit être résolue par l'impossibilité de la signification propre) et le style indirect (quand celui qui parle veut dire quelque chose à part la signification propre, réalisant donc deux actes de parole en même temps, un direct et un indirect). J'ai trouvé des exemples pour tous les trois dans les drames historiques contemporains.

Les drames historiques humanistes utilisèrent le plus souvent l'ironie et la satire dès le milieu du XVI^e siècle, et ce sont les outils les plus fréquents des auteurs réformés qui continuèrent les traditions humanistes dans les deux dernières décennies du XVIII^e siècle. La métaphore (et l'allégorie) caractérise les drames évangéliques du milieu du XVII^e siècle jusqu'à la fin du siècle. Du milieu du XVII^e siècle jusqu'au milieu du XVIII^e siècle les drames jésuites et piaristes sont aussi allégoriques. L'indirect est aussi fréquent, caractérisant, à l'époque baroque, non seulement les drames qui présentèrent l'histoire contemporaine, mais aussi ceux qui présentèrent d'autres événements historiques, comme les drames sur les martyrs.

Il ne faut pas oublier que la signification des textes de drame a des conventions d'usage qui furent universelles et bien connues à l'époque mais ne sont pas des éléments triviaux de l'interprétation moderne, nous devons donc assumer une interprétation allégorique beaucoup plus souvent qu'aparavent.

En ce qui concerne les héros, nous pouvons distinguer plusieurs types de personnage à la base du texte. Les vertus héroïques figurant dans les drames baroques arrivent dans la tragédie par la médiation des miroirs principaux contemporains, au moins le type de héros qui sert d'exemple pour les spectateurs est identique.²⁵ Les rois bibliques, ceux de l'histoire universelle et ceux des tragédies historiques hongroises montrent les mêmes vertus : la peur de Dieu (*timor dei*), la justice (*justitia*), la fortitude (*fortitudo*), l'industrie (*industria*), la promptitude (*celeritas*), la sagesse (*consilium*), l'innocence (*innocentia*), la tempérance (*temperantia*), la commodité (*facilitas*), l'éloquence (*prudens eloquentia*), la fidélité (*fidelitas, constantia*), la clémence

²⁴ CURA REGIA seu CONSULTATIO paterna amore et caussa gnatorum autore et Excogitatore Christophoro Laknero in Venerationem Dei Suscepta et conscripta, Annoque MDCXV. die 20 et 21 Aprilis, Sempronii in domo senatoria, praesentibus illustribus, generosis, egregiis, clarissimis viris, splendidaque frequentia publicitus, cum applausu omnium habita, Cassoviae, MDCXVI. Édition nouvelle : *Ludi scaenici* 2005, 25–112.

²⁵ MESNARD 1996, 15–19.

(*clementia*) et la dignité (*authoritas*). L'absence ou la présence de ces vertus décident le destin des rois selon la volonté de la providence divine.

Les drames hongrois nous montrent clairement aussi que les drames historiques classicistes et préromantiques accentuent les caractères au lieu de l'action : au lieu du *peripeteia* et de l'*anagnorisis*, l'admiration des spectateurs vient du caractère des protagonistes, des décisions qu'ils prennent et des principes qu'ils représentent. À partir du milieu du XVIII^e siècle, le nouveau héros national dans les drames jésuites est un *martyr* avec un destin selon le modèle des drames sur les martyrs.²⁶ Dans l'histoire hongroise, un tel martyr est Miklós Zrínyi qui est mort pendant le siège du fort de Szigetvár en 1566 et László Hunyadi (le brave soldat, fils de János Hunyadi et frère du futur roi Mathias I) exécuté par le roi László V. Dans ce nouveau type de tragédie chrétienne, la mort des martyrs n'est tragique qu'en apparence, car, même si la mort est épouvantable et stupéfiante dans le présent, elle est, dans le futur, enthousiasmante et positive.

En ce qui concerne les thèmes, la recherche a découvert des différences importantes parmi les drames historiques : la moitié des drames jésuites, quarante pourcent des drames piaristes et un tiers des drames protestants scolaires sont historiques. Dans ce dernier groupe, le sujet de l'histoire grecque et de l'histoire médiévale universelle est presque entièrement absent, mais il y a proportionnellement beaucoup plus de drames bibliques. Néanmoins, ce type de drame n'appartient plus à la littérature de dévotion médiévale – comme les mystères médiévaux – mais à la littérature protestante, humaniste. Son but n'est plus l'évangélisation, mais l'éducation.

Pour la religion protestante, le théâtre scolaire est un outil pour fortifier et pratiquer le crédo et pour apprendre le *praxis pietatis*, ces drames ont donc un caractère fortement pédagogique. L'éducation religieuse était servie par les sujets bibliques, surtout par les histoires de l'Ancien Testament et les paraboles dramatisées.²⁷ Le drame historique biblique apparut pour la première fois dans les villes allemandes dans les années 1530. Les drames hongrois du XVI^e siècle – à part les drames de dispute religieuse, les traductions des tragédies antiques et *Szép magyar comoedia* de Balassi Bálint²⁸ – tous les textes hongrois appartiennent aux drames bibliques²⁹,

²⁶ Selon Elida Maria Szarota il y a deux types: „säkularisiertes Märtyrerdrama” et „religiösen Märtyrerdrama”. SZAROTA 1976, 72–122, és 216–237. NIEFANGER 2005, 154–164.

²⁷ PINTÉR 2017.

²⁸ Ce type dramatique particulièrement populaire connut une réception favorable en Hongrie dès cette première initiative : Bálint Balassi (1554-1594) opta pour une nouvelle forme passionnante pour son modèle dramatique quand il traduit *Amarilli*, pastorale de Cristoforo Castelletti (1561?-1596). Balassi fut conscient de créer quelque chose qui n'avait pas existé auparavant dans la littérature hongroise : après la poésie amoureuse de langue hongroise il écrivit la première œuvre dramatique amoureuse. PINTÉR 2015, 86.

²⁹ Les drames: STÖCKEL, Leonart, *Historia von Susanna in Tragedien weise gestellet zu Übung der Jugend zu Bartfeld in Ungarn*, Wittenberg, 1559., SZEGEDI Lőrincz, *Theophania, az az isteni meg jelenés*,

et c'est le drame historique qui fut le plus souvent joué dans les écoles protestantes jusqu'à la fin du XVII^e siècle.

Dans les écoles protestantes, la plupart des représentations bibliques furent construites sur Joseph, sur Caïn et Abel, sur Abraham, sur Susanne, sur Isaac, sur Tobie et le roi David, mais on joua des drames d'Absolon, de Joas, de Jephthé et de Jacob aussi.³⁰

En ce qui concerne les autres écoles, la chronologie et les sujets des thèmes bibliques sont différents : les jésuites utilisèrent beaucoup moins de drames bibliques aux XVI^e-XVII^e siècles, cela devint plus important pour eux au XVIII^e siècle. Les textes nous montrent que dans les drames bibliques jésuites de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, le nouveau type de héros dramatique est la victime de la chance et du destin. En même temps, ces drames voulurent enseigner les étudiants et les parents dans le domaine de la „sagesse mondaine”, celui de la cour royale, la politique et du pouvoir.

Dans les écoles catholiques, le grand nombre des performances sur les martyrs, les saints, les fondateurs des ordres et des écoles contribua à la formation de l'identité unique de la communauté catholique.³¹ Dans huit écoles jésuites on joua 13 fois sur Ignace de Loyola,³² dans trois écoles piaristes on joua sur Joseph Calazans³³ Á Csíksohely (en Transylvanie) à peu près en 1730, on organisa une représentation sur François d'Assise, avec plus de 80 acteurs.³⁴ Il y eut une pièce pauline hongroise (1765) consacrée au fondateur de l'ordre Pauline aussi.³⁵ Dans l'école protestante de Brassó (Brasov), il y eut une représentation sur Marton Luther en 1683 dont le titre est *Luther und Johann Tetzel*.³⁶ Bien que les drames historiques hongrois aient apparu dans les écoles évangéliques à la fin du XVII^e siècle – au début du XVIII^e siècle dans une situation politique très polarisée, la fonction de ces drames n'est pas le renforcement de l'identité nationale, mais la propagation du programme politique du royaume national, la conception du destin du royaume hongrois et des analogies qui peuvent y être utilisées. Les drames historiques piaristes montrent une identité nationale différente : ces écoles basèrent l'élément historique de leur répertoire sur les particularités locales et régionales, donnant en même temps des informations profondes sur l'histoire universelle.

Debrecen, 1575. JAKÓ 1965, 313–328. WAGNER Bálint (1510–1557) *Ammon Incestuosus*. Tragoedia, Coroniae, 1549.

³⁰ VARGA 1988, 525–542.

³¹ PINTÉR 2015, 49.

³² STAUD 1994 (IV), 108.

³³ KILLÁN 1994, 714.

³⁴ KILLÁN–PINTÉR–VARGA 1992, 72–73.; KILLÁN 2013.

³⁵ KILLÁN–PINTÉR–VARGA 1992, 151–164.

³⁶ VARGA 1988, 91.

Pendant le renouvellement catholique du XVII^e siècle, les drames historiques formèrent l'élément le plus important du théâtre jésuite.³⁷ D'une part, les pièces sur les martyrs et missionnaires jésuites augmentèrent le prestige de l'ordre, d'autre part, ces drames fournirent des informations géographiques et historiques que les spectateurs ne pouvaient pas obtenir d'autre source. Dans le deuxième tiers du XVIII^e siècle, ces drames cédèrent la place aux drames mondains sur les martyrs où ce sont les héros de l'histoire hongroise qui jouèrent le rôle principal et qui – après les luttes religieuses – soulignèrent l'identité nationale. Ces héros symbolisèrent la lutte contre les turcs et tout le monde les accepta comme les martyrs de l'histoire hongroise.

La proportion des performances et pièces sur l'histoire universelle fut la plus grande dans les écoles jésuites et piaristes, et leur répertoire fut très varié et riche du point de vue géographique et chronologique aussi. Les jésuites hongrois traduisirent deux drames historiques de Voltaire en latin (*Mors Caesaris*, 1750, *Catilina*, 1760). Pourtant, on ne peut pas exclure que Voltaire ne fut joué avant ces traductions. *La Mort de César* fut traduit en hongrois par deux personnes en 1789 (Ferenc Kovács, Gáspár Göböl), mais *Catilina* ne fut pas traduit. Les pièces romaines de Voltaire furent populaires pendant des décennies : *Brutus*³⁸ fut traduit par Károly Kisfaludy en 1812 (après les traductions de 1790), qui transforma le drame classiciste en pièce sentimentale.

Les sujets et les héros dramatiques qui furent élaborés plusieurs fois, offrent une comparaison intéressante. Un exemple en est la vie du roi scythe (hun) Tamerlan, considéré – avec le roi hun Attila – comme l'ancêtre du peuple hongrois : la pièce jésuite de la ville de Gyöngyös montra l'homme politique et le roi, alors que la pièce pauline de Pápa montra l'homme privé, le roi amoureux. Les auteurs jésuites du début du XVIII^e siècle voulaient déjà faire revivre le „théâtre chrétien” attirant et populaire, réconciliant la tradition baroque et les normes classiques. Il était tout de même impossible d'atteindre ce but (à cause de la popularité des troupes professionnelles) : les générations des auteurs jésuites réformistes cédèrent la place à la génération des traducteurs et imitateurs. Néanmoins, „l'offensive” des premières décennies du XVIII^e siècle répandit l'idéal du classicisme français et élabora une méthode de traduction-adaptation qui offrit les drames en langue maternelle de tous les pays de l'ordre jésuite.

En Hongrie, ce processus commença dans les années 1740 et montra les premiers résultats visibles dans les années 1750. La plupart des drames classicistes français eurent un sujet historique, ce qui explique que presque tous les drames historiques hongrois sont de ce registre et sont des traductions ou adaptations dans la plupart des cas.

³⁷ PINTÉR 2015, 35–50. L'auteur de texte: Péntek István. Le texte est édité in *Pálos iskoladramák*, 15–64.

³⁸ Sur les drames jésuites avec le sujet de Brutus voir: FLAMARION 2002.

En ce qui concerne les auteurs jésuites, les drames historiques hongrois témoignent aussi d'un changement de perspective et de goût. Le XVIII^e siècle compléta la culte des rois de la dynastie Árpád (surtout celle de Saint-Étienne et Saint-Ladislás) avec la culte de Miklós Zrínyi, le roi hun Attila et le roi hongrois Mathias Hunyadi (1458-1490). Les pièces sur l'histoire hongroise constituent quatre-vingt pourcent du répertoire.

Parmi les héros historiques hongrois, ce sont les membres de la famille Hunyadi qui apparurent le plus souvent dans les drames. Il existe 27 performances sur János Hunyadi, 15 sur László Hunyadi et au moins 25 sur le roi Matthias, et on connaît aussi une trilogie dramatique sur le destin du père et ses deux fils. La première pièce sur le roi Mathias fut présentée en 1642 à Nagyszombat (Trnava) et les drames lui consacrés sont bien variés : une partie se déroula autour de sa captivité à Prague, sa libération et son amour avec Catherine de Poděbrady, avec une histoire amoureuse, une scène de jalousie et la figure folkloristique de la princesse qui fit sortir le futur roi de sa captivité, une autre partie présenta les succès militaires et le règne du roi. Un important héros de l'histoire hongroise est István Dobó qui défendit la forteresse d'Eger contre les Turcs, beaucoup plus nombreux, en 1552. Nous connaissons six spectacles sur Dobó dans les écoles jésuites et piaristes, et il y eut aussi des pièces sur Miklós Jurisics, le défenseur de Kőszeg (1537). Miklós Zrínyi qui défendit Szigetvár contre les Turcs (en 1566) devint un héros fréquent de la scène seulement à partir des années 1750 : il y eut 15 performances sur lui en 13 villes. En ce qui concerne les plus grandes familles hongroises, c'est la famille Esterházy qui fournit le plus de sujets (12 performances). En ce qui concerne les drames historiques hongrois, c'est un roi de la dynastie Árpád, Salamon I, qui figura le plus dans les textes. Salamon I a vécu au XI^e siècle. En ce moment, nous connaissons cinq drames en hongrois du XVIII^e siècle sur Salamon. Le dernier drame est une adaptation d'un professeur piariste, Bernát Benyák de 1772³⁹ : c'est l'adaptation d'un drame de finesse historique allemand. La traduction-adaptation apparut à la fin du XVIII^e siècle et était encore à la mode à l'époque du théâtre professionnel.

Les autres sujets (Attila, Mátyás et László Hunyadi) étaient importants dans la formation de l'identité nationale : les textes que nous possédons conviennent aussi pour la comparaison du registre baroque, classiciste et sentimental du sujet. Les mêmes sujets sont encore utilisés après 1790, à l'époque du théâtre professionnel hongrois.

³⁹ BENYÁK Bernát, *Megszégyenült irigység Azaz Salamon magyar király* (Le roi hongrois Salamon). Le place du manuscrit: Magyarországi Piarista Rend Központi Levéltára (Les Archives Centrales de L'Ordre Piariste en Hongrie), V.75. Edition moderne: *Piarista iskoladrámák I.* (Drames scolaires piaristes) 2002, 127–206. Edité par: István Kilián.

À partir de 1790, la première troupe hongroise (dirigée par László Kelemen, lui-même un élève piariste) essaya de réaliser la même thématique nationale et patriotique qu'il avait vue aux écoles, en hongrois. Le drame historique joua un rôle de la même importance dans le répertoire que dans le théâtre scolaire, mais les raisons sont différentes. Cette raison différente est le renforcement de la conscience nationale. Dans les années 1760- 1770, des programmes furent lancés pour la collection et la préservation de la tradition historique (entre autres, les publications des sources de l'école historique jésuite), et parallèlement à cela, une couche intellectuelle des professeurs/auteurs fut formée dans le cadre des églises, considérant que la littérature est le meilleur outil pour créer et renforcer l'identité nationale. La troupe devait compter sur l'aide financière des comitats, en échange, les aristocrates attendaient la justification des privilèges de la noblesse – ce qui peut être réalisé dans le cadre des drames historiques. Les sujets de l'histoire hongroise étaient considérés importants d'autres aspects également : l'idée de Lessing était bien connue en Hongrie aussi, selon laquelle les nouvelles idées des Lumières, les nouvelles catégories de la sensibilité pouvaient être le mieux montrées par les pièces dont les sujets permettaient aux spectateurs de s'identifier et lesquels étaient proches d'eux.

MÁTÉ BOÉR
CLASSIS GRAECA
ON A 1785 TRANSLATION OF EURIPIDES
FROM TRANSYLVANIA

Introduction

Euripidis Hippolytos. Graece et Latine ex Versione Alexandri Kovásznai (*Euripides's Hippolytus in Greek and Latin, as translated by Kovásznai Sándor*, a notable late 18th century professor of Marosvásárhely's Reformed College) is a fully bilingual 18th century manuscript edition of *Hippolytos Stephanephoros*. It would be difficult to determine with a satisfactory degree of accuracy when exactly Kovásznai began to work on the text; we do, however, know for certain that by the 24th of August, 1785 his translation had been finished. The manuscript contains two arguments for the play (without specifying their provenience) with its source language and target language text positioned side by side to ultimately conclude with a short 1786 note of the author in Hungarian. While the target language of Kovásznai's earlier translations was mostly Hungarian, interestingly enough, the Greek text – as well as the Greek arguments – is rendered into Latin, and Latin only. In what follows, I shall make an attempt to clarify the reason why and how I deem possible the seamless incorporation of this edition into the corpus of Kovásznai's translations as a whole despite the aforementioned peculiarity, or, rather, owing to it.

1. The context

Before examining the the text(s) of Kovásznai's *Hippolytus* in detail, it seems necessary to make an explanatory digression in order to give some useful context to his decisions of working on the Euripidean text and while doing so, proceeding in a manner unlike that observable in the case of earlier translations. In 1769, the Reformed Church of Transylvania established the so-called Litteraria Commissio assigned to develop a single new standard curriculum for their schools, the *Methodus docendi*.¹ The commission was headquartered in the Marosvásárhely College where Kovásznai worked as a professor, and Kovásznai is known to have made key contributions to the development of the *Methodus* (Kocziány László goes so far as to assert that the final product of the process largely reflects Kovásznai's own intentions).² The official Lat-

¹ JUHÁSZ 1974, 14.

² cf. KOCZIÁNY 1970, 24.

in grammar the use of which the Methodus prescribed was, for instance, his partly bilingual Latin-Hungarian adaptation of Christoph Keller's German language Latin grammar from 1770.³ *Christophori Cellarii Grammatica Latina Linguae Hungaricae Accomodata* remained the grammar the Reformed Church recommended for use in schools until 1783⁴ (and, being probably the most state-of-the-art Latin grammar of the entire 18th century,⁵ popular outside Transylvania for decades past that point, as attested by 19th century editions, such as the 1803 one from Kassa⁶). Another fact that may be of some importance is that the *Methodus* did not only affect educational content: it brought along structural changes as well, one of these being the introduction of a separate classis graeca, a Greek class with a terminal position in the structure of studies.⁷

In 1781, the achievements of this educational reform were imperiled by a second wave of all-encompassing reforms: this was the year when the *Norma Regia* (technically a Transylvanianized adaptation of the *Ratio Educationis*) was compiled by Mártonfi József and ratified by Joseph II,⁸ prompting heated debates between its loyalist and Catholic backers and its mostly Protestant critics over subjects such as the Latin grammar to be used in Transylvanian schools (the *Norma* proposed a German language rendering of Emmanuel Alvarez) and whether schoolchildren should be made conversant with the works of the Latin auctores via being presented whole texts of a few authors (this was the more conservative, Protestant stance) or chrestomathies, i.e. collections of excerpts from a wide array of them.⁹ The 16th of May marks the formation of the interconfessional Commissio Mixta, of which Teleki Sámuel, Kovásznai's Maecenas was a member,¹⁰ and which was a body intended to settle these disputes. During the course of the same year, Kovásznai translated four short Ciceronian works and two preclassical Latin comedies (one authored by Terentius, the other by Plautus), and around the point when the High Consistory began to officially contest the *Norma*, all of Kovásznai's aforementioned translations appeared in print, in two volumes (each containing texts from authors Kovásznai is known to have lectured on: the names of Terentius and Cicero, for example, both appear in the draft of a report in which Kovásznai informed the High Consistory about the materials taught by him) dedicated to Teleki's son and wife (incidentally,

³ cf. KOLUMBÁN 2005, 68.

⁴ VULKÁN 2013, 37–38.

⁵ FEHÉR 1999, 319.

⁶ KOVÁSZNAI–CELLARIUS 1803.

⁷ JUHÁSZ 1974, 15.

⁸ VULKÁN 2013, 18, 21.

⁹ *Ibid.*, 33, 37–38.

¹⁰ *Ibid.*

the aforementioned report and the latter dedication were drafted on the same piece of paper), respectively.¹¹

Both of these Hungarian texts are quite strikingly literal translations of their Latin original: they were quite clearly translated in a highly meticulous fashion, abiding by those delineated in Kovásznai's own adapted Cellarius – this bilingual Latin grammar makes a point of highlighting (mostly in good conformity with the correspondencies between Hungarian and Latin morphology described by other grammarians of the late 18th and early 19th century, such as a Révai Miklós, or a Gyarmathi Sámuel¹²) what the Hungarian correspondent of, for instance, each Latin tense, non-finite form and type of verb or verbal expression is, also giving, in addition to that, explicit clues on how certain types of verbal expressions with no clear-cut equivalent should be rendered into Hungarian, and, *exempli gratia*, when translating *Somnium Scipionis* (I chose this text as an example due to the fact that I made a comprehensive analysis of the fashion in which its verbs are translated at an earlier point) in a good 93% of the cases Kovásznai conformed to the rules he set¹³ (which, on a side note, explains quite well why his translations were poorly received by those who looked for style and sophistication in their text rather than grammatical accuracy). I was thereby led to assume that by means of these Kovásznai intended to defend the Reformed stance and give an example of how Latin texts can be rendered more accessible for students without what he perceived as truncation, and, as a corollary, that the translations themselves were meant to be utilised in schools as supporting materials.

2. The text

At this point, we may ask the question whether the same applies to Kovásznai's *Hippolytus* or not. For a number of reasons, it seems quite probable that this question can be answered in the affirmative.

Among the closest things to a direct clue, three lines affixed to the end of the text are to be counted. When listing the contents of the manuscript, I mentioned a short note added to the text in 1786, which reads "[e]zt a Tragoediát egy darabig magyaráltam A<nn>o 1786. de nem kellett majd senkinek; azért belé-hagytam osztánn. Én soha többször Euripideshez nem kezdek a Vásárhelyi Kegyomb<an>! 1786 1ma Julii K<ovásznai> S<ándor>" (i.e. "I lectured on this Tragedy for some time during the course of the year 1786, but since it interested next to no one, I gave up on it eventually. I will not treat of Euripides in the Vásárhely College ever again!") Here, Kovásznai does not directly state that the translation was made for educational

¹¹ BOÉR 2018b, 11–12.

¹² Ibid., 17–19, 37–38.

¹³ Ibid., 20–26.

purposes; nevertheless, the note makes it clear that shortly after his compiling this edition, he started giving lectures on *Hippolytus*. With the manuscript – the translated tragedy from one side, the closing note from the other – framing this period, it would certainly be a strange coincidence, if there was no connection between the text and the lectures, especially considering that this edition could have become prime quality support material for lectures of this sort and lectures on Greek language alike.

Although the word order suffered (mostly very) slight modifications, Kovásznai evidently meant to ensure that the content of each line remained largely the same (that is, in most cases each source language word has a target language equivalent, and this equivalent is not transferred to a different line). This, combined with the arrangement of the two texts (namely the fact that the Greek and Latin versions run parallel) facilitates line to line comparison greatly, as exemplified, for instance, here:

<p>Ὅγάρ(2) με(3) Θησέως(4) παῖς(5), Ἀμαζόνος(6) τόκος(7)</p> <p>Ἴππόλυτος(1), ἀγνοῦ(2) Πιτθέως(3) παιδεύματα(4),</p> <p>Μόνος(1) πολιτῶν(2) τῆσδε(3) γῆς(4) Τροιζηνίας(5)</p> <p>Λέγει(1) κακίστην(2) δαιμόνων(3) πεφυκέναι(4),</p> <p>Ἀναίνεται(1) δὲ(2) λέκτρα(3) κοῦ(4) ψαύει(5) γάμων(6)</p>	<p>Nam(2) me(3) Thesei(4) filius(5), Amazonis(6) progenies(7),</p> <p>Hippolytus(1), casti(2) Pitthei(3) discipulus(4)</p> <p>Solus(1) ex civibus(2) hujus(3) terrae(4) Troezeniae(5),</p> <p>Dicit(1) pessimam(2) esse(3) Dearum(4),</p> <p>Et(2) recusat(1) lectos(3), neque(4) attingit(5) nuptias(6)¹⁴</p>
--	---

Also, even if we consider certain alterations that Kovásznai was forced to effect in order to prevent his Latin text from becoming agrammatical (such as not preserving the perfectum form of verbs such as ἀσκέκλημαι, πεφυκέναι¹⁵ and λέλακεν¹⁶ – in translation these become *vocor*, *esse* and *clamitat*, respectively, the only morphological difference being the shift from perfectum to imperfectum – or substituting conjunctives for non-finite forms where in Latin subordination marked by infinitival or participial phrases could not possibly be used – the aorist infinitive ἐλθεῖν and *veniret*,¹⁷ or ἔχειν and *habeat*¹⁸ –) to be mistakes, and nevertheless, view praesens perfecti and praesens imperfecti viable correspondents to the aorist preterite, which does not exist as such in Latin (in substitutions such as that of *dedicavit* for ἐγκαθείσατο¹⁹ or that

¹⁴ ΚΟΒΑΣΖΝΑΙ 1785, VI, VII.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid., XII–III.

¹⁷ Ibid., VIII–IX.

¹⁸ Ibid., X–XI.

¹⁹ Ibid., VIII–IX.

of *praebuit* for ὄπασεν²⁰), more than 75% of the verbs (counting the by no means incorrect explicitations of future tense such as that in the case of κτενεῖ via the Latin form *interficiet*²¹) from the sample that I analyzed (the prologue) were translated in a grammatically accurate manner. That being said, it is to be noted that at roughly eleven percent, even stricto sensu mismatches (mostly mistranslated participles; I did not include here the untranslated τέλη,²² likely an obscure, aeolic form expressing the praeteritum imperfecti of its base verb, since Kovásznai may not have recognized or interpreted it as a verb) seem to occur more frequently in the sample than in Kovásznai's earlier translations from Latin (and that is not counting noun forms that could mirror the original more closely, an example being the prepositional phrase *excivibus* translating πολιτῶν in the third line out of those cited above, since the genetivus partitivus is no less common in Latin than it is in Greek) despite the fact that as far as the translational behaviour of the languages involved²³ is concerned, Latin and Greek as cognates form a much friendlier²⁴ language pair than Latin and Hungarian. Provided the same holds true for the entire text, this may be intentional: it is not necessarily unlikely that Kovásznai took such a relatively liberal approach to grammatical accuracy here, deeming that at this comparatively higher level of education the proper understanding of the text itself was no less important than the proper understanding of its syntax. It may otherwise be worth mentioning that provided Kovásznai's *Hippolytus* did indeed serve such a dual purpose, an interesting parallelism might be drawn between Kovásznai's hypothetical, reconstructed intention and the stated aim of the very first Hungarian translator of Euripides that we know of, Gyalui Torda Zsigmond or, alternatively, Sigismundus Gelous (the first Hungarian author who is known to have rendered a Euripidean play into a language other than Greek, Latin, in this particular case, predating a fragmentarily preserved Hungarian *Iphigenia in Aulis* of unknown authorship by up to two decades²⁵). In his *Epistola Dedicatoria ad Martinum Kálmáncsehi*, Gyalui Torda claims that he took the effort to translate *Orestes* primarily so as to allow those who are yet to master Greek and would have difficulty reading the original to understand the text ("ut eis qui solidam linguae Graecae cognitionem nondum essent consecuti, quaecunque praesidium ad Euripidem intelligendum adderem, statui aliquot eius fabulas [Torda originally intended to translate more than one play] in Latinum sermonem numeris convertere") if, perhaps, not grammatically: the reason he gives for choosing *Orestes* as the text

²⁰ Ibid., X–XI.

²¹ Ibid.

²² Ibid., VIII–IX.

²³ cf. KLAUDY 2005.

²⁴ Ibid., 159.

²⁵ SZENTMÁRTONI SZABÓ 1998.

to be made more accessible is that its contents are to his *liking* ("mihi tragoedia et propter argumentum ipsum, et propter multos insignes locos imprimis placet").²⁶

Taking all these into account, it seems reasonable to assume that Kovásznai's *Hipolytus* edition (and quite feasibly his 1788 translations from Xenophon as well) is – to an extent – functionally analogous with his volumes composed of translated texts from Cicero and the comedians: they seemingly pertain to the two consecutive stages of the same multistage process, which aims at easing the initiation, so to say, into classical languages and cultures by way of firstpairing up Latin texts with their infinitely precise Hungarian translations, and then Greek texts with (again, to an extent) similarly executed Latin renderings, Latin at this point being a language the students are supposed to already understand – a "Latin stage" is therefore followed and being built upon by a "Greek" one, just how the *classis graeca* follows the *classes latinae*, so to say, as per the *Methodus*.

Kovácsnai wasn't otherwise the first or the only author who experimented with such methods neither within the broader Hungarian-speaking region, nor outside of it (even if, provided, of course, my hypotheses are at least largely correct, his system is somewhat more complex than most owing to the larger number of languages and, subsequently, stages involved). The late 17th, early 18th century translator of Cicero and Nepos, Sopron school teacher Balog György, for instance could be viewed as one of Kovásznai's precursors;²⁷ translations of this sort, nonetheless, only became widely popular in the latter half of the 19th century, posterior to 1844, when Latin lost its official status: with Hungarian having become the single, uncontested language of education, "students had to prove in Hungarian that they learned their lessons, and, in a way, they had to understand the Latin material in Hungarian"; the primary means enabling this became translation.²⁸ This gave rise to the genre of the "Aczél cribs" (the verbal humour inherent to the original term, "aczélpuska", 'steel rifle' with a somewhat archaic spelling is lost in translation), named so after one of the major publishing houses producing them (Aczél Testvérek).²⁹ These "cribs" were booklets containing translations of classical Latin texts (and other support materials, such as glossaries), which were meant to be as transparent as possible in the sense that the target language text, in perfect or almost perfect subordination to the original, was supposed to make the grammatical structure(s) of the source language text visible through itself³⁰ – in other words, they were intended to exhibit the same grammatical precision that characterizes Kovásznai's translations from the previous century.

²⁶ ÁCS–JANKOVICS–KÓSZEGHY 1998, 341.

²⁷ I have previously touched upon the subject in BOÉR 2018a; cf. BARTÓK–KECSKEMÉTI 1993, KECSKEMÉTI 1993.

²⁸ HAJDU 2006, 176.

²⁹ *Ibid.*, 175.

³⁰ *Ibid.*, 176.

Despite its 19th century rise to prominence in Hungary, however, as mentioned above, it must be emphasized that the phenomenon itself was, of course, by no means an exclusively Hungarian one. To give only one example, and that from the other half of the continent, a mere four years after Kovásznai renounced definitively on teaching Euripides and his *Hippolytus*, in Dublin, an Irishman called Martin Tuomy published *A Literal Translation of Euripides's Hippolytus and Iphigenia* – an admittedly literal, prose translation of the same play (and an additional Euripidean text), likewise particularly intended for educational purposes (or, as Tuomy, a "scholar of Trinity College, Dublin" puts it, for his "Fellow-students", "from a sense of the great difficulty that usually occurs to most Junior Sophisters, in reading the original"). "I endeavoured to render it as literal as possible, convinced that a loose translation could hardly remove any part of the difficulty, which was my principal object in undertaking this work", Tuomy explains. "As a literal interpretation was my chief aim, I hope my good-natured readers will excuse want of elegance in the style",³¹ the same want of elegance in the style being, on a side note, something that Kovásznai's printed works (among which, as it was mentioned before, we find a volume containing the Hungarian version of a Plautine and a Terentian comedy, a volume which not including the translated original and disregarding certain formal aspects of the source language texts resembles Tuomy's *Hippolytus* somewhat more closely than Kovásznai's own edition of the aforesaid tragedy) were never quite forgiven for.³²

Conclusion

While it cannot be confirmed with complete certainty that Kovásznai's translating and compiling a bilingual edition of Euripides's *Hippolytus* should be viewed and interpreted as an organic continuation of the complex project I am led to presume he was working on between the early 1770s (when the partly Hungarian, mostly Latin Cellarius adaptation appeared) and the mid-1780s (by this point he published two volumes of translations from Latin auctores and prepared a third), and which appears to have aimed at transforming (pre)classical Latin texts into easier reads through providing these with Hungarian variants of extreme grammatical accuracy, based on what we know (the target language text replicates the exact structure of the source language text, line by line, in a way that can be easily followed; the grammatical precision, although somewhat more lax than in the case of earlier translations is still observable; Kovásznai's exasperated closing note reveals the fact that he experimented with lecturing on the translated play immediately after he finished working

³¹ TUOMY 1790, III–IV.

³² see BOÉR 2018a, 351–2, 359–60.

on the text) the possibility that by elaborating the edition, Kovásznai intended to lay the groundwork for supplementing his construct with a "Greek stage" should not, perhaps, be excluded, either. In any case, it surely is regrettable that this translation and edition of undoubtedly high standard could never see print.

Archives:

KOVÁSZNAI Sándor. *Euripidis Hippolytos. Graece et Latine*. Manuscript. Marosvásárhely: 1785.

KOVÁSZNAI Sándor and CELLARIUS, Christophorus. *Grammatica Latina Linguae Hungaricae Accomodata*. Cassoviae: Typographia Ellingeriana, 1803.

TUOMY, Martin. *A Literal Translation of Euripides's Hippolytus and Iphigenia*. Dublin: W. McKenzie, 1790.

RÉKA KÖVÁRI

DRAMATIC SONGS IN
THE *JÁSZFÉNYSZARU SONG-BOOK* (1788)

The source material of Nativity plays collected and edited by István Kilián in *Dramatic plays of Christmastide in Hungary, 11-18th centuries*¹ was complemented with an 18th century Catholic song-book as a courtesy of Norbert Medgyesy.² The current location of the so-called *Jászfényszaru Song-book* (library of the Vác diocese) was identified by Vera Szádóczki, who clarified apparently contradictory or erroneous data in the literature and listed the incipits of texts in the manuscript.³

On the spine of the small book, the following inscription could be read even as late as the 20th century: “Cantionale Ladislai Molnár Cantoris Jászfényszaruensis 1788”. That is, the cantor of Jászfényszaru, László Molnár recorded folk hymns in a notebook in 1788 – “for lack of a central hymnal, he collected and arranged the songs in a book for his own use”, as Szádóczki claimed. This assumption seems much more realistic than the book being inspired by the bishop of Eger Károly Eszterházy to collect songs for the Szentmihályi song-book.⁴ The surviving hand-written song-book is incomplete and defective, and in the blank spaces hand-written hymn texts from the late 19th century appear. (Béla Holl claims that this author added songs of the Eucharist⁵). It does not only contain religious folk hymns; there are, for example, “3 songs sung at the house of the nuptials or wedding”, which are to be performed to secular tunes to boot (similarly to the song of the Wedding at Cana with the incipit “Kánabéli lakodalomra/For the wedding at Cana” which was instructed to be sung to the “Song of the Rabbits” – an extraordinary example in Hungarian music history). László Molnár thus also perpetuated songs on religious themes that were related to folk customs.

In the first part of the paper, the songs – more precisely, the tunes of the songs – that are published in the mentioned book of Nativity plays are introduced, followed by the rest of the dramatic songs in the *Jászfényszaru Song-book*.

¹ KILIÁN 2017.

² KILIÁN 2017, 799–819. (Nr. 29.).

³ SZÁDOCZKI 2015.

⁴ SZÁDOCZKI 2015, 247.

⁵ SZÁDOCZKI 2015, 242, 247.; Posthuma of Béla Holl: Budapest., Piarist Archives, IV. 229.

I.

Although the string of songs is not explicitly labelled as a Nativity play in the *Jászfényszaru Song-book*, there are unambiguous references to dramatization. Such are the song titles (“Carrying the Nativity crib”, “Next are the songs of the Angel and the Shepherds” and “The Angel’s joyful tidings to the Shepherds”) as well as the typical names occurring in Christmas plays (Angel, Corydon, Mopsus, Tityrus, Menalcas, Chorus, Shepherds 1–4). According to the new numbering the manuscript acquired during restoration, the eleven songs are on pages 45–47 and 51–58. As for the narrative, they speak about shepherds who go to Bethlehem upon the angel’s call to greet the Infant Jesus and bear gifts.

The tunes of four songs – actually three melodies – have not been found yet.

1) The third piece of “The songs of the Angel and the Shepherds” beginning with *Nagy örömet, ó pásztorok, néktek hirdetek* [I announce a great joy to you, oh shepherds]⁶. 2) and the second song of “Carrying the Nativity crib”, with the incipit *Tekints, ember, istállóban* [Behold, humans, in the stable] instructed to be sung to the melody of a Lenten song.⁷ These two sets include another song each: 3) *Jer, mindnyájan örvendjete*k [Come ye all and rejoice]⁸ to be sung at the houses, and 4) *Dicsőség mennyben Istennek* [Glory be to God in heaven],⁹ the latter to be sung to the melody of the former.

The remaining seven songs are either to be sung to well-known tunes or adequate melodies can be found to them. 5) The second song of “Songs of the Angel and the Shepherds”, *Ne féljete*k, *pásztorok, pásztorok* [Have no fear, shepherds]¹⁰ only appeared in print in the mid-19th century.¹¹ In our publication, not this tune, but a folk tune collected in the Jászság, the close environment where the manuscript was written, was coupled with the text. Its peculiarity is the strong dominance of the so-called Christmas sixth leap in line three. It is easy to sing the text variant in the Jászfényszaru song-book to the tune of this folk music source (with e.g. the last work in crotchet motion): *Ne féljete*k, *pásztorok, pásztorok, örömet hirdete*k, / *mert ma nektek született az, mi jövendölte*tett, / *egy Szűznek méhéből, szüzen szült véréből,* / *Megváltó Istente*k s *Üdvözítőtök*. In English: Have no fear, shepherds, shepherds, I bring joyful tidings / what has been prophesied has been born today / from the womb of a Virgin, from virgin blood / your Redeeming God and Saviour.

⁶ KILLÁN 2017, 806–807. (Nr. 29/V.).

⁷ KILLÁN 2017, 802–803. (Nr. 29/II.) ad melod.: Serkenj fel, ó bűnös lélek, vétkeidet valld meg, kérlek. [Rise, oh sinful soul, repent your sins]

⁸ KILLÁN 2017, 801–802. (Nr. 29/I.) „Betlehem hordozásakor” [“Carrying the Nativity crib”].

⁹ KILLÁN 2017, 803–804. (Nr. 29/III.) „Az Angyalnak és a Pásztoroknak éneklési” [Song of the Angel and the Shepherds], ad melod.: *Jer, mindnyájan örvendjete*k [Come ye all and rejoice].

¹⁰ KILLÁN 2017, 805–806. (Nr. 29/IV.) „Második ad notam propriam” [The second to its own melody].

¹¹ TÁRKÁNYI – ZSASSKOVSZKY – ZSASSKOVSZKY 1855, 103. (Nr. 95.).

Ne fél - je - tek pász - to - rok, ö - rö - met hir - de - tek,
Mert ma nék - tek szü - le - tett, ki meg - jö - ven - döl - te - tett.
Egy Szűz - nek mé - hé - ből szü - zen szült vé - ré - ből,
Meg - vál - tó Is - ten - tek, Al - le - al - le - lu - ja.

Ex. 1: Jászakisér (Szolnok), Mrs József D. Kiss b. Zsuzsanna Nagy (aged 74). Col.: Géza Paulovics, 11 Nov. 1960. Marked: Lsz 15.695.

6) The song “The Angel announcing good tidings to the Shepherds” (*Mely nagy vigasságos örömet hirdetek* [What great joyful tidings]) can be found with several incipits.¹² The melody that is also known from folk music collections uses the steadier swineherd’s dance rhythm also notated for 20th century song-books. Its rhythmically more varied tune is taken from its first occurrence in a printed song-book, *Cantus Catholoci* of 1651. The first stanza and its translation: *Mely nagy vigasságos örömet hirdetek / néktek, ó, pásztorok, mely nagy jót jelentek, / mert Úr Krisztus Jézus született ma néktek, / ki lesz Üdvösségtek.* What great joyful tidings / I’m announcing to you, shepherds, what good news, for Lords Jesus Christ is born to you today, / who will be you Saviour.

¹² KILLÁN 2017, 807. (Nr. 29/VI.). E.g. *Vigasságos, hangos nagy örömünk támadt* [We have hilarious great loud joy], *Hozsanna* Nr. 36., *Éneklő Egyház* Nr. 30., *DOBSZAY* 2006, Nr. 415.



En nagy vi-gas-sá - gos ö - rö-met hír-de - tek:
Mert a' Krisztus Jé - zus Szűz - től szü - le - te - tett:
meny - nye - i Ki - rá-lyunk, Menynek, föld-nek U - ra,
meg - je - le - nék né - künk.

Ex. 2: Cantus Catholici 1651, 26. (PAPP 1970, Nr. 121/I.)

7) One of the best-known Hungarian Christmas songs (*Mennyből az angyal* [The Angel from heaven])¹³ has already appeared in an earlier volume of the Christmastide plays volume (István Herschmann: *Három szent királyok utazása* [Journey of the three Holy Magii]), and its tune was added from its first printed source, a mid-19th century song-book, in the note.¹⁴ In the note of the *Jászfényszaru Song-book*, we presented a folk variant also from the Jászság, which only deviates from the former in one note. The starting stanza: *Mennyből az angyal / nagy sokasággal / leszállta, / a pásztorokhoz, / nyáj vigyázókhöz / így szóla.* In English: *The Angel from heaven / with a great host / has descended / addressing the shepherds, / guardians of sheep, / in these words.*

¹³ KILLÁN 2017, 808–809. (Nr. 29/VII.).

¹⁴ KILLÁN 2017, (Nr. 27.), 768.: TÁRKÁNYI – ZSASSKOVSZKY – ZSASSKOVSZKY 1855, 104. (Nr. 96.).

Menny -ből az an - gyal le - jött hoz - zá - tok
 pász - to - rok, pász - to - rok,
 hogy Bet - le - hem - be si - et - ve men - ve
 lás - szá - tok.

Ex. 3: Jánoshida (Szolnok), Tibor Szikszai (aged 9). Col.: Pál Péter Domokos, 1961. Marked: AP 4388c.

The title of the rest of the four songs is “Now come the songs of the shepherds”.
 8) Only indirect allusions can be made to the first song’s own melody (*Hej, hej, bezzeg jó hír ez minékünk* [Hey, hey, what good news this is for us]). Although several motifs of the text¹⁵ recur in other Nativity songs (e.g. st. 3 in the section of *Ó, te dudás, mit szundikálsz* [Why are you asleep, bagpiper] of *A kis Jézus aranyalma* [Little Jesus is a golden apple] or *Karácsonynak éjszakáján* [In the night of Christmas]; these songs were collected in Voivodina where settlers had arrived from the Jászság, too),¹⁶ yet we have not managed to attach a single melody to the text. By combining the two folk music items given in the book, the text of the manuscript can be sung as follows: the song from Esztergom county (Ex. 4) is identical with the second half of stanza 1 word for word, while the item collected in Szolnok county (Ex. 5), the geographic surroundings of the *Jászfényszaru Song-book* contains the exclamations “Hey, hey!” at the head of a stanza, giving a sure solution as to the first half of the text.

¹⁵ KILÁN 2017, 810. (Nr. 29/VIII.).

¹⁶ Beside *Magyar Népzene Tára II.* (MNT II.) see several songs in a more recent book, BODOR – PAKSA 2016, between Nr. 199 and 229, or even independently, *ibid.* Nr. 202/III.

The first stanza in the manuscript:

The translation:

Hej, hej, bezzeg jó hír ez minékünk,
nosza, pajtás, örvendezzünk!
Betlehem tündöklük, mi dolog ez?
Talán a Messiást jelenti ez?
Hej, hej, nagy öröm ez!

Hey, hey, what good news this is for us,
come on, buddy, let us rejoice.
Bethlehem is resplendent, what's the reason?
Does that perhaps mean the Messiah?
Hey, hey, it's a great joy!

Moderato

No-sza, Jan-kó, nézz az ég-re,
mi tün-dök-lik fenn a menny-be?

Bet-le-hem tün-dök-lik, mi do-log ez?
Ta-lán a Mes-si-ás je-len-ti ezt,

hej, hej, hej, hej, je-len-ti ezt.

A 2. sortól: Vedd fel a furulyát és a dudát,
majd én egyet ugrok, húzz egy nótát,
héj-héj, héj-héj, egy szép nótát!

Ex. 4: Esztergom (Esztergom). Col.: István Volly (MNT II, Nr. 568.)

Hej, hej, új hírt mondok, hall-gas-sá - tok,

Hej, hej, gyer-tek i - de mu-zsi-ká - sok,

Kis Jé - zus szü - le - tett Bet - le - hem - ben,

Vi - gad-junk mind - nyá-jan e - gye-tem - ben.

Ex. 5: Jánoshida (Szolnok), Mrs István Balogh. Col.: Pál Péter Domokos, 1961. Marked: AP 4387e.

9) Based on the syllable number, the four-lined version of *Betlehem kis falucskában* [In the little village of Bethlehem]¹⁷ can be paired with the next song (Kelj fel, Mopsus, hamar, kelj fel [Get up, Mopsus, get up quickly]¹⁸ in the manuscript. The first stanza in Hungarian and English: Kelj fel, Mopsus, hamar, kelj fel, / Angyal hirdet, hogy menjünk el, / köszönteni Új Királyt, / juhokat Istenre hagyj! Get up, Mopsus, get up quickly, / the Angel tells us to go / and greet the New King, / leave the sheep to God's care.

¹⁷ For its variant – in which the second note *f*³ in b.2 and b.4 results in a more colourful scale – see (with audio version) in BODOR – PAKSA 2016, Nr. 222.

¹⁸ KILLÁN 2017, 810–811. (NR. 29/IX.).



Ex. 6: Nézsa (Nógrád), boys aged 7–12. Col.: György Kerényi, May 1952. (MNT II, Nr. 382/IV.)

10) Similarly to the song starting with *Hej, hej...* (see. 8), parts of the text of *Nosza, Mopse, siessünk, siessünk* [Come on, Mopse, let's hurry]¹⁹ can be discerned in several Nativity songs.²⁰ The first verse in the manuscript and its notated music can be found in an 18th century manuscript (Ex. 7) and in several historical sources, and its type is also included in the catalogue of folk music types with the incipit *Betlehem-be jer, pajtás* [Come, buddy, to Bethlehem])²¹ where it also has a low-starting variant from Jász-Nagykun-Szolnok county (Ex. 8). The version in the manuscript is more complete.

Its first stanza:

Nosza, Mopse, siessünk, siessünk,
hogy Betlemben mehessünk.
Ott született Királyunk, Királyunk,
kit méltó, hogy uraljunk.
Aztat mondják angyalok,
hogy megváltja világot,
jer, köszöntsük, pásztorok, pásztorok,
üdvözöljük, jámborok!

The translation:

Come on Mopse, let us hurry, let's hurry,
and go to Bethlehem.
There is born our King, our King,
who is worthy of our worship.
The angels say
he will redeem the world,
c'mon, let us greet him, shepherds,
let us hail him, pious folks!

¹⁹ KILIÁN 2017, 811–812. (Nr. 29/X.).

²⁰ E.g. a version of st. 2 in „Vedd rád, juhász, a bundád, a bundád” [Put on, shepherd, your fur coat] (e.g. MNT II, Nr. 359/III.), or a variant of st. 3 in „Fújjad azért a dudát, hogy szóljon víg nótácskát” [Blow therefore your bagpipe, let it sing a merry song] (MNT II, Nr. 383/VII.).

²¹ DOMOKOS – PAKSA 2016, Nr. 100.

Nosz-sza lel-kem, si - es-sünk, Bet-le-hem-ben bé-lep-jünk,
 Ot-tan fek-szik Je - su-sunk, a' kit ré-gen ke - re-sünk.
 esz - tet mond-ják An-gya-lok, Űd-vö - zé-csük pasz-to-rok.
 hogy meg-vál-tya vi - la - got,

Ex. 7: Gábor Koncz's manuscript, 1771. (MNT II, Nr. 468.)

Tempo giusto ♩ = 120

Rázd meg, öreg, a bun-dát, fogjunk be-le bá-rány-kát, bá-rány-kát!
 Vigyed ha-za a-nyád-nak, főz-zön le-vest fi - á - nak, fi - á - nak!

Ex. 8: Dévaványa (Jász–Nagykun–Szolnok), Mrs Imre Bereczki b. Mária Hollósi (aged 67).
 Col.: Rudolf Víg, 1948. (MNT II, Nr. 469.)

11) The beginning of our last Nativity song (Halljad, pajtás, új hír mondás [Listen to good tidings, friend])²² is found in Zoltán Kodály's Nyitra county collection (Ex. 9). It reveals that the second half of the text of a compound structure is to be sung to the 2nd and 3rd melody lines, retaining the written out repetition.

²² KILLÁN 2017, 812–813. (Nr. 29/XI).

The first stanza of the handwritten
song-book:

Halljad, pajtás, új hír mondás,
angyalok énekelnek, pásztoroknak
hirdetnek,
hogy új király született, ki régen
ígértetett,
mi üdvösségünkre, mi üdvössé-
günkre.
Tiszta Szűznek méhéből, Istennek
kegyelméből,
alászállván mennyégből, hozzánk
jött jó kedvéből,
a mi örömünkre, a mi örömünkre.

The translation:

Listen to good tidings, friend
angels are singing, announcing to
shepherds
that a new king is born who was
promised in times of yore
to our salvation, to our salvation.
From a pure Virgin's womb, from
the grace of God,
He descended from heaven and
came to us in good spirit,
to our greatest joy, to our greatest
joy.

Hal - lod Paj - tas, ujj hér - mon - das,
An-gya-lok é - ne-köl-nek, Pász-to - rok-nak hér-det-nek,
Hogy Me-szi-ás szü - le-tett, Ki meg-jö - ven - döl-te-tett,
A mi ö - rő - münk - re, a mi ö - rő - münk - re.

Ex. 9: Menyhe (Nyitra). Col.: Zoltán Kodály, 1916. (MNT II, Nr. 391.)

II.

In addition to the Christmas carols, two dramatic songs with dialogues and named characters represent the period of Lent. 12) One is the 20-stanza dialogue between Jesus and the sinner on Black Friday-Saturday with the incipit *Én, ki mindent alkottam, íme mire jutottam* [Behold, what end has come to me who created all], for the title is “Az Úr koporsójánál Kristusnak bűnőshöz beszélgetése” [Christ’s conversation with the sinner at the coffin of the Lord].²³ In several plays and song-books, there are songs or texts involving similar characters (Jesus or an angel and the sinner). The overture of this song is the most intriguing part: listening to the “lament” of Christ left alone in the coffin, the Sinner starts searching for the source of the voice. Then, inquiring about the cause for Christ’s lament, the Sinner recognizes the source of complaint in himself, and upon his remorse, the Lord pardons him. Finally, when Christ promises him eternal glory, he begins to worship God. In versions in different song-books, Jesus usually admonishes human beings who are submerged in matters of secular life in the Carnival season. This variant is more intimate, giving a deeply humane description of Christ.

It is to be sung to the tune of *Passionem Domini*, which first appeared in Szelepcsényi’s *Cantus Catholic* of 1675 and in Géza Papp’s opinion, it is of Hungarian origin. Several Hungarian textual variants are known in religious use and in folklore, and most of them are sung along the Stations of the Cross or during an death vigil.²⁴ The first stanza of the dramatized text and its translation is the following:

Krisztus:	Én, ki mindent alkottam, íme mire jutottam: Mindentől elhagyattam, csak egyedül maradtam, Nincs, ki szánjon s vigasztaljon, hozzám szóljon, vélem együtt bánkódjon.
Christ:	Behold, what end has come to me who created all All have deserted me, I am left alone, There’s no one to pity or console me, to speak to me, to share my sorrow.

²³ Jászfényszaru Song-book pp.122–126.

²⁴ PAPP 1970, Nr. 229.

Pas - si - o - nem Do - mi - ni re - co - la - mus pa - ri - ter.
Fle - tu in - ces - sa - bi - li om - nes un - a - ni - mi - ter.

In vo - ci - bus fle - bi - li - bus, ge - mi - ti - bus

in - e - nar - ra - bi - li - bus.

Ex. 10: Cantus Catholici 1675, 290. (PAPP 1970, Nr. 229/I.)

13) The other Lenten song, and the last dialogic song with characters in the *Jászfényszaru Song-book* is *Ó, egek, nyiljatok, kősziklák, sírjatok* [Oh, heavens, open up, cliffs and rocks, start weeping]. The title is “Jesus and Mary are talking and bidding farewell, ended by sinful Adam”.²⁵ It is none other than the scene in Bethany known from the Bible and diverse mystery plays, Norbert Medgyesy mentions in detail in his monograph about the Passion plays of Csíksomlyó.²⁶ He also includes the textual sources. The song appears here and there in folk music collections, and its religious broadsides also contributed to its spreading.²⁷ The 30-stanza text in the *Jászfényszaru Song-book* contains the following elements: Mary’s plaintive farewell to her son; upon her request Jesus tells her what suffering awaits him; Mary begs him to change it, to which Jesus replies that the prophets had foreseen it; Mary insists that he should at least change the mode of death („Tisztességes halált válassz hát magadnak, / ne vedd Keresztfáját a gonosz Latornak” “Choose a decent death for yourself, / don’t take the cross of wicked thieves”), but the cross also has the brazen serpent as its archetype; finally Mary asks his holy son to render her insensitive or dead, but Jesus is adamant, wishing to fulfil his Father’s will („A bűnös Ádámért, annak váltságáért, / megyek fizetni bért” “for sinful Adam, for his redemption, / I am going to pay the price.”) At the end the mentioned Adam also speaks, repenting his sin and asking for mercy. This ending of the song echoes the words and prayers of all sinful human beings.

²⁵ Jászfényszaru Song-book pp. 128–133.

²⁶ MEDGYESY 2009, 262–280.

²⁷ MEDGYESY 2018, Nr. 329–330.

The *ad melodiam* reference of the song is *Bágyad sérelmétől mártírok asszonya* [Faint is the lady of martyrs from her grief], the tune of which first came out in print in Szelepcsényi's *Cantus Catholici* in 1675, then slightly modified via Bozóki's and Zsaskovsky's hymnals it got into songbooks Hozsanna.²⁸ After the first two stanzas of the dialogic song in the *Jászfényszaru Song-book* and their translation, the late 18th century tune version of Bozóki's song-book is presented (modifications indicated above the notes as in present-day practice):

Mária:	Ó, Egek, sírjátok, kősziklák, nyíljatok, siralxim halljátok, kínjaim szánjátok, nékem, Máriának, Szomorú Anyának, mint szegény árvának.
Jézus:	Mit sírsz, édes Anyám, oly sűrű könnyekkel? Miért sóhajtozol felemelt kezekkel? szívem megsértette, mélyen által verte siralmidnak töre.
Mary:	O heavens, open up, cliffs and rocks, start weeping, hear my laments, take pity on my grief, On me, Mary, Sorrowful Mother, like a poor orphan.
Jesus:	Why are you crying, Mother dear, with a shower of tears? What are you sighing with arms raised high? My heart is hurt, pierced deep by the dagger of your lamentation.

²⁸ PAPP 1970, Nr. 127.; Hozsanna Nr. 67A.

Bád-jad sé - rel - mé - től Már - ty - rok' Asz - szo - nya.
 Ol - vad sze - rel - mé - től, Szü - zek' Ki - rály - né - ja.

Ah jaj ha lát - ná - tok, hi - vek meg - szán - ná - tok,

Szűz Szent A - nyá - to - kat.

Ex. 11: Bozóki 1797, 167. (PAPP 1970, Nr. 127/II.)

Abbreviations:

- AP Pyral dics of the Folk Music Archives of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences
- LSz Base-sheet with inventory number in the Folk Music Archives of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences

ESZTER KOVÁCS

18TH CENTURY SLOVAK NATIVITY PLAYS FROM ZSOLNA¹

The Nativity is one of the best-known and most popular folk customs alive worldwide. The Department of Manuscripts of the Slovak National Library in Martin (Slovenská národná knižnica, Literárni archív) preserves a volume of manuscripts entitled as the “Songbook of Zsolna” (*Cantionale Solnensis*), which contains the most beautiful Slovak-language pieces of this genre from the 18th century:² two pastoral masses by Georgius Zrunek (*Harmonia Pastorales, Vianočná omša 1-2*), and the 25 short Nativity or Epiphany plays and carols of *Prosaie Pastoralis* created by Georgius Zrunek and Edmund Pascha. All of them are high-quality musical pieces, plays, and important sources for ethnography. They are also most valuable sources for the early Slovak language in the region of Zsolna (Žilina). Not long ago, the two Christmas masses and the pastorals were published in a critical edition.³

Both Christmas masses (*Vianočná omša 1-2*) in *Harmonia Pastoralis* were composed by Moravian Piarist, Juraj Zrunek, who lived in Hungary. However, for a long-time, it was believed that Edmund Pascha, another Moravian Piarist – living also in Hungary – was their author.⁴ Authorship of Zrunek was evidenced by Ladislav Kačic.⁵

The first mass was composed in Zsolna in 1766.⁶ It is a monumental ceremonial composition. Its performance needed highly qualified musicians, chamber choir, solo singers, and an orchestra. The singers were accompanied by an organ and various folk instruments, such as bugle (clarina), flute (flauta) shepherd’s pipe (tuba pastorica), overtone flute, fiddle, and bagpipes.⁷

The actors of the play are named *Pastor Primus, Pastor Secundus, Angelus Primus, and Angelus Secundus*, and very often the speaker (singer) is only mentioned as *Solo*. We can conclude from the text that there were, in fact, two Angels and four shepherds, named Juro, Jano, Mišo and Ondrej. Jano is the second shepherd, the oldest, a comic figure. The author gave no further instructions about this. The solos of *Pastor primus* must have been divided between three characters: Juro, Mišo and Ondrej. Other times, only one of them sang, and the others were silent roles. This was probably decided by the conductor of the performance.

¹ This paper was supported by the János Bolyai Research Scholarship of the Hungarian Academy of Sciences.

² Slovenská národná knižnica, Literárni Archív sign. XXXVIII/10 Sk-Mms.

³ ZRUNEK 2017a; ZRUNEK 2017b; ZRUNEK 2017c

⁴ TERRAYOVÁ 1987.

⁵ KAČIC 1989, 10; MAROSZ 2009/2010, 158-159.

⁶ MAROSZ 2009/2010, 162. Editions: PASCHA, 1987, ZRUNEK 1993, ZRUNEK 2017a.

⁷ ZRUNEK 2017a, 554–555, 558, 566.

In this Christmas mass, the Nativity play is incorporated in the Liturgy. The permanent parts of the Mass are in Latin (as it was usual at this time), and the Latin text is completed with the Slovak Nativity play texts. The play starts after the *Kyrie* (only the Greek text, without Slovak supplements), and it is incorporated in the text of the next permanent part of the Mass, into the *Gloria*. In this phase of the Annunciation to the shepherds, the Angels tell the shepherds the news about the birth of the Messiah. The shepherds first get scared, and they believe that the noise is caused by thieves. They want to chase them away and threaten the unknown and unexpected guests with a beating. The Angels comfort them and tell them the news about the new-born Jesus. This part (the *Gloria*) starts with the duet of the two Angels. After a short dialogue between the Angels and the shepherds, they start to glorify God together. Finally, the Choir and the whole congregation in the Church joins in.⁸ The turning point is at the line „*Qui tollis peccata mundi*”.⁹ Before that, the scene takes place in the fields where the shepherds tend the sheep, but afterwards, the scene changes to the stable in Bethlehem where Jesus was born. The shepherds give gifts (cheese, sheep, goat) to Jesus and the Holy Family, and they worship the child. This scene ends with joyful singing and dancing.¹⁰

A next part of the Mass is the *Credo*. While the choir and (maybe) the congregation sings the Latin *Credo*, one of the shepherds sings a meditation in Slovak about the mystery of the Incarnation and Salvation, and gives thanks for it.¹¹ The shepherds give presents to the child again; this time they bring plums and pears.¹² The other meditation of the shepherds during the *Credo* is about the Last Judgment. They recognise their guilt and ask Jesus' mercy for that day. Finally, they dedicate themselves to Jesus and ask for salvation in exchange. The composer put great emphasis on the last request by means of wind instruments.¹³

The *Sanctus* and the *Benedictus* are two independent items. Only the *Sanctus* contains Slovak texts within the main (Latin) text. Here, the shepherds sing about the beauty of the new-born child and about the earthly and heavenly joy on his birth.¹⁴ The *Benedictus* begins by repeating the first syllable of the text (be-be-be-...) for several times; this way, the composer imitated the sheep bleating in the stable in Bethlehem.¹⁵

In the last item, (the *Agnus Dei*) they pray for peace for everyone in the world. Finally, the shepherds invite the child Jesus to a feast, offer him delicious food and wine (!), and they ask the Virgin Mary and Saint Joseph to take care of the child., The old shepherd (Jano) is rocking him, Juro is playing the bagpipe, while the others

⁸ ZRUNEK 2017a, 550–555.

⁹ Zrunek 2017a, 555.

¹⁰ ZRUNEK 2017a, 558.

¹¹ ZRUNEK 2017a, 559–560.

¹² ZRUNEK 2017a, 560.

¹³ ZRUNEK 2017a, 561–562.

¹⁴ ZRUNEK 2017a, 563.

¹⁵ ZRUNEK 2017a, 564.

are singing and saying goodbye with the last sentence of the *Agnus Dei: Dona nobis pacem*.¹⁶

The Nativity play is bilingual Slovak and Latin, but the Slovak text is more important. The original Latin text has been shortened, but the meaning does not suffer. The Slovak and the Latin texts are interrelated even though they have a meaning in themselves as well. Even if the author was Moravian, and in this age the Czech language was often used by Slovakian authors as well, the language of the play is Slovak. More specifically, the text was written in the dialect of the Zsolna region. There are no significant Bohemisms in it.

The second Nativity play is very similar, but somewhat less complex.¹⁷ It contains a Choir, soloists, an organ, and some wind instruments (bugle), but there are not as many as in the first mass. According to the text and the director's instructions, there were five soloists, three shepherds and two Angels, a chamber choir (shepherds, angels), and the congregation sang the usual items included in the Mass. The play is incorporated into the Mass the same way as the previous one.

The first difference between them is that in this second Mass the *Gloria* is not the first item with a Slovak text, but rather the *Kyrie is*. Here, the Slovak text is profane, shepherds sing about the joys of the pastoral life.¹⁸ In the region of Zsolna, a lot of residents bred animals, particularly sheep; consequently, a significant number of the people who listened to the mass were in fact shepherds or they owned sheep. This prelude could bring closer these shepherds to the plot of the play, show them that the first visitors of the child Jesus, the main characters of the play, were simple men like them, sharing their joy and feelings. Another interesting fact is that here there are some Hungarian words with Slovak spelling (juhas, lovas)¹⁹ in the Slovak text. These words must have been commonly used in the region of Zsolna by the Slovak population as well.

The plot of the play starts during the *Gloria*. The first sentence of this item is sung by the two Angels in two voices. The usual action begins after this: the shepherds first get scared, the Angels comfort them and tell them the news about the birth of Jesus, then the shepherds rejoice, find some presents and set out for Bethlehem.²⁰ Here, the turning point is at the line „*Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te*”.²¹ From here, the scene is the stable in Bethlehem, the shepherds adore the child, give thanks to God the Father for the Incarnation of the Son, glorify the Holy Trinity, and pray for the remission of their sins and for eternal salvation. During the *Gloria*, the joy of the glorification is expressed through dance as well.²²

¹⁶ ZRUNEK 2017a, 564–566.

¹⁷ ZRUNEK 2017b

¹⁸ ZRUNEK 2017b, 609.

¹⁹ ZRUNEK 2017b, 609.

²⁰ ZRUNEK 2017b, 610–611.

²¹ ZRUNEK 2017b, 612.

²² ZRUNEK 2017b, 615, 632.

The Latin text is shorter than the official liturgical text of the *Gloria*, and sometimes the meaning is lost:

For example:

„*Agnus Dei... Qui tollis peccata... Qui tollis peccata... Qui sedes qui sedes... Quoniam, quoniam, quoniam tu solus... quoniam... quoniam... Cum Sancto Spiritu. Cum Sancto cum Sancto cum Sancto ...*”²³ (Latin text without the Slovak tropes)

The Slovak text sometimes substitutes the Latin: „*Qui tollis peccata, odpust naše provinieni*”²⁴

Sometimes the Slovak text is a loose translation of the Latin:

„*Qui tollis peccata, ktorý svieta brichy snimas*”²⁵
„*Domine Deus, Pane všemohucý, Rex coelestis, Krali prežaducý*”²⁶

Usually, the meaning of the Latin text is irrelevant. The author focused on the Slovak text, which has a meaning by itself. The congregation, the audience was made up of simple Slovak-speaking people. They understood the Slovak language, but not the Latin, so the Slovak had to be more important.

In the text of the *Credo*, there are fewer changes or omissions. The author interrupts the Latin text only twice; once at the confession of the creeds about the Incarnation and later at the confession of the Ascension of Jesus. A song of three shepherds in three voices about the mystery of Incarnation is inserted between the sentences „*Descendit de coelis*” and „*et incarnatus de Spiritu Sancto*”²⁷ and a Solo of a shepherd, which is very similar to the Solo of the first Mass in the same scene after the sentence „*et ascendit in coelum*”.²⁸ In the name of the whole congregation, the shepherd asks the baby Jesus to have mercy on the day of the Last Judgement. He beseeches the infant to forgive their sins in exchange for their presents. Finally, he promises, that they will never sin again. The rest of the *Credo* is missing, the author has kept only the last sentence: „*Et vitam venturi saeculi, Amen.*”²⁹ After the *Credo*, one of the shepherds says goodbye to the Holy Family, and (in the name of the congregation) asks for blessing on their lives and for Salvation after their deaths. In the *Sanctus*, there is no Slovak text, the *Benedictus* is the same as in the first Mass.

The last item is the *Agnus Dei*. Here, there are Slovak tropes in the Latin text, the same way as in the *Gloria*:

²³ ZRUNEK 2017b, 613–614.

²⁴ ZRUNEK 2017b, 614.

²⁵ ZRUNEK 2017b, 614.

²⁶ ZRUNEK 2017b, 613.

²⁷ ZRUNEK 2017b, 616.

²⁸ ZRUNEK 2017a, 561.; ZRUNEK 2017b, 617.

²⁹ ZRUNEK 2017b, 617.

partial loose translation of the Latin text:

„Agnus Agnus Dei / O Beranku tichy / Qui tollis peccata / Kteri snimaš brichy”³⁰

Partially independent tropes:

„Dona danana dona nobis pacem. / Udiel nam pokoj svatý, / Abý bil naš viek zlatý, /
Donal Však sme dalý, co sme mali, / Prijmý od nas ten dar malý, / Az nam vic udieliš, zasej
sa poziviš. / Ješče dnes naš Ježišku, spomeneš, / Kde sý našý valašý, / Co robia na salašý”³¹

One of the shepherds sings a solo. He presents the requests of the congregation (mercy, peace etc.). The others answer him with the refrain: „*Smiluj se, slituj se nad namý, tvojimi pastiri chudimi!*”³² The Nativity play is finished by the joyful singing of the whole congregation.

Following the model of these two Slovak Christmas Masses, Zrunek also composed two Hungarian Christmas Masses during the next year. They are very similar to their Slovak sources, but they are independent creations, not translations.³³

The second part of the „Songbook of Zsolna” is *Prosaes Pastorales*, in which some shorter Pastorals and Christmas and Epiphany carols have survived.³⁴ The title page of the Manuscript has the following inscription: “Compositae et conscriptae Patre Claudiano (Ed.) Ostern (Pa.) Solnae”. Claudianus Ostern was the pseudonym of Edmund Pascha. Ladislav Kačic’s research proves that Pascha recorded the text, but the author was Juraj Zrunek, except for the last four items, which were composed by Pascha.³⁵

The *Prosaes Pastorales* includes 25 short plays and songs for Christmas, New Year’s Day, and Epiphany. The Pastorals are shorts, the stories are simple with two or three characters, and sometimes they include a choir. They were probably performed during the Christmas Mass. The first play „*Menalka a Damenta*” is a dialogue between these two shepherds.³⁶ Their names come from the 3rd eclogue of Virgil. The young Menalka is frightened by the appearance of the Angel, but the old, wise Damenta explains to him what it means. The dialogue begins in the fields, and it is finished at the manger of Jesus. The shepherds pray for the salvation of their souls and for protection in this world for themselves and for their herds. The second play (*Hore, hore pastuškove!*)³⁷ is a dialogue between a shepherd and an Angel, completed with a choir of other shepherds. It is a classical nativity play with the same requests and presents as the previous Nativity plays. They are followed by Christmas carols in

³⁰ ZRUNEK 2017b, 619.

³¹ ZRUNEK 2017b, 619–620.

³² ZRUNEK 2017b, 618–619.

³³ The Slovak and Hungarian Masses were compared by Diána Marosz and Réka Kővári. MAROSZ 2009/2010; KŐVÁRI 2013. Edition of Hungarian Masses: ZRUNEK 2017d; Zrunek 2017e

³⁴ ZRUNEK 2017c

³⁵ KAČIC 1989; Marosz 159.

³⁶ ZRUNEK 2017c, 651–653.

³⁷ ZRUNEK 2017c, 654–657.

the Manuscript. They were parts of Nativity plays due to their texts (*Do lesa, do hori valaši...; Včera sme Bratrove mili, z muziku v Betleme bili...; Divna novina, že Panna syna počala...*).³⁸ The 6th item is again a traditional Nativity play. It contains the classical Annunciation to the shepherds by Angels. The other scene is the Adoration of the child by the shepherds, with presents and the same requests (plenty of goods in this world, salvation after death). The performance is typical, having a dialogue between soloists, and finally the song by a choir.³⁹ The 7th item (*Juro a Kubo*),⁴⁰ however, is based on a new idea: it is a dialogue between two shepherds. One of them (Kuba) missed the Annunciation of the Angels, so one of his mates, another shepherd named Jura, tells him what happened. First, Kuba would not believe it. He begins to look for a rational explanation: the bright light was the sign of a fire, not of Angels, and their song was in fact a cry for help from the people threatened by the fire. At last, Juro persuades him to go to adore the child with him. After singing another Christmas carol (*Co si nového, neslychaného...*)⁴¹ a similar Nativity begins (*Dva pastiri a Mišo* [Two shepherds and Mišo]),⁴² but with three characters: a shepherd named Mišo and two of his companions. Mišo is on his way home from Bethlehem, when he meets two other shepherds who missed the Annunciation. Mišo tells them what happened and teaches them the mystery of the Immaculate Conception and Incarnation. He speaks about the Holy Family and about their arrival in Bethlehem. At last, they decide to go to Bethlehem, and Mišo accompanies them. This is followed by Christmas (*Pri Betleme na sallaši, tam jest dobra paša...; Vec divná se stala, nam se ukazala...; Sem hrišnici zarmúcení všeci pospichejte...; Budiš pochválen z milosti...; Povím ti novinu, bratričku...; Spi muj sináčku, spi moje ditete...*), New Year's Day (*Nastava nam dnes rok novi...; Novi rok beží, v jesličkách leží...*) and Epiphany (*Co je to dnešní den za znamení?; O díte Bože vtělení...*) carols.⁴³

The following plays are supposedly the creations of Edmund Pascha: two choir works in two voices (*K Horám chaso, k horám...; Novini z Betlehema jiste...*),⁴⁴ a short fragment from a Nativity play (*Incipit Bača recitativo...*),⁴⁵ a Christmas carol (*Nos mi Juhasi...*)⁴⁶ and at last, a short play: *Jano a Kuba* [Jano and Kuba],⁴⁷ in which two shepherds Jano and Kubo talk about the Annunciation of Angels. They explain to one another what it means, they visit the child, give him presents, food and some clothes, and in exchange, they request salvation.

³⁸ ZRUNEK 2017c, 677.

³⁹ ZRUNEK 2017c, 658–661.

⁴⁰ ZRUNEK 2017c, 662–665.

⁴¹ ZRUNEK 2017c, 677.

⁴² ZRUNEK 2017c, 666–668.

⁴³ ZRUNEK 2017c, 677.

⁴⁴ ZRUNEK 2017c, 677.

⁴⁵ ZRUNEK 2017c, 669–670.

⁴⁶ ZRUNEK 2017c, 677.

⁴⁷ ZRUNEK 2017c, 671–675.

Christmas Masses and Nativity plays are extremely valuable compositions not only because of their beautiful music and the literary value of the text. They are also valuable sources for historical linguistics. Despite the fact that the author is Czech, the language of these plays is Slovak. In this age, most printed books for Slovak readers in Hungary were in Czech, but the manuscript tradition has preserved for us Slovak texts. These plays are very important because they serve as a rare witness to the Slovak dialect in the region of Zsolna from the 18th century. Finally, they contain a great amount of interesting ethnographical information. For example: the food offered by the shepherds to the child must have been the typical food of shepherds at that time in that region, such as dried carrots, fruit, cabbage dishes, cheese, goat meat, and mutton. They present a particularly broad range of musical instruments, which must have been used in that region. The requests of the shepherds to the child show the struggles of the people in that region. They pray for good weather, large crops, and protection from bears and wolves. Participating in a nativity play was more than a simple performance for the actors. In the role of the shepherds of Bethlehem, at the manger of Jesus, they were praying in the name of the congregation, the people of Zsolna.

PAUL S. ULRICH

**ALMANACS AS SOURCES FOR DOCUMENTING
GERMAN-LANGUAGE THEATRE
FROM 1752 TO 1918**

What possibilities and contradictions slumber in the German provinces. [...] One doesn't know Germany if he does not know the provinces with their restrictions and rich possibilities in their resignation and courage.¹

Using contemporary terms to describe the German theatre prior to the First World War leads to a misunderstanding of the prevailing situations. With the exception of most court theatres, the theatres were predominantly private enterprises dependent on box-office income for survival; with town populations generally under 20,000 and venue seating capacities between 400 and 800, plays were seldom repeated during a season. The quality of the performances would most certainly be questionable for us today. The distinction between "serious" and "entertaining" theatre is not applicable, even though since the 20th century this distinction is often used to refer to a non-existent elevated cultural entity.² The theatre was very much what we today call the entertainment industry, i.e. what was performed was geared entirely on what would draw audiences, not what would "elevate" or be culturally enlightening for them.

Two terms crop up regularly when the German theatre is presented: mobility and provinces. Strangely, the full extent of what this means is seldom presented and their full impact is overlooked. This is not necessarily because the information is not available, but rather because the information is not available in forms which allow it to be conveniently used. Consequently, if we exclude the individual treatments of particular cities and towns, the German theatre which is presented is primarily what took place in a few (generally court) theatres in a few cities: in particular Berlin, Munich, Vienna, Dresden and Hamburg, and then for a short time in Meiningen, and where the opera is concerned, Bayreuth. The individual treatments of local theatres seldom receive more than passing (and often derogative) treatment in theatre histories, and hence our understanding of the structures and practices of the German theatre is lopsided, if not misleading.

Perhaps nowhere was there a greater number of theatres than in areas where a

¹ IHERING 1961, 113f. [Translation PSU].

² The so-called "classical" plays were generally box-office poison. When they appeared in the repertory, they were generally the vehicles for visiting performers, or they were performed with reduced prices (generally Saturday matinees).

German-speaking populace was present. To a large extent this was because 1) there were many autonomous courts and dukedoms which competed with each other in having a theatre company present to relieve the boredom of court life, 2) in many regions the economic and administrative affairs were in the hands of German speakers, or 3) many travelling companies visited remote areas either regularly or irregularly.

The court-financed venues had anywhere from 400 to several thousand seats which were largely filled by members of the court and were not dependent on being box-office successes; the seats were primarily for members of the court and not for the populace, furthermore only a few of the towns had more than 20,000 inhabitants. Non-court venues had seating capacities from 400 to 900; like the cities where a court was located, these cities generally also had less than 20,000 inhabitants. This resulted in a system where plays were seldom performed more than two or three times in a season. To keep the relatively small potential audience happy, it was necessary not only to have a continuously changing repertory, but also to bring in new faces in the ensemble for guest performances.³ In the course of the 19th century the theatre performances in towns without a court were almost exclusively privately-operated enterprises and the venues were generally in restaurants, hotels, sport halls or other buildings with space to accommodate several hundred spectators.

This extensive network of venues developed a structure which founded the basis for present-day theatre. Some cities had a larger segment of the population willing to visit the theatre regularly, these cities were then able to support several venues; they were also able to offer greater financial incentives to attract “better” actors. This also made it possible for actors to play the various towns against each other and advance on the cultural ladder by continually moving about until they were able to reach the cultural pinnacle – generally the court theatres in Berlin, Vienna, Munich, etc.⁴

A major source for information about these venues can be found in almanacs which began to be published in the middle of the 18th century and continue to the present. The four most frequently encountered terms included in the titles are almanac, yearbook, calendar and journal.⁵ As was noted in 1846: “no discipline has

³ See ULRICH 2015c for additional information about guest performances. A treatment of stars as guest performers is treated in BERNIS 1959.

⁴ In the course of the 19th century there was an increase in the number of companies in the US, where many of the structures present in Europe remained in place, but with differences. There where German theatre took root, the size of the German-speaking population was considerably larger than most cities in Europe, but the social function of the theatre was somewhat different. Particularly in the US the number of large travelling companies was greater than in Europe, whereby these companies were a welcome source of great financial gains for both the big names in the court theatres and for the agents who arranged the tours.

⁵ In German: Almanach, Jahrbuch, Kalendar und Journal.

as many almanacs as the theatre. Since the middle of the last century, scarcely a year has passed without the appearance of one or more almanacs for actors, particularly in Germany, where every respectable theatre has its own almanac”⁶ The author of this article doesn't really elaborate on the various forms which existed and what the characteristics of the various forms are, thereby confusing the reception and use by theatre historians.

For the sake of clarity, it is necessary to define the types of publications, independent of the terms used in the titles:

1. **Almanacs, or universal almanacs.** These publications treat more than one company or theatre and were conceived as an annual publication, i.e. they are serial publications. As a rule, the editors obtained the information about the companies at the beginning of the season, and the almanacs appeared about Christmas. Since they were sold via the normal book distribution ways, the number of copies which were printed were large and consequently, many of them have been preserved.
2. **Journals or local journals.** These publications deal with only one company or theatre. With the exception of some of the court theatres, not many copies were printed, and they were only available in the town where the company performed. At best, only a few copies of these publications have been preserved. Within this category there are several subcategories:
 - a) **Prompter journals.** These publications, although they are generally treated as serial publications by libraries, are better treated as monographs, since the prompters were seldom longer than one season in a company and often produced more than one journal during a season [at the end of the calendar year – at New Year – and at the end of the season – either the regular season at Easter or the summer season]. The prompters used the proceeds from the journals as an auxiliary source of income.⁷ They generally list the members of the company and also have a chronological list of the plays which were performed by the company.⁸

⁶ „Keine Kunst, keine Wissenschaft hat so viel ausschließlich für sie bestimmte Almanache aufzuweisen, als das Theater. Seit der Mitte des vorherigen Jahrhunderts ist fast kein Jahr ohne einen oder mehrere Almanache für Schauspieler und Schauspielere vergangen, besonders in Deutschland, wo jedes nur irgend bedeutende Theater einen Almanach gehabt hat.“ L.S. [i.e. Louis Schneider]: „Almanache für das Theater“, in: Robert Blum, Karl Herloßsohn u. Hermann Marggraff (Hrsg.): *Allgemeines Theater-Lexikon, oder: Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde*. Volume 1. Altenburg u. Leipzig 1839, p. 53. [Translation PSU].

⁷ Other sources of auxiliary income were the sale of texts of songs and poems, which were peddled door-to-door, just like playbills.

⁸ As such, this repertory is more accurate than collections of playbills, since the playbills were always

- b) **Statistical retrospectives.** These publications were published annually by the director and served as justification for the quality of his work.
 - c) **Publications with pictures of the actors.** These publications are a type of souvenir for the visitors of the theatre and were generally financed by advertisements from local businesses. They began appearing late in the 19th century.
3. **Biographical yearbooks.** There are only a few of these.⁹ They almost always remained a single volume.¹⁰
 4. **Dramatic yearbooks.** These were anthologies of plays or operas and enjoyed a considerable popularity at the beginning of the 19th century. After 1868 they ceased to be published. Several of these publications had a long life.¹¹

The number of almanacs is not very large; however, some of them had long runs, hence, the total number of volumes involved is more than 250. The number of towns where professional venues are documented as having taken place is over 4000. Geographically, the bulk of these towns were in an area North to South from Helsinki to Sarajevo, East to West from Moscow to San Francisco, although at the beginning of the 20th century numerous travelling companies are documented visiting South America, the Near and Far East, Africa and Australia. Initially the focus in the almanacs was on the so-called permanent or “stable” theatres, with only occasionally the travelling or “ambulant” companies being documented.

The first major almanac, the *Theater-Kalender auf das Jahr ...*, was published from 1775 to 1800 in Gotha by the writer, journalist, librarian and theatre director, Heinrich August Ottokar Reichard (1751–1828). In addition to literary texts and articles dealing with the theatre,¹² biographical articles and listings of actors and writers, illustrations and partial scores, the calendar contained listings of the members of the major companies, i.e. those which had been invited to perform at the major courts. The success was such that became the model for most of the almanacs which appeared in the 19th century. Unfortunately, the almanacs which appeared at the

published prior to the time of performance and do not reflect last minute changes in what was performed, i.e. they are records of intent, not verification of what transpired.

⁹ See Appendix 2.

¹⁰ The biographical information for roughly 30,000 persons in the biographical yearbooks and the almanacs was indexed in Ulrich 1985. A later publication (ULRICH 1997a) increased the number of persons indexed to roughly 90,000 by adding material from theatre biographical dictionaries.

¹¹ For a listing of the dramatic pocketbooks, see Appendix 3.

¹² With the publication of the various organizational rules for various theatres, the *Theater-Kalender* was instrumental in solidifying the theatre and establishing it as a serious organization. See: ULRICH 2018b, BELITSKA-SCHOLTZ-ULRICH 2004 and 2005 and ULRICH 2009.

beginning of the 19th century were not as successful as Reichard's *Theater-Kalender*, most discontinued publication after a few years, so that the information on theatre companies during this period is scanty, and the large number of travelling companies which did not perform at major courts are not documented.

Beginning in 1836, the situation changed. Ludwig Wolff, who as prompter at the Royal Theatre in Berlin had published a journal for several seasons¹³, became a theatre agent.¹⁴ In his new role, he incorporated the Berlin local journal into an almanac along the lines of Reichard's *Theater-Kalender*. This new almanac with the title *Almanach für Freunde der Schauspielkunst* was published until 1893 (after 1854 with the title: *Deutscher Bühnen-Almanach*). In the course of the 57 editions, the number of cities listed in the index grew from 52 to 490. This is deceiving, however, for only those cities where the companies had their main seat are listed; unlisted are all the cities which were visited by the companies. Initially there was always a play which was handled by the agent was published; also the almanac continued publishing the repertory of the Berlin Court Theatre. This ceased when the name was changed.

At the end of the 1850s the theatre director turned agent, Ferdinand Roeder (1807-1880) published his own almanac, *Ferdinand Roeders Theater-Kalender* (1858-1879); and following the founding of the Association of German Theatre Personal in 1871, a third almanac appeared as competition, *Almanach der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger* (1871-1889). By the end of the 19th century the last of these was able to establish itself as the most viable. The name of the almanac was changed to *Neuer Theater-Almanach*, and in 1915 a final change was made to *Deutsches Bühnen-Jahrbuch*, a title which it still has today. Then at the beginning of the 20th century

Although the three almanacs appear to be similar, there are extensive differences which make a comparison difficult. Only about 75% of the cities listed in the indexes are identical. These discrepancies arose because the city where the theatre director sent information about his company was not always the same, so that the same company might be listed under different cities in the various almanacs. Furthermore, not all theatre directors sent information about their company to all three of the editors. In addition, the names of the theatres are inconsistent.¹⁵

¹³ *Repertorium und Personalbestand der Königlichen Schauspiele zu Berlin* [after 1831 with the title: *Repertorium und Personalbestand der königl. deutschen und französischen Schauspiele zu Berlin*] from 1830 to 1836.

¹⁴ For a discussion on theatre agents see: Hildebrand 1993, Hildebrand 2000 and Watzka 2006.

¹⁵ Another problem not immediately apparent is that with the lack of a standardized orthography, it is not unusual for names to be spelled differently in the same listing of the companies (for example the name of the director under the heading director need not be identical to his appearance among the actors or singers). Another problem here is that the handwriting of the information sent to the editors

The primary places of publication of the almanacs were Berlin, Leipzig and Vienna, since these were the cities where the agents had their offices. The more distant a company was from these locations, the less likely regular information about theatre activity in the outlying regions made its way to the editors. Particularly the activity in Southeast Europe and in the United States is noticeably less documented than the activities in the direct vicinity of where the almanacs were published. Another reason for the under representation in these areas is that many of the companies did not have a permanent location where they could be reached and since they did not have a permanent location, they had a lower status on the topographical cultural ladder.

In the course of the 19th century the almanacs, which were almost all published by people professionally engaged with the theatre focussed on the needs of practitioners, provided more and more information for the daily needs of the users. This closeness to the needs and practices of those working in the theatre is evident in the development in the content of the almanacs. Whereas the almanacs at the end of the 18th and the beginning of the 20th century had large sections with articles relating to the theatre, the later volumes moved increasingly away from this and included chronologies of the events of the past year. The information about the individual venues included information which would assist the personal in deciding whether a certain venue was suitable for their needs.¹⁶ Increasingly such information as: population, number of seats in the theatre, what days in the week plays were performed, whether visits to neighbouring villages were to be expected, what newspapers reported on the theatre (an also who the critics were and where their offices were located¹⁷), information about the heating and lighting in the theatre, whether historical costumes were provided and for whom. Likewise, for most of the companies the addresses of where

was illegible and this often resulted in very strange spellings.

¹⁶ Including such information was especially begun by Carl Albrecht SACHSE in his *Statistische Handbücher* from 1853 to 1874, whose intended audience was particularly theatre directors. Sachse includes information about costs for renting the venue, expected income, how many weeks were recommended, whether or not the population was receptive for theatre, whether the contracts with the city council were advantageous or not. Such information was also included in the *Deutsches Theater-Lexikon. Eine Encyklopedia alles Wissenwerthen der Schauspielkunst und Bühnentechnik*. Eds.: Adolf OPPENHEIM and Ernst GETTKE. Leipzig 1889, where treatment of towns with a population over 1000 are presented. The information from this encyclopedia as well as other theatre encyclopedias from the 19th century has been included in the introductory descriptions of the towns in the documentation.

¹⁷ This was important, since particularly visiting actors would be expected to pay their respects to the local critics, otherwise the resulting reviews would not necessarily be good.

the members of the company¹⁸ lived are included, what plays had been added to the repertory and which hotels and localities were recommended.

Understandably, the most towns are in the area of present-day Germany (over 1300). What is surprising is the distribution of the towns in other countries: the country with the next greatest number of cities is not Austria (with 312), which one would expect, but the Czech Republic (376), followed by Poland (320).¹⁹ Thereafter the numbers drop rapidly: France²⁰ (118), Italy²¹ (97), Switzerland and the USA²² (each with 73), England²³ (50), Romania (39), Hungary (28), Belgium (23), Russia and the Netherlands (each with 22), Serbia (18), Slovenia (20), Croatia (17), Slovakia (16) and Denmark and Brazil²⁴ (each with 12).

All the extensive information in the almanacs has remained largely unused because the way it has been gathered and presented does not allow researchers to readily access it. Even more important relationships are difficult to discover and consequently the many aspects relating to the theatre have remained buried in all these volumes.

Together with the Don Juan Archive in Vienna, a project²⁵ is being undertaken to use the information in the first two types of publications (i.e. almanacs and journals) in order to provide a comprehensive picture of the theatrical activity of the professional theatre. The project is divided into two parts, since the nature of the two types of publications do not allow them being treated as an entity. The first part documents the material in the almanacs, which likewise has two sections:

¹⁸ It should be noted here, that not only the actors, singers, dancers and other performers of the company are listed, but also most of the other members of the company, often extending to the cleaning women and gardeners. Also listed are departures from the company (with indications to which town or company the actors were moving), who gave guest performances in the past season.

¹⁹ The numbers for the Czech Republic and Poland are to a large extent a reflection of the presence of travelling companies at the end of the 19th century; the numbers would be much larger if the almanacs had included the travelling companies in the earlier volumes.

²⁰ Most of these towns are located in Alsace-Lothringen.

²¹ The numbers here are deceptive, since many of the towns were listed in an almanac with international companies.

²² In the USA the numbers do not reflect the number of permanent companies, but rather the extensive number of towns visited by travelling companies, some based in New York and other major cities and many coming from Germany.

²³ With the exception of London, which occasionally had companies based there, most of these towns were visited by travelling companies.

²⁴ Brazil was visited by travelling companies from Hamburg at the beginning of the 20th century. There is no indication in the almanacs that up to 1918 German-language companies were based in South America.

²⁵ More detailed descriptions of this project are to be found in the following articles: PERNERSTORFER-GRUBER 2015 and PERNERSTORFER 2018. An English version of the latter article is PERNERSTORFER 2019.

documenting the information about the venues, which will be described in more detail, and a bibliography of the non-venue related material.²⁶ The second part of the project will be a bibliography of the local journals.²⁷ Since local journals are continually being discovered and not all of the known journals have been examined, this bibliography will be published at the conclusion of the project.²⁸

The documentation of the venues is being presented in the multi-volume *Topography and Repertory of German-Language Theater*, the first volume, *Wiener Theater (1752–1918)*²⁹ was published in 2018. Thereafter individual volumes devoted to the theatre in various regions will be published.³⁰ These regional volumes will provide not only extensive overviews of theatrical activity in the region but preview the mobility of companies, theatre directors and prompters which is not limited to a specific region, but which extend over the entire geographic area where the German-language theatre was active. In order for this aspect of the documentation more usable, a complete edition with the cumulated material from the regional volumes will complete the venue documentation.

The structure of the Vienna volume gives an indication of the variety of material available.

²⁶ This will include information about the plays, poems, articles, biographical texts, pictures, reviews, and information about the professional organizations which precede the information about companies and venues.

²⁷ See ULRICH 1994.

²⁸ All the known journals have been catalogued and may be searched in the OPAC maintained by the Don Juan Archive (www.theaterjournale.at). The locations of these journals are included in the OPAC and digital copies of the journals are located in the Archives and, when copyright matters have been cleared, will be made available for use.

²⁹ ULRICH 2018a.

³⁰ Prior to the final publication of the regional volumes, preprints will be prepared and be available for use in the Don Juan Archive in Vienna (Trautsonsgasse 6, 1080 Wien). Already there are preprints for Southeast Europe (covering the theatre in Bosnia and Herzegovina, Bulgaria, Croatia, Georgia, Greece, Hungary, Romania, Serbia, Slovakia, Slovenia, Turkey and the Ukraine), the Czech Republic, the Americas (Argentina, Brazil, Chile, Jamaica, Canada, Cuba, Mexico, Peru and the USA) and Northern Europe (Denmark, Estonia, Finland, Latvia, Lithuania, Norway, Russia, Sweden and Belarus). In the coming months additional preprints will be made for Poland, Western Europe (Belgium, England, France, Ireland, Italy, Liechtenstein, Luxemburg, Netherlands, Switzerland, Scotland, Spain and Wales). Austria, Berlin and then the individual states in Germany. Like Vienna, Berlin is different from most of the cities where German theatre was performed; not only did it have many more venues (in the vicinity of 50 after 1871), but also many travelling companies housed in Berlin and then finally it was the city with the most newspapers. In contrast to Vienna, which is the city with the most journals, Berlin had very few.

1. **Venues in Vienna.** This is the largest section, with alphabetical listings of the venues in Vienna. There is then a yearly listing of the director and in which almanac it is listed. In most of the almanacs there is generally a listing of the entire company³¹ (often with the addresses in Vienna) and frequently additional information such as which new plays were in the repertory. When specific information about the venue is found (for example, when the theatre was built or remodeled, number of seats, when performances were held, aspects relating to treatment of the actors or whether retirement or accident plans for the actors), this is included in footnotes.³² Likewise included in the footnotes is information about visiting companies at the theatre.³³
2. **Venues in villages adjacent to Vienna.** These villages have since been incorporated into present-day Vienna.
3. **Touring companies housed in Vienna.** Generally, these listings include the cities or regions where the companies visited.³⁴
4. **Touring companies which performed in Vienna.** Listed here are names of companies which were known to have been in Vienna, but for which no venue was listed.³⁵
5. **Itineraries of directors.** Listed here are all the directors of theatres in Vienna. In addition to their activity in Vienna, all the theatres from the entire documentation are also listed here. This section reveals how mobile not only the actors, but also directors were.³⁶

³¹ The author has expanded the database which was used for his two biographical indexes (Ulrich 1985 and 1997a) with the members of the companies in the almanacs. Included in this database are not only all the members of the companies, but information when and to where they left the company and also all visiting performers. With this database it is possible to trace the professional careers of all the persons involved in the German theatre. The University Library in Frankfurt am Main is currently in the process of migrating this database (i.e. both the biographical directories but also the information about the members of the companies) to the internet. When this migration will be finalized is currently uncertain.

³² There are 1119 footnotes in this section.

³³ Not included are visits of individual guest performers, since this information is included in the database which is to be migrated to the internet (see footnote 31).

³⁴ The information provided here is only what was listed for those companies under the Vienna headings of the almanacs. It does not include information about those companies which are listed under the venues of cities outside of Vienna, since at the time of publication not all of the information from all of these cities had been verified. It will be included in a later edition of the Viennese theatre and also in the final compiled documentation.

³⁵ The situation here is similar to that of the preceding section, i.e. more companies will be listed here in a later edition and in the compiled documentation.

³⁶ The full extent of this mobility is only partially seen in the Vienna volume, since Vienna was at the pinnacle of the theatre pyramid and as such directors tended to remain in Vienna for much longer

6. **Theatre journals without a repertory.** Not all the journals in Vienna contained a repertory. Listed here are both those journals which do not have a repertory and also the titles of those journals which have been bibliographically identified, but which had not examined at the time of the printing.
7. **Chronological repertories of Viennese theatres.** Listed here are the repertories of those theatres in Vienna which were printed in the journals with a reference to which of the journals has the repertory.³⁷
8. **Prompters who produced Viennese journals.** This section lists the persons (generally it was the prompter) who compiled the journals with a listing of which journals they compiled.
9. **Viennese newspapers listed in the almanacs.** Particularly after the middle of the 19th century the almanacs began to include listings of the newspapers which covered the theatre. This section lists these newspapers alphabetically and then provides a chronological list of when it was mentioned in an almanac. Often there is also listed where the editorial offices were, who the editor and critics were, with information where the critic either lived or had his office.
10. **Editors and critics in Viennese newspapers.** This section lists the editors and critics with information for which newspaper(s) they worked and when.

Following publication of the Vienna theatre, during preparation of the preprints for Southeast Europe and the Czech Republic, it became clear that additional sections needed to be added to the documentation. These new sections are:

1. **Companies having concessions for a region.** In the main section, companies are listed as having performed in certain towns; it is difficult to readily identify which of them were really ambulant and in which geographical area they performed. By listing the area for which the companies had a concession, it should make it clear that the towns visited are probably only a fraction of the towns which were visited and that it would be advantageous if researchers would check other towns in this region as potential locations where they also performed.
2. **Itineraries of prompters in the almanacs.** This information is drawn from the database of the companies listed in the almanacs. For those prompters listed as having produced journals for the region, the presence of them in

periods of time than in other theatres.

³⁷ The information from the journals is minimal. The full content of the journals will be available in the final bibliography of the local theatre journals.

the section of prompters who produced journals will be indicated. It is hoped that by providing this information that researchers who encounter publications from these prompters will inform the Don Juan Archive of their presence so that the bibliography of the local journals will be more complete.

3. **Directors of the companies with journals.** In addition to the year and title of the journals, the dates of the published repertoires are also listed. Similar to the treatment of the prompters in the almanacs, the entries in the itineraries of the directors will also have an indication, that for these directors there exist journals.

The last part of the project is creating a bibliography of the local journals. As was mentioned earlier, these publications have a very special place in the documentation of the theatre. In contrast to the almanacs which indicate who the members of a company were at the beginning of a season, but only rarely provide extensive documentation of movement within the company in the course of a season,³⁸ the journals document what actually happened during a season, since they were published at the end of a season. In this respect almanacs are similar to playbills: they indicate what it intended, not what actually happened.³⁹ As such the journals have a much greater importance in documenting of what actually happened in the theatre.

Since this paper primarily treats almanacs and how are they being used to document the German theatre, the journals will only be treated quickly here; the author has published extensively on this topic and the reader is advised to consult these publications for more information about them. Likewise, the role of the prompter has received very little attention. This is interesting since not only did the prompter provide us with important documents about the theatre, some of them became theatre agents and as noted earlier, at least two of them were responsible for the publications of the almanacs which give us so much information about the theatre.

³⁸ Although there are indications in the almanacs about what happened in the past season, this information is only sketchy at best. It must be remembered that there was extensive mobility in the companies, which also included mobility of directors. A new director of a company generally knew very little about specifics of what his predecessor's company did and even if he did know, he generally did not send this information to the editors of the almanacs.

³⁹ It should be noted here, that journals can serve many interesting purposes. Many libraries don't catalog journals, but rather put them together with their playbills so that they function as an index to the playbills. Conversely, playbill collections are seldom without gaps. The researcher Hans-Dieter Meyer in Berlin, who has cataloged the Königsberg playbills in the Academy of Arts collection in Berlin (see <http://kultur-in-ostpreussen.de/>) had many gaps in his documentation. Using the Königsberg journals he was able to close many of the gaps and also to verify or correct the information on the playbills.

Toward the end of the 18th century prompters began to publish journals as an additional source of income. The journals would be delivered to the homes of patrons of the theatre⁴⁰ and the recipients would be asked to donate (tip) what they felt was appropriate – the proceeds from the sale of the journal was the prompter equivalent to the benefit performances⁴¹ which many actors were allowed to give in order to augment their salaries.⁴²

Almost all of these journals have a list of the performing members of the company and a chronological listing of the repertory. In addition, poems⁴³, songs and collections of anecdotes were used as fill material. We do know that more than 4000 towns have been documented as being the location where theatre performances were held. The more than 6000 journals which have been identified come from somewhat more than 300 towns. This means that we have journal documentation for at least some of the theatre activity in only 8% of the 4000 towns. Based on the article on almanacs in the 1846 encyclopedia mentioned earlier and on the repeated statements of prompters in the journals, that the publication of a journal was the expected thing to do plus knowing how many towns had theatre productions, we can assume that more than 100,000 journals were probably published.

A major reason for the project which is being undertaken by the Don Juan Archive is to preserve and to document the journals as important sources for researchers. In order to accomplish this, the copies and originals which the author has collected over the past 40 years have been digitized. To make them accessible, an OPAC portal has been created (www.theaterjournale.at), which can be consulted to determine which journals exist. The OPAC provides not only the bibliographic information about the journals, but also where an original copy can be found. Original journals in the possession of the author or the Don Juan Archive can be accessed directly from the OPAC. Links are made to digital copies on the internet, or to the digitized copies in the Don Juan Archive when the copyright questions have been cleared.

It is questionable whether we will ever know how many journals were published, likewise it is improbable that all those which still exist will be identified and fully documented. Research up to now has shown how difficult it is to locate journals. Regularly new journals are being discovered and occasionally they are discovered in forms which were previously unknown.⁴⁴ Partially the discovery of new titles occurs

⁴⁰ This is similar to the treatment of playbills: the patrons of the theatre were given the opportunity to subscribe playbills, and the Zettelträger (playbill distributor) would deliver them to the subscribers. The Zettelträger also distributed poems to the subscribers in the hope of getting a tip for his services.

⁴¹ This aspect is often noted at the top of the cover of the journals: "As a benefit for the prompter".

⁴² An additional source of income was to sell songs from the plays.

⁴³ The prompter often used the poems to deplore how unacknowledged their responsibility was. For more on this see: ULRICH 2017 and the other articles on the prompter journals.

⁴⁴ In the Grassi-Museum in Leipzig and in the City Museum of Leipzig there are two sheets from 1837

because increasingly libraries, museums and archives are cataloging publications more precisely, in particular titles which were conveniently kept in boxes with vague titles such as “material on the city theatre 1820–1830”. Also, the presence of more catalogs being accessible on the internet facilitate locating journals. Some of the problems which have been encountered are:

1. They do not always have a recognizable title. Examples of some of the unusual titles which have been encountered are: *Abschied der Souffleuse, Souvenir zum neuen Jahr, Dramatisches Vergißmeinnicht, Theatralisches Andenken, Theatralische Vergißmeinnichte, Theatralische Miscellen, Vergiß mein nicht, Wiederhall aus Thaliens Heiligthum, Frühlings-Blumen, Ende Gut, alles Gut, Herbstblüthen, Der Souffleur als Börsenspekulant, Etwas über Menschendarstellung, Betriebsergebnisse, Kleines Neujahrs-Geschenk, Unsere herzlichen Wünsche zum Jahreswechsel, Kleines Andenken, Souvenir zum neuen Jahr, Demüthigster Neujahrswunsch, Denkmal der innigsten Verehrung, Unterthänigster Glückwunsch zum neuen Jahre, Blumenkranz am neuen Jahr, Wein-Lese-Kranz aus 600 Trauben bestehend, Treue Wünsche und Ahndungen, Herbstblumen, Die Kinder der Phantasie, Winterblumen, Ostergeschenk, Dramatisches Blumensträuschen zum Abschiede, Abonnement suspend, Abschiedswunsch des Souffleurs, Neujahrs-Pokal, Palmenblätter und Ostereier, Immortellen-Kränzchen, Kulissentreiben, Maiglöckchen und Pfingst-Rosen, Abschiedsblatt, Abschieds-Worte des Gedächtniss-Unterstützers von Thaliens Priester-Chor, Erinnerungs-Tafel, Frühlings-Blüthen.*
2. Because they generally only have a few pages, they are bound together with other publications which may or may not be journals and they are not necessarily cataloged.⁴⁵
3. They are kept uncataloged in the playbill collection, where they are used as an index to the playbills.
4. They are in collections where no one would think of looking for them.⁴⁶

and 1838 with an illustration of a set design surrounded by writing. On closer examination the sheet is an unusual form of a journal. On the right and left side of the illustration is the repertory for the respective season and under the illustration is a listing of the members of the company. Whether more such forms of a journal exist is difficult to say, since the curators in the museums have focused on the illustration. There is no reference to the content in the catalog of the library and hence if these two sheets hadn't been encountered by chance. They would not be included in the collection of journals.

⁴⁵ Two examples: In the State Library in Berlin 17 journals from Gera are bound together in a volume with the title “Theater in Gera” and there is no reference to the individual journals in the volume. And in the city archives in Freiburg/Breisgau, the individual Freiburg journals which are bound together are individually cataloged, however, journals from neighboring towns in these bound volumes have not been cataloged.

⁴⁶ Examples: There is a journal from Dippoldiswalde in the Harvard University Library. In the Berlin

5. There are references to journals in card catalogs or in bibliographies with precise descriptions of where they were found, but they seem to no longer exist⁴⁷
6. Unclear references in catalogs and bibliographies. When libraries treat the journals as a serial and only list the first and last year of holdings, then it is unclear whether or not a complete run is in the library or not.⁴⁸ Other problems are that year of publication and year of contents are often used interchangeably, so that again one is not clear if there is a journal for every year.⁴⁹
7. In countries where German is no longer the primary language, German-language publications have either been destroyed or records of their presence have been removed from sources accessible to the public.⁵⁰

The Don Juan Archive in Vienna and the author hope that with the publication of the documentation of the venues, a greater awareness of what German-language theatre was in the 19th century. Furthermore, it can be expected that this documentation will inspire researchers to examine aspects of the theatre, which up to now have been ignored.

Having the OPAC on the internet means that search engines access the material and that more researchers will become aware of just how much material is already

Central and Regional Library there are copies of journals from Milwaukee.

⁴⁷ With the increasing digitization of holdings, the old card catalogs with their records of what used to be in the collections are being replaced by OPACs and the cards are destroyed, together with all records of what used to be. And as a variant: an undated, newspaper clipping from an unknown newspaper in Bad Mergentheim has an exact description of a Mergentheim journal from 1796 which at the time of the writing was in the City Archives, but which can no longer be found. This is also the case for most of the journals in Brukenthal National Museum in Sibiu, which Hankiss (HANKISS-BERCZELI 1961) lists in his bibliography, but which repeated requests for confirmation remain unanswered.

⁴⁸ Variations in the titles are not always indicated, or even worse a generic title is used to represent the entire work. The problems which then arise are considerable, since if a similar work from the same location and year is found at another location with a different title, one cannot be sure if the holdings of both institutions are identical or not. A situation in Leipzig makes this problem even more clear: there are two journals with identical titles for the same year but they have different number of pages and were published by different prompters. Then there is the case of a journal in Brünn [Brno]: three different copies of the same journal were found, but they all had different paginations: two in Brno differed only because in one library the advertisements at the end of the journal had been removed, and in Cologne there was an obviously special copy with a more elaborate binding and additional pages preceding the main work.

⁴⁹ When the year of publication is ordered for a title and a journal is sent with the year of content, there is know way of knowing if this is the same journal or not.

⁵⁰ This is often compounded by having an interface only in the native language and no alternative is available for persons not knowing this language.

available for use. Both the author and the Don Juan Archive also hope that the documentation will encourage researchers who encounter undocumented journals in their research to inform us of the presence of these journals so that they can be included in the bibliography of theatre journals.

Appendix 1 The major universal almanacs⁵¹

The interesting thing about these almanacs is that they were almost exclusively published by persons who were intimately connected with the theatre and as such were sensible to the needs of theatre directors, actors etc.

1775–1800	<i>Theater-Kalender auf das Jahr ..</i> ⁵² . Ed.: Heinrich August Ottokar Reichard: Gotha 1775–1800.
1807–1812	<i>Almanach fürs Theater</i> . Ed.: August Wilhelm Iffland ⁵³ : Vol. 1–5. Berlin 1807–1812.
1821	<i>Allgemeiner deutscher Theater-Almanach für das Jahr 1822</i> . Ed.: August Klingemann: ⁵⁴ Braunschweig 1821.
1836–1853	<i>Almanach für Freunde der Schauspielkunst</i> . Eds.: Ludwig Wolff (1845–1853: Alois Heinrich ⁵⁵). Vol. 1–17. Berlin 1836–1853. Continued as:
1854–1893	<i>Deutscher Bühnen-Almanach</i> . Eds.: Alois Heinrich (1861–63: Ludwig Schneider ⁵⁶ , 1864–84: Albert Entsch ⁵⁷ , 1885–1893: Theodor Entsch ⁵⁸). Vol. 18–57. Berlin 1854–1893
1853–1872	<i>Statistisches Handbuch für Bühnenvorstände, Bühnenkünstler und Bühnenfreunde</i> : ⁵⁹ Carl Albrecht Sachse: ⁶⁰ Hamburg 1853–1855; Wien 1865–1872.

⁵¹ A complete list of the universal Almanacs is found in: ULRICH 1994, 37–39.

⁵² This publication, which is often cited as the *Gotha-Kalender*, appeared with two different titles: *Theater-Kalender* and *Taschenbuch für die Schaubühne*. The difference between the two is that the publications with the second title did not have a calendar. This was because legal restrictions in many dukedoms restricted the sale of calendars.

⁵³ August Wilhelm Iffland (1759–1814) was an actor, theatre director and playwright.

⁵⁴ August Klingemann (1777–1831) was a writer and theatre director.

⁵⁵ Alois Heinrich (1812–1861) was theater agent.

⁵⁶ Louis Schneider (i.e. Ludwig Wilhelm Schneider; 1805–1878) was an actor and writer.

⁵⁷ Albert Entsch (1828–1882) was a theatre agent and play publisher.

⁵⁸ Theodor Entsch (1853–1913) was a theatre agent and play publisher.

⁵⁹ 5 editions were published at irregular intervals.

⁶⁰ Carl Albrecht Sachse (1823–1894) was a theatre director and agent.

1858–1879	<i>Ferdinand Roeder's Theater-Kalender</i> . Ed.: Ferdinand Roeder. Vol. 1–22. Berlin 1858–1879
1870	<i>Universal-Almanach für Theater, Théâtre-Variétés, Sing- und Liederspielhallen, Café-chantants, Concert-Etablissements, Arenen etc. des In- und Auslandes</i> . Hamburg 1870.
1871–1887	<i>Almanach der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger</i> [<i>Almanach der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger</i>]. Ed: Ernst Gettke. ⁶¹ Vol 1–15. Berlin 1873–1887. Continued as:
1888	<i>Ernst Gettke's Bühnen-Almanach</i> . Almanach der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger. Ed.: Ernst Gettke. Vol. 16. Leipzig 1888. Continued as:
1889	<i>Gettke's Bühnen-Almanach</i> . Almanach der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger. Ed.: Ernst Gettke. Vol. 17. Leipzig 1889. Continued as:
1890–1914	<i>Neuer Theater-Almanach</i> . Theatergeschichtliches Jahr- und Adressen-Buch. Ed.: Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger. Vol. 1–25. Berlin 1890-1914. Continued as:
1915ff.	<i>Deutsches Bühnen-Jahrbuch</i> . Ed.: Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger. Vol. 26ff. Berlin 1915ff. ⁶²
1901–1903	Georg Elsner: ⁶³ <i>Deutscher Bühnenkalender</i> . Berlin 1901-1903.
1910–1914	<i>Theater-Kalender auf das Jahr</i> . Eds.: Hans Landsberg ⁶⁴ and Arthur Rundt. ⁶⁵ Berlin 1910–1914
1912–1919	<i>Deutsches Theater-Adreßbuch</i> . Ed.: Deutscher Bühnenverein ⁶⁶ : Vol. 1–8. Berlin 1911–1918.

Appendix 2 Biographical Pocketbooks

Biographisches Taschenbuch deutscher Bühnen-Künstler und -Künstlerinnen. Ed.: Ludwig von Alvensleben. Leipzig 1.1836–2.1837

⁶¹ Ernst Gettke (1841–1912) was an actor, theatre director and functionary in the actors' union.

⁶² The *Deutsches Bühnen-Jahrbuch* has continued to be printed up to the present.

⁶³ Georg Elsner (1874–1945) was a publisher in Berlin and treasurer of the Society for Theatre History (Gesellschaft für Theatergeschichte). He is not to be confused with the politician of the same name.

⁶⁴ Hans Landsberg (1875–1920) was an author and theatre critic.

⁶⁵ Arthur Rundt (1881–1939) was a journalist and theatre director.

⁶⁶ The Deutscher Bühnenverein [German Stage Union] is an association which, in contrast to the Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger, represents the interests of the theatres.

Biographisches Künstler-Album. Bilder-Gallerie der berühmtesten [Bühnen-] Künstler der Jetztzeit nebst aus authentischen Quellen geschöpften Biographien. Eds.: A. Böltje, J. Steinitz. Berlin 1867

Deutsches Theaterjahrbuch. Ein bibliographisches und biographisches Handbuch der dramatischen Literatur der Gegenwart für Theater und Literaturfreunde. Ed.: Karl Biesendahl. Berlin 1892

Biographisches Bühnen-Lexikon der deutschen Theater. Von Beginn der deutschen Schauspielkunst bis zur Gegenwart. Ed.: Ottomar G. Flüggen. München 1892

Appendix 3 The major dramatic pocketbooks⁶⁷

Almanach dramatischer Spiele zur geselligen Unterhaltung auf dem Lande. Ed.: August von Kotzebue⁶⁸ 1.1802–32.1834;

Dramatisches Sträußchen für das Jahr. Ed.: Ignaz Franz Castelli⁶⁹. 1.1809; 2.1817–20.1835;

Almanach dramatischer Spiele. Ed.: Carl Ludwig Costenoble.⁷⁰ 1–3.1810–11.1816;

Almanach dramatischer Spiele für Gesellschafts-Theater. Ed.: Franz August von Kurländer,⁷¹ 1.1811 (1810) –8.1818 (1817);

Lustspiele oder Dramatischer Almanach. Ed.: Franz August von Kurländer. 9.1819 (1818) –31.1841 (1840);

Opern-Almanach auf das Jahre 1815, 1817. Ed.: August von Kotzebue;

Jahrbuch deutscher Nachspiele (später *Jahrbuch deutscher Bühnenspiele*). Ed.: Karl von Holtei. 1.1822–3.1824; 4.1825–45.1866;

Dramatisches Vergißmeinnicht. Ed.: Theodor Hell. 1.1824 (1823) –26.1849 (1849);

Berliner Theater-Almanach. Ed.: Alexander Cosmar.⁷² 1.1836–7.1842 (1841);

Almanach dramatischer Bühnenspiele zur geselligen Unterhaltung für Stadt und Land. Ed.: Carl August Görner. 1.1851–11.1868.

<http://www.theaterjournale.at>

<http://kultur-in-ostpreussen.de/>

⁶⁷ A complete list of the dramatic pocketbooks is found in: ULRICH 1994, III–III4.

⁶⁸ August von Kotzebue (1761–1819) was a dramatist and theater director.

⁶⁹ Ignaz Franz Castelli (1780–1862) was a dramatist.

⁷⁰ Carl Ludwig Costenoble (1769–1837) was a dramatist.

⁷¹ Franz August von Kurländer (1777–1836) was a dramatist.

⁷² Alexander Cosmar (1805–1842) was a writer.

GABRIELLA-NÓRA TAR

**TEUFELSBÜNDNER IM REPERTOIRE DES (KINDER)
THEATERS IM 18. JAHRHUNDERT
AM BEISPIEL VON JOSEPH HAYDNS SINGSPIEL
*ASMODEUS, DER KRUMME TEUFEL***

1. *Asmodeus* auf den Bühnen des 18. Jahrhunderts: das Werk von Joseph Felix von Kurz und Joseph Haydn

Das Singspiel *Asmodeus, der krumme Teufel* ist wahrscheinlich Anfang oder Mitte der 1750er Jahre entstanden – seine erste datierte Aufführung fand in Wien am 24. November 1759!¹ statt. Die Entstehung des Singspiels fällt in jene Periode, als Joseph Felix von Kurz bereits ein bekannter Wiener Komiker war und der junge Joseph Haydn gerade darum bemüht war, sich finanziell durch Privatunterricht und gelegentliches Komponieren selbstständig zu machen, nachdem er in Folge seines Stimmbruches – was derzeit zu einem späteren Alter als heute erfolgte, im Falle von Haydn im Alter von 15-17 Jahren – aus dem Wiener Jungenchor entlassen worden war (1749, 1748 oder 1747).² Zu aller Wahrscheinlichkeit hörte sich Kurz eine zu einem Namenstag erfolgte gelegentliche Musikaufführung des damals 19-21 Jahre alten Haydn an und beauftragte danach den jungen Künstler damit, für 24–25 Dukaten zu seinem Feenspiel *Der neue krumme Teufel* Musik zu komponieren.³ Die erste Ausgabe des Textbuches ist jedoch nicht erhalten geblieben, nur seine späteren Varianten stehen zur Verfügung, und die dazu geschriebene Musik von Haydn ist sogar völlig verschollen gegangen.⁴

Im folgenden Beitrag werden 2 Versionen des Textbuches von Kurz und Haydns Singspiel nebeneinander gestellt und miteinander verglichen. Während das 1. Textbuch (hier: Kurz-Textbuch oder Kurz-Libretto) mit den Erwachsenentheatern der Zeit verbunden ist, diente die andere Version als Libretto für Felix Berners im 18. Jahrhundert europaweit bekannten Kindertheater (hier: Berner-Textbuch oder Berner-Libretto). Berner leitete die wahrscheinlich populärste Kindergesellschaft seiner Zeit und reiste mit seinen Schauspielern fast 26 Jahre lang durch das ganze Europa.⁵

¹ Vgl. FEDER 2004, 906.

² *Ebd.*, 906.

³ *Ebd.*, 908.

⁴ *Ebd.*, 981–982.

⁵ Vgl. TAR 2012, 37–60.

Die in der Berliner Staatsbibliothek befindlichen und von mir analysierten Ausgaben des Textbuchs von Joseph Felix von Kurz – aus den Jahren 1767⁶ bzw. 1770⁷ – enthalten je 2 Aufzüge; das Textbuch Berners (ca. 1765⁸), das mir der Berliner Privatsammler, Rainer Theobald freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat, enthält dagegen 3 Aufzüge (vgl. Anhang über die detaillierte Strukturübersicht). Die von mir analysierte Wiener Ausgabe von Kurz aus dem Jahre 1770 enthält auch den Text jener Pantomime, die im Erwachsenentheater gleichzeitig mit dem Singspiel aufgeführt wurde (betitelt *Die Insul der Wilden*) und die wahrscheinlich erst um 1770 die ursprüngliche Pantomime *Arlequin, der neue Abgott Ram in Amerika* ersetzte.⁹ Auf die Existenz einer parallel aufgeführten Pantomime weist Berners Text nur als Zusammenfassung am Anfang des italienischen Aktes von *Asmodeus* hin.

Kehren wir aber zu einem ersten kurzen Vergleich der beiden Textbücher von Kurz (gemeint wird von nun an ausschließlich die Version aus dem Jahre 1767) und von Berner (1765) zurück. Der ungefähr aus dem Jahre 1765 stammende Text von Felix Berner geht offensichtlich auf die früheren Ausgaben des Librettos von Kurz zurück und widerspiegelt in diesem Sinne – trotz seiner früheren Erscheinung als das hier untersuchte Kurz-Textbuch aus dem Jahre 1767! – einen späteren Textzustand des ursprünglichen Librettos.

Wie erwähnt, hat Berner aus den 2 Aufzügen von Kurz 3 Aufzüge gemacht. Berner hat den 1. Aufzug von Kurz in zwei kleinere Aufzüge aufgeteilt und der 2. Aufzug von Kurz wird bei Berner als 3. Aufzug wesentlich kürzer: der Librettist hat nämlich die Auftritte, in denen die aus dem Haus tretende Fiametta diverse Commedia d'ell arte-Figuren wachruft, von vier auf zwei reduziert, bzw. die zwei restlichen Auftritte mit anderen Protagonisten („Tyrollerin“, „Lauffer“) belegt.¹⁰ Es stellt sich daher berechtigt die Frage, warum Felix Berner Änderungen an der ursprünglichen Textstruktur von Kurz vorgenommen hat, bzw. worin sich die Textbücher des Erwachsenentheaters und der Bernerschen Kinderschauspieler bzw. deren theatralische Umsetzung voneinander unterscheiden.

⁶ KURZ 1767.

⁷ KURZ 1770.

⁸ BERNER 1765.

⁹ Vgl. FEDER 2004, 981–982.

¹⁰ Im Drehbuch von Kurz stellt Fiametta vier solche Charaktere dar, und zwar: „Fiametta als Bolognesischer Doktor“, „Fiametta als Policionello“, „Fiametta als Pantalon“, „Fiametta als Arlequin“.

2. „Kinder-Asmodeus“ in der Gliederung von Berners Libretto¹¹

In Anbetracht der Tatsache, dass die Handlung dieses Singspiels wenig bekannt ist, bzw. dass der Vergleich der Textbücher eine gute Kenntnis der Abfolge der Bühnereignisse voraussetzt, werden wir im Folgenden den Inhalt von Berners Textbuch detailliert vorstellen, der gleichzeitig auch als Erweiterung oder spätere Textversion von Kurz' Libretto betrachtet werden kann:

Der 1. Aufzug besteht aus fünf Auftritten.

In der Arie des ersten Auftritts singt Arnoldus darüber, dass er verliebt sei; er nennt sich selbst armen Doktor.

In dem zweiten Auftritt stellt sich aus dem Gespräch zwischen Bernardon und Arnoldus heraus, dass Bernardon seit längerer Zeit beim Doktor dient, und er dessen Wissen in Frage stellt. Arnoldus lässt seine Adoptivtochter, Fiametta rufen; Bernardon versucht Fiametta mehrmals zu entschuldigen, indem er auf ihre Krankheit hinweist, Arnoldus bleibt aber unerbittlich.

Im dritten Auftritt kehrt Bernardon mit der Krankheit simulierenden Fiametta zurück. Diese erlaubt dem Doktor nicht, sie zu untersuchen. Arnoldus kommt dem Betrug auf die Schliche und jagt deswegen Bernardon davon. Arnoldus macht Fiametta eindeutige Anspielungen auf seine Liebe für sie.

Im vierten Auftritt erzählt Bernardon Fiametta, dass Arnoldus sie laut einem seiner Freunde heiraten möchte, die Stunde der Eheschließung sei nicht weit. Fiametta schlägt vor, dass Bernardon und sie flüchten sollten; ihr Geliebter, Bernardon hält das für unmöglich. Fiametta bricht zusammen, nachdem sie aus der Ohnmacht erwacht, klagen die Verliebten gemeinsam.

Während des fünften Auftritts erscheint bei den verzweifelten Verliebten, die darüber ganz unentschlossen sind, wer ihnen helfen könnte, der Teufel. Dieser verspricht ihnen, dass bis zum nächsten Tag alles wieder gut wird; Fiametta und Bernardon beruhigen sich.

Der 2. Aufzug besteht aus sieben Auftritten.

Im ersten Auftritt ruft Arnoldus seine Freunde und Verwandten zusammen (unter anderen auch seine Schwester Argante und seinen Schwager, Gerhardus), um ihnen seine Heiratsabsicht mitzuteilen. Nachdem er erzählt, dass er vorhat Fiametta zu heiraten und dass diese davon noch gar nichts weiß, holt er von ihnen ihre Meinung

¹¹ Es ist kein Zufall, dass im Untertitel des Drehbuches auf die Kinderschauspieler hingewiesen wird („Aufgeführt, von den Bernerischen Kindern“), in den späteren Drehbüchern von Berner wird das mit dem Begriff „Aufgeführt von den jungen Schauspielern“ ersetzt. Der Untertitel weist eindeutig auf das jugendliche Alter der Schauspieler hin!

ein. Casparus meint, dass um der guten Ehe willen die Braut dazu nicht gezwungen werden darf.

Während des zweiten Auftritts taucht Fiametta auf, die von Arnoldus zu sich gerufen wurde. Arnoldus teilt ihr seine Absicht mit und berichtet ihr, dass seine Freunde von der Heirat bereits gehört haben, Fiametta sollte sich also fürs Unterzeichnen der Heiratsurkunde in der Gegenwart der Notare vorbereiten. Fiametta widersetzt sich, dann flieht sie vom Ort, indem sie laut und verwirrt singt. Argante meint, Fiametta hätte den Verstand verloren, Arnoldus glaubt ihr nicht und betrachtet das Benehmen von Fiametta als Heuchelei. Argante läuft fort.

Im dritten Auftritt wirft Arnoldus Bernardon vor, dass er ihm Fiametta von der Hand geschlagen/weggenommen habe, danach kündigt Arnoldus seinem Diener. Bernardon läuft empört davon, vorher äußert er seine ehrliche Meinung über die Quacksalberei von Arnoldus. Die Versammelten vermerken, dass die Liebe Arnoldus verwirrt gemacht habe als Bernardon. Trotzdem versichert Arnoldus die Verwandtschaft, dass er kein Junggeselle bleiben wird, sie werden also von dem Erbe nichts bekommen.

Am Anfang des vierten Auftritts kehrt Argante zurück und berichtet, dass Fiametta mit einem Dolch Selbstmord begangen und auf dem Weg hierher sogar Argante nur ein Hexenspruch vor allerlei Wildtieren gerettet hätte.

In dem fünften Auftritt will der Teufel laut Casparus alle von ihnen holen und er rennt davon. Arnoldus nennt sich sündlos und bewegt sich keinen Schritt von der Stelle.

Am Anfang des sechsten Auftritts kehrt Casparus zurück und teilt mit, dass Bernardon sich erschossen hätte und um seine Leiche herum die grausamsten Geister zu sehen seien. Arnoldus jammert; es donnert und es blitzt.

Im siebten Auftritt erscheinen Fiametta und Bernardon als Geister, die Anwesenden erschrecken sich. Asmodeus kommt an und wandelt als Teufel Fiametta und Bernardon in Reisekleider um, bzw. er sendet sie mit der Aufgabe aus, während ihrer Reise den Teufel zu preisen. Mit den Anwesenden will Asmodeus selber abrechnen.

Der 3. Aufzug besteht aus fünf italienischen Auftritten.

Im ersten Auftritt kommt Asmodeus zusammen mit Arnoldus in Italien an, wo zurzeit Bernardon lebt. Asmodeus will Arnoldus zeigen, in welcher miserablen Ehe Bernardon seit zwei Jahren vegetiert. Arnoldus glaubt nicht, dass der Teufel zu seinen Gunsten handelt, beide verstecken sich, um Bernardon zu belauern.

In dem zweiten Auftritt kommen Leopoldel und Bernardon an, Leopoldel berichtet seinem Herrn, dass Fiametta aus dem Haus geflohen sei und zeigt ihm, wo sie sich versteckt hat. Bernardon klopft an der Tür.

Im dritten Aufzug zeigt sich Fiametta in Tiroler Kleidung, Bernardon erkennt sie nicht, Fiametta kehrt ins Haus zurück. Leopoldel und Bernardon wollen sie wieder aus dem Haus hervorlocken, damit Bernardon sie Mores lehrt.

Während des vierten Aufzuges zeigt sich Fiametta als Bote, Bernardon nimmt sie am Ende der Arie fest und zieht sein Schwert aus der Scheide, um sie zu töten, doch Fiametta flieht. Leopoldel wird von Bernardon selbst davongejagt, dann singt er über die Misere der Ehe und empfiehlt den Herren nie zu heiraten. Nachdem auch Bernardon weggeht, kommen Arnoldus und Asmodeus aus ihrem Versteck heraus.

Arnoldus ist froh, dass er letztendlich doch nicht Fiamettas Ehemann wurde, denn anscheinend ist der junge Bernardon mit dieser Ehe gründlich hereingefallen. Asmodeus nach muss Bernardon jetzt gerade das erleiden, was eigentlich für Arnoldus gedacht war. Deswegen beschließt Arnoldus, Bernardon als Entschädigung zwölftausend Gulden durch Asmodeus zu schicken und für immer Junggeselle zu bleiben.

Im letzten Auftritt kommt Bernardon hervor und bedankt sich für die herzliche Spende, Fiametta, als Tochter des Doktors drückt ebenfalls ihre Dankbarkeit aus. Argante und die anderen Freunde freuen sich, dass Arnoldus doch Junggeselle bleiben wird. Arnoldus erkennt, dass er betrogen wurde.

Asmodeus bekennt, dass er eigentlich gar kein Teufel ist, sondern Leonhardus, der beste Freund von Arnoldus, den Fiametta und Bernardon darum gebeten haben, ihre Ehe zu erwirken. Arnoldus sieht ein, dass er sich mit seiner Liebe lächerlich gemacht hat; das Stück endet mit einem fröhlichen Chorlied über die wahre Liebe.

3. Kurz – Berner – Asmodeus: Ein Vergleich

Gelegentlich sind die Angaben einer einzigen Aufführung der Bernerschen Kinderschauspieler von *Asmodeus* aus dem Jahre 1765 bekannt, der Auftritt steht mit Heitersheim in Verbindung.¹² Laut dem Souffleur der Gesellschaft, Franz Xaver Garnier war das die erste „Oper“, die Felix Berner mit seinen Kinderschauspielern aufgeführt hat.¹³ Wie hat Berner dieses auch von den erwachsenen Musiktheatern beliebte Singspiel aber auf die Bühne gebracht? Im Folgenden sind wir um eine Antwort auf diese Frage bemüht und zwar aufgrund des Vergleichs der zur Verfügung stehenden zwei Textbücher.

Sowohl im Textbuch von Kurz, als auch in dem adaptierten Libretto von Berner verbindet sich das Motiv des verliebten Alten mit dem Motiv der voneinander verbotenen Verliebten in einer Komödie, die durch die Protagonisten der Commedia dell'arte inspiriert wurde. Die Darsteller sind diesmal Arnoldus alias Pantalone, ein

¹² DIEKE 1934, 58.

¹³ GARNIER 1786, 4.

alternder Doktor und Pflegevater; Fiametta alias Colombine, die Pflögetochter des Doktors und die Geliebte von Bernardon; bzw. Bernardon, der Diener, der gleichzeitig die Eigenschaften vom aus der Commedia dell'arte wohl bekannten wachsamem Arlechino und von Pierrot, Pantalones Diener verkörpert. Diesen Grundfiguren ordnet der Librettist Kurz weitere Gestalten von der Verwandtschaft bzw. den Freunden zu.

Die Handlung selbst zeigt an einer einzigen Stelle einen auffallenden Unterschied in den beiden Textbüchern: während sich im letzten Auftritt des Bernerschen Textbuches über den Teufel Asmodeus herausstellt, dass er kein anderer als Leonhardus, der beste Freund von Arnoldus sei, der auf Bitte der jungen Verliebten versucht hat, Arnoldus umzustimmen, kommt es im ursprünglichen Libretto von Kurz zu keiner solchen logischen, vernünftigen Auflösung der Zauberei. Der Teufel bleibt bei Kurz praktisch bis zum Ende der Teufel und erteilt Arnoldus, dem verliebten Alten als solcher eine Lektion.

Felix Berner trifft über die vernünftige Erklärung des Schlusses hinaus an einigen Stellen des Textbuches sogar dramaturgische Änderungen. Über die eigene Gliederung des Stücks hinaus (drei Aufzüge bei Berner anstatt der zwei Aufzüge bei Kurz) hat Berner Darsteller gestrichen, Rollen zusammengezogen, Auftritte gelöscht oder diese mit seiner eigenen Variante ersetzt.

Er hat zum Beispiel die in dem 4. Auftritt des II. Aufzugs auftretende Catherl, die Dienerin, die in der Textvariante von Kurz über den Selbstmord von Fiametta berichtet, gestrichen und ihren Text Argante gegeben, die laut Rollenbesetzung eine von Arnoldus Freunden (sei)ist, aufgrund des konkreten Textes aber dessen Schwester! Dieses Vorgehen hatte zur Folge, dass Berner für seine Aufführung einen Kinderschauspieler weniger brauchte.

Im Adaptationsprozess reduziert der Dramaturg auch die Auftritte von Leopoldel, dem anderen Diener von Arnoldus von zwei auf einen einzigen Auftritt, der erste Text des Dieners – diesmal über den Selbstmord von Bernardon – wird in dem 6. Auftritt des II. Aufzugs von Casparus, Arnoldus' anderem guten Freund übernommen. Es geht also grundsätzlich nicht um die Streichung einzelner Textstellen aus dem Libretto, sondern um deren Zuordnung zu anderen Darstellern: Die Kinderschauspieler, die die Rollen von Argante und Casparus gespielt haben, aber deren Namen mangels Theaterzettel uns leider nicht bekannt sind, waren wahrscheinlich belastbarer, was das Texterlernen angeht, bzw. aus bühnentechnischer Hinsicht erfahrener. Ebenfalls hat Berner aus dem 1. Auftritt des II. Aufzugs die zwei Notare, deren Aufgabe in dem darauffolgenden 2. Auftritt die Beglaubigung von Fiamettas Heiratsurkunde wäre, gestrichen (Die gleich gebliebenen Repliken von Arnoldus weisen sogar fehlerhaft auf ihre Anwesenheit auf der Bühne hin!). Damit brauchte also der Theaterdirektor zur Aufführung des Singspiels wieder zwei Kinderschauspieler weniger. Aus dramaturgischem Gesichtspunkt hat der Prinzipal

das Singspiel für sein eigenes Kinderensemble adaptiert, indem er im Unterschied zu Kurz' Version die Anzahl der Darsteller reduziert hat.

Streichungen bzw. Ersetzen von Auftritten gibt es ausschließlich im III. Aufzug. Die sieben Auftritte aus dem II. Aufzug von Kurz werden bei Berner in seinem III. Aufzug nicht nur auf fünf reduziert, sondern die zwei verbleibenden Szenen von Fiametta, in denen Commedia dell'arte-Figuren auftreten, füllt Berner sogar mit teilweise anderen Inhalten.

In der kindertheatralischen Adaptation von *Asmodeus* musste also die Fiametta darstellende Kinderschauspielerin in dem 3. bzw. 4. Auftritt des III. Aufzuges das Publikum einerseits als Tirolerin, andererseits als Lauffer zum Lachen bringen. Dieses Phänomen erklären wir außer der bewussten Absicht der Textverkürzung damit, dass in den ursprünglichen Commedia dell'arte-Auftritten Fiametta während ihrer viermaligen Umwandlung Arien aus Bologna, Neapel und Venedig singen musste, was neben dem blitzschnellen Kleidungsaustausch auch für erfahrene Künstler der Zeit als eine anspruchsvolle Aufgabe gelten konnte.

Die Absicht der Vereinfachung entdecken wir beim Studieren des Bernerschen Textbuches auch bezüglich der Fragen der Bühnentechnik. Wenn wir die Regieanweisungen von Kurz und Berner miteinander vergleichen, können wir feststellen, dass aus Berners Variante mehrere Anmerkungen des ursprünglichen Librettos bezüglich des Theaterspiels, der Dekoration und der Bühneneffekte fehlen, woraus man die Schlussfolgerung ziehen kann, dass Felix Berner diese für seine eigene Aufführung nicht für wegweisend hielt und sie demzufolge nicht befolgte. Einige Beispiele: Am Ende des 2. Auftritts aus dem II. Aufzug geht Berners Fiametta einfach ab („Fiametta geht ab.“), indem sie im Drehbuch von Kurz allerdings von der Bühne abtanzt (Kurz: I/7 „Fiametta tanzt ab“). Ebenso fehlen in den letzten drei Auftritten des II. Aufzuges die von Kurz beschriebenen Bühneneffekte (Kurz: I/10) ganz: im Originallibretto erscheinen nämlich Bernardon und Fiametta laut Regieanweisungen erstmals als Geister, dann reiten sie in Reisekleidern auf den Rücken von Pferden, die aus Statuen entstanden sind und beim Posthornblasen erheben sie sich in die Luft.¹⁴

Letztendlich sind die lexikalischen Abweichungen und die Unterschiede im Sprachgebrauch bemerkenswert, die ganz sicher mit dem Alter der Kinderschauspieler in Verbindung gebracht werden können: in dem 4. Auftritt des I. Aufzuges zum Beispiel möchte Arnoldus seine junge Ehefrau in Kurz' Variante ins Brautbett, währenddessen im Fall von Berner nach Hause führen.¹⁵

¹⁴ KURZ 1767, I/10: „Hierauf kommt ein Chorus, in welchen sich Bernardon und Fiametta als Geister, und Asmodeus einmischen (...) NB. Es verwandeln sich die Statuen in 2. Pferde, Fiametta, und Bernardon verwandeln sich auch, man siehet sie statt Geister in Reisekleidern (...) NB. Bernardon und Fiametta steigen zu Pferde (...) NB. Bernardon, und Fiametta flügen mit ihren Pferden unter Posthornblasen durch die Luft ab.“

¹⁵ Ebd. I/4: „Und alsdann wird der Doctor dich/Sogleich, mit sich/Ins Brautbett führen.“, beziehungs-

4. Schlussfolgerungen

Bezüglich des Sujets wandelt sich die Geschichte von Asmodeus bei Berner aus einem Zaubermärchen von Kurz zu einer Lehrkomödie, was einerseits wahrscheinlich mit der Legitimität bzw. mit dem Legitimierungsversuch der im Kindertheater aufgeführten Inhalte im Zusammenhang steht, aber andererseits mit den von Maria Theresa initiierten oder unterstützten Theaterreformen in Verbindung gesetzt werden kann (z.B. mit der allmählichen Verdrängung der sich auf Improvisation gründenden Commedia dell'arte von den deutschsprachigen Bühnen, mit der Verbannung des Hanswurst, mit der immer stärkeren Terraingewinnung von „vernünftigen“ und natürlichen Theaterspielen).

Felix Berner bemühte sich um den Einsatz von möglichst wenigen Kinderschauspielern; das heißt, dass er die Rollen höchstwahrscheinlich nur unter einigen „Basismitgliedern“ seines Ensembles verteilte, die er wahrscheinlich aufgrund ihrer gesammelten schauspielerischen Erfahrung ausgewählt hatte (auch im Falle der Aufführung *Zemire und Azor* verfuhr er ähnlich¹⁶). Ebenfalls typisch sind die einfacheren und leichter umsetzbaren Bühnenlösungen, die wir durch das Alter der Kinderschauspieler erklären. Als Hauptattraktionsmittel galten wahrscheinlich die Kinderschauspieler und ihr Bühnenspiel; Bühneneffekte wie z.B. das Fliegen auf Pferderücken dominierten in Berners Aufführungen auch wegen einer vernünftigen Erklärung des Schlusses nicht.

weise BERNER, *i. m.*, I/4: „mit sich nach Hause führen.“

¹⁶ TAR 2016, 655–666.

JÁNOS SZABOLCS

**ERINNERUNGSRORTE 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.

KATALIN CZIBULA

POLITISCHE MODEN: DIE DARSTELLUNG RUSSLANDS IN DEN UNGARISCHEN DRAMEN UM DIE WENDE VOM 18. ZUM 19. JAHRHUNDERT¹

Das 18. Jahrhundert wird nicht nur durch die enzyklopädischen Auflistung der Werte der westlichen Kultur charakterisiert, sondern durch die Opposition dieser Werte im Zusammenhang mit den östlichen Kulturen. Diese Phänomene sind in den historischen Wissenschaften bereits thematisiert: der Orientalismus, der Kult des Osten und die Sehnsucht nach den Erkenntnissen des Ostens sind auch in den Lehrbüchern artikuliertes Spezifikum des aufgeklärten Zeitalters. In den Forschungen sind die Unterschiede weniger fokussiert, einerseits sind die politischen Ziele von Zar Peter dem Grossen, die auf eine Öffnung Russlands gegen Westen hindeuten, andererseits auch Europas Interesse an der russischen Kultur, Tradition und Zivilisation. Charakteristisch dafür waren das bürgerliche literarische Leben und das Theaterleben, zudem kann man dies auch in der fiktiven Literatur, aber auch in der Entwicklung der Literatur- und Theatergeschichte feststellen.

Ein gutes Beispiel für diese Zeit ist die Laufbahn eines besonders wirkungsvollen Dramatikers in Europa, August Friedrich Ferdinand von Kotzebue. Er ist in Weimar geboren und wurde in Mannheim ermordet. Kotzebue ist fast sein ganzes Leben zwischen Deutschland und Russland gependelt.² In den 1780-er Jahren war er als Sekretär des Gouverneurs in Sankt Petersburg tätig, danach als Assessor am Gerichtshof in Tallinn (=Reval). Er heiratete die Tochter eines russischen Feldmarschalleutnants und wurde dadurch 1785 in den russischen Adelsstand erhoben. Als er das im gesamten Europa mit grossem Erfolg aufgeführte Drama *Menschenhass und Reue*³ schrieb, war er Präsident des Magistrats des Gouvernements Estlands. 1798 kehrte er nach Deutschland zurück, und als er 1800 wieder russischen Boden betrat, wurde er als Spion deportiert. Später hat der Zar ihn durch den Direktorsposten am deutschen Theater in Sankt Petersburg entschädigt. Nach der Ermordung des Zaren Paul I. (1801), trieben ihn die politischen Umstände wieder nach Deutschland. Bereits vor Napoleons Sieg in der Schlacht bei Jena und Auerstaedt ging er 1806 erneut nach Russland. Seine Zeitgenossen sowie auch die Nachwelt unterstellten ihm

¹ Die Forschung wird durch das Projekt des Ungarischen Forschungsfond NKFIH Nr. 119865. und Nr. 119580. unterstützt.

² Zur Laufbahn des Verfassers siehe Häntzschel 1979, 624-625, Redlich 1989, 182-190 und Wistinghausen 2016, 161-163.

³ Der Text unter: http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/kotzebue_menschenhass_1790 (2018.07.18.)

Spionage. Allerdings weisen sein hoher gesellschaftlicher Rang und das Mandat des deutschen Konsuls in Russland auf eine eindeutige politische Karriere hin. Wegen seiner politischen Position wurde er im Jahr 1819 von einem sich gegen des Konservatismus des deutschen Reiches auflehrenden Studenten ermordet.

Seine Laufbahn ist nicht durch seine politische Karriere sondern sein Wirken als Dramatiker bedeutend. Er war einer der populärsten Vertreter einer modischen Gattung seiner Zeit, des sogenannten Rührstücks. Seine Dramen wurden auf allen bedeutenden Bühnen Europas mit grossen Erfolg aufgeführt. So wurde auch seine Laufbahn mit grossem Interesse vom Publikum, also von der bürgerlichen Öffentlichkeit begleitet. Diese Aufmerksamkeit konnte die ungewöhnliche, den Autor extrem erhebende und stützende Sphäre des Russland nicht ignorieren. (??)

Von August Kotzebue kennen wir kein Schauspiel über russische Themen, aber es kann sein, dass seine russische politische Karriere seine Zeitgenossen inspirierte. Im Hintergrund dieser Interessen standen keine historischen Kenntnisse, kein wirkliches Wissen. Die russische Kulisse funktionierte als exotisches Element. In der Theaterpraxis des 18. und 19. Jahrhunderts erschienen nur Motive, Modelle und Stereotypen Russlands.

Dieses Phänomen, wie auch der Kotzebue-Kultus, zeigten sich auch in Ungarn, so zum Beispiel in den Übersetzungen einiger Dramentexte. 1795 schrieb der Dramatiker Franz Kratter ein Stück mit dem Titel *Mädchen von Marienburg* für das Theater in Lemberg, das er selbst dirigierte. Kratter war ein begeisterter Propagandist und Verfolger des Josephinismus. Seine Dramen thematisierten wiederkehrend die gesellschaftlichen Diskrepanzen, soziale Probleme und verbreiteten den Sieg der menschlichen Tugend, Güte und Ehrlichkeit im Geiste des Sentimentalismus mit naiver Kontinuität. Die Impulse zu seinem Drama bezog er aus der geographischen Nähe. In der Nähe von Lemberg fand er historische Personen und Themen, die dem Publikum ein entsprechendes Interesse entlockten. *Das Mädchen von Marienburg* verarbeitete eigentlich die Geschichte der Ehe des Zaren Peter des Grossen und speiste sich aus den historischen Tatsachen - ein sentimentales Rührstück. Die Titelheldin ist die zweite Frau von Peter dem Grossen, Marfa Skawronskaya, die als Tochter eines litauischen Bauern geboren wurde. Als die Russen Marienburg besetzten, trat das junge Mädchen der orthodoxen Kirche bei und erhielt den Namen Jekaterina. Später wurde sie die Geliebte des Zaren und folgte ihm überallhin, begleitete ihn in Kriege, nahm an der Gründung von Sankt Petersburg teil, gebar ihm mehrere Kinder. Letztendlich vermählte sich der Zar mit ihr und krönte sie zur Zarin. Nach dem Tod Peter des Grossen folgte sie ihrem Mann auf den russischen Thron und regierte zwei Jahre lang als Zarin Jekatherina I.⁴

⁴ Siehe NIEDERHAUSER – SZVÁK 2002. Über Russland: HARMAT 2015.

Dieser Lebenslauf passt nicht gut zu den Eigenschaften der Gattung des Rührstückes der Zeit der Spätaufklärung. Der Autor brauchte seine eigene Phantasie zur Abstimmung der historischen Wirklichkeit und der Regel der Gattung. Diese Herausforderung hat Kratter wie folgt gelöst: Die Realität gibt einige historischen Fakten und Personen, aber die dramatische Aktion hat nichts zu tun mit der Wirklichkeit. Im Zentrum des Dramas stehen die weibliche Tugend und die passive, aber strenge Beharrlichkeit. Die schöne, und mit allen Tugenden ausgestattete Chatinka ist in den Zaren verliebt, aber sie vergisst nicht ihren Ursprung, ihre Familie und ihre bauerliche gläubige Werteordnung. So lehnt sie die Liebesannäherung des Zaren ab. Er ist so beeindruckt von ihrer Schönheit und Reinheit, dass er das Mädchen auf den Thron hebt. Die Details der Handlung folgen mehr einer märchenhaften Karrieregeschichte, als der historischen Realität. Die Tugend siegt am Ende des Dramas, wie die zentralistische dramatische Struktur des Rührstückes es erfordert.

Das Mädchen von Marienburg hatte in Ungarn ein reges Echo: Nach dem Bibliographen József Szinyey wird eine Dramenübersetzung im Nachlass der Dichterin Krisztina Újfalvy registriert, die wahrscheinlich handschriftlich erhalten blieb und mit 1799 datiert ist.⁵ In Újfalvys Oevre ist das Drama als Übersetzung beispiellos, aber ihrer Bibliothek und ihres Bücherverzeichnisses zufolge zeigte sie reges Interesse für diese theatralische Gattung.

Es gab noch eine andere Übersetzung in Klausenburg (Kolozsvár, Cluj),⁶ die wahrscheinlich vom „Hoflehrer“ Gábor Gyarmati stammt, die zur Jahrhundertwende entstand.⁷ Die zwei Texte sind nicht übereinstimmend, aber auch nicht völlig anders. Vieles deutet darauf hin, dass Újfalvy Gyarmatis Übersetzung kannte, aber bei der Bearbeitung den Text für die theatralische Aufführung umformulierte.⁸ Die dritte handschriftliche Variante der Übersetzung stammte aus der Zeit der Eröffnung des Nationaltheaters und ist absolut unabhängig von den anderen zwei Handschriften.⁹ Dieser Text ist nach dem Titelblatt von István Déry notiert, also sollte es zu Beginn des 19. Jahrhundert entstanden seine Übersetzung. Außerdem hat der Schauspieler Mihály Ernyi das Drama übersetzt und es wurde von der Theatergruppe in Klausenburg am 6. Dezember 1803 aufgeführt.¹⁰

Der berühmteste Autor der Reformzeit, József Katona hat im Jahr 1811 ein Theaterstück von Johanna Franul-Weissenthurn mit russischer Thematik übersetzt. *Die*

⁵ OSzK Handschriftensammlung Quart.Hung. 1502.

⁶ Universitätsbibliothek Klausenburg, Handschriftensammlung Ms. 1427.

⁷ Wir wissen über den Übersetzer nur, was Sinneyi schrieb: „francia, olasz és német nyelvtanító Kolozsvárt. Munkái: 1. Mesterséges Gyűjtemény. Kolozsvár, 1806.2. Első nagy Péter muszka cár élete. Fordítottat olaszból. Kolozsvár, 1813.“ Siehe: SZINNYEI 1891–1914.

⁸ Siehe CZIBULA 2019.

⁹ OSzK Színháztörténeti Tár N.Sz.K. 11.

¹⁰ Siehe ENYEDI 1972, 133.

Bestürmung von Smolensk, das Drama der berühmten Wiener Schauspielerin wurde am 24. August 1808 im Wiener Burgtheater erstaufgeführt und bis 29. Dezember 1816 insgesamt 27mal in den beiden Hoftheatern, im Burgtheater und im Kärtnerthortheater gespielt.¹¹ Das Drama ist etwa acht Monate nach der Wiener Aufführung auch im Pest-Budaer deutschen Theater erschienen: Nach der Erstaufführung am 8. Mai 1809 wurde es zwanzig Jahre lang insgesamt 24mal gespielt.¹² Eine ungarischsprachige Übersetzung ist nur von József Katona bekannt. Sie wurde durch mehrere Theatergruppen in diversen Städten gespielt. In Pest war die Erstaufführung am 24. November 1811, später wurde das Stück am 5. März 1812 und 12. August 1813 aufgeführt. Es erschien danach auf den Bühnen in Klausenburg (Cluj), Székesfehérvár (Stuhlweißenburg) und Miskolc.¹³

Zu Beginn der Handlung steht die Belagerung mit dem heroischen Leidtragenden, dem Fürsten von Smolensk, Swätoslaw. Er will die Stadt vor dem Rebellen Alexis beschützen, der den Sohn des Zaren Peter des Grossen darstellt. Swätoslaw weiss sicher, dass Alexis ein Betrüger ist, weil der echte Alexis in Swätoslaws Armen verstarb. Vor Swätoslaw erscheint der Kommandeur Järoslawits, früher sein Freund und Waffenbruder, jetzt Gesandter des falschen Alexis, und Swätoslaw überzeugt ihn, dass er auf der Seite der Zarin Katharina stehen soll. Die Tochter des Fürsten, Fedrowna, befindet sich auch in der Stadt und will diese nicht verlassen. Sie lehnt den Heiratsantrag von Alexis ab und wartet stattdessen auf den gemeinsamen Tod mit ihrem Vater. Mit den Kosaken - auf Alexis Seite - kämpft der ehrliche Bauerjunge, Urskoff. Als er die echte Herkunft des Thronwerbers Alexis erkennt, wechselt auch er zu den Beschützern von Smolensk und will Fedrowna vor den Feinden behüten. Inzwischen wird die Stadt besetzt, Swätoslaw und Fedrowna werden vor Alexis verschleppt. Der Rebell ist von der Schönheit des Mädchens sehr entzückt, aber sie lehnt seine Liebe ab, dafür will er grausame Rache nehmen. Der Kanzler, Prusko, hilft ihm mit einer gnadenlosen Idee. Der falsche Zarewitsch bietet der Fürstin seine Soldaten an. Mit einer Hochzeit zusammen mit einem einfachen Soldaten könnte die Fürstin, das Leben ihres Vater retten.

Urskoff meldet ist bereit, Fedrowna zu heiraten. Sie folgt dem Befehl, dennoch verfügt Alexis, auf dem Rat von Prusko, Swätoslaws Ermordung.

Der dritte Aufzug beginnt in Kutyna: Hier lebt die einfache Bauernfrau, Urskoffs Mutter, Iwana, die Cousine, Lisa und der adoptierte Sohn, Kisky. Dahin flüchtet Swätoslaw, er flieht vor seiner Hinrichtung. Iwana ist der Zarin treu, empfängt den Fürsten und nimmt einen Brief des Fürsten für seine Tochter an, die bald mit ihrem Mann kommen soll. Inzwischen kommt Kinsky mit dem Nachricht, dass Urskoff

¹¹ ALTH – OBZYNA 1979, 1. Bd 105.

¹² Ders. 1. Bd. 96.

¹³ Siehe KERÉNYI 1992, 404.

auf der Seiten der Kosaken stand und die Zarin verraten hat. Iwana enterbt ihren Sohn. Urskoff kommt mit der ohnmächtigen Fedrowna mit Begleitung von mehreren Kosaken, die den Vollzug Heirat kontrollieren wollen. Iwana hilft dem Fürsten Swätoslaw sich im Schnee zu verbergen. Unbeeindruckt von den Soldaten überzeugt Urskoff die Familie und Fedrowna von seiner ehrlichen Absicht, dass er das Mädchen retten will. Die Soldaten werden durch Urskoff betrunken gemacht. Iwana gibt Fedrowna den Brief ihres Vaters und damit wird klar, dass der Fürst lebt!

Inzwischen hat Alexis die Stadt besetzt, aber ihn quälen Liebe und Reue. Prusko plant Alexis mit Soldaten der Zarin zu unterstützen, um das Leben derselben zu retten. Alexis begibt sich aus der Stadt zu Fedrowna. Er trifft auf sie, Urskoff und die nun wieder nüchtern werdenden Kosaken. Urskoff erklärt die Lage, aber er muss die Fürstin nach Smolensk zurückgehen lassen.

Danach will Alexis in die Stadt zurückkehren, allerdings muss er feststellen, dass das Stadttor durch Prusko verschlossen wurden. So töteten die Soldaten des Fürsten Swätoslaw und Kommandeur Järoslawits den Thronbewerber. Swätoslaw und Järoslawits bestürmen die Stadt von aussen. Die Einwohner der Stadt öffnen schließlich das Stadttor. Die Leute wollen Prusko ermordern, aber der Fürst verhindert es. Prusko muss sich vor dem Richtstuhl für seine Taten verantworten. Fedrowna ist wieder mit ihrem Vater zusammen, und Swätoslaw adoptiert Urskoff wegen seiner Heldentaten. So werden Fedrowna und Urskoff keine Ehegatten, sondern Geschwister.

Das Schauspiel stellt einen fiktiven historischen Vorfall dar, aber zeigt nur ein wenig von der tatsächlichen russischen Geschichte. Die realen historischen und fiktiven Ereignisse und Elemente sind chronologisch und kausal vermischt: Die Stadt Smolensk war in 17. Jahrhundert wirklich öfter Schauplatz von Konflikten zwischen Russland und Polen und tatsächlich nahmen an den letzten Auseinandersetzungen Kosaken teil. Ihre Darstellung im Drama ist demnach wahrheitsgetreu. Doch der Krieg war beinahe 70 Jahre vor der Handlung des Schauspiels 1667 beendet und die Stadt gehörte mit anderen Gebieten zum Russischen Reich.¹⁴

Weiters stimmt es, dass Zar Peter der Grosse einen Sohn mit Namen Alexei (im Drama Alexis) hatte, der durch den Tod seines Vaters in ein Komplott hineingezogen wurde und durch bis heute ungeklärte Umstände verstorben ist. Die Geschichte um seinen Tod lösten allerdings keine pseudo-Alexeien aus, die in der russischen Geschichte erschienen wären. Allerdings ist dieses Motiv nicht fremd in der russischen Geschichte. Vor beinahe 120 Jahren, nach dem Tod des Zares Iwan IV., (des sog. Schrecklichen), erschienen mehrere pseudo-Dmitri, und das Auftauchen dieser Personen führten zur Thronstreitigkeiten, Aufständen und einer politischen Krise. Alle früheren Ereignisse verarbeitete die Autorin Franul-Weissenthorn in der Zeit der Zarin Katharina der Ersten (d.h. die Frau des Peters des Grossen). Sie konstruierte

¹⁴ Siehe NIEDERHAUSER – SZVÁK 2002 und HARMAT 2015.

aus den realen Motiven eine fiktive russische Geschichte. Das Thema zeigt mehr das allgemeine europäische Interesse und die Neugier gegenüber Russlands. Ein exotisches fernes Reich scheint ein gutes Milieu für ein historisches Rührstück oder ein Heldenspiel abzugeben.¹⁵ Das Publikum störten die vermengten historischen Vorfälle vermutlich nicht, weil ihre eigenen Kenntnisse über Russland nur sehr gering waren. Das historische Milieu funktionierte nur als stimmungsvolles Element. So haben der Autor wie auch das Publikum nicht beachtet, dass sich der Fürst während der Flucht vor seinen Feinden im Schnee versteckt hat, wobei die Fußspuren keinen Verdacht erweckten. Und er konnte fast eine ganze Nacht unter dem Schnee verbringen, ohne dem Erfrierungstod zu erliegen.

Wir kennen Katonas Übersetzungstext nicht, so können wir die Wirkungen der Dramaturgie des Rührstückes nicht tiefer analysieren, wie in der Fachliteratur¹⁶ oder in den Quellen der original Dramen.¹⁷

Die Eigenschaften der *Bestürmung von Szmolenszk* wirken wie in Katonas späteren dramaturgischen Konzepten, als Charakterzeichen hat er sogar aus den Inkonsequenzen des übersetzten Textes gelernt und strebte nach Kohärenz mit der historischen Wahrheit.¹⁸

Eine der wichtigsten Eigenheiten des Schauspiels von Weissenthurn ist, dass sie das Konzept nicht auf einen zentralen Helden aufgebaut hat. Weiters hat sie keinen zweipoligen Konflikt konstruiert, sondern auf mehrere dramatische Aktionen der Personen und auf mehreren Lebensgeschichten fokussiert. Diese unterschiedlichen Erzählstränge vereinigen sich am Ende glücklich. In Weissenthurns Drama präsentierte die Autorin die Lage der bestürzten Stadt und die Schrecken des Krieges mit parallelen Lebensdarstellungen mehrere Personen, mit unabhängigen, selbstständigen Lebensbildern und gleichermaßen freundlichen und feindlichen Seiten. Diese einzelnen Szenen sind von einem starken dramaturgischen Beziehungssystem geprägt,¹⁹ wie in Katonas Drama *Jeruzsálem pusztulása* (= *Verfall von Jerusalem*),²⁰ auch die Tableaudarstellung und die synchronen Ereignisse charakterisieren nicht nur die *Bestürmung von Smolensk*, sondern auch die weiteren Dramen Katonas.

Die Wirkung des Shakespeare Kultus im deutschsprachigen Gebiet zeigen die komischen, volkstümlichen Figuren und die Mitwirkungen der komischen und heroischen Register des Dramas. Allerdings zeigen die populären Figuren bei der öster-

¹⁵ Über die Gattung in Ungarn siehe KERÉNYI 1981, vor allem 114–133, 142–145 und 256–284.

¹⁶ Siehe dazu Publikationen von NAGY 2011, NAGY *Gertrudis...* 2012, NAGY 2013, bzw. früher: NAGY 2001.

¹⁷ Siehe dazu BÍRÓ 2002 und NAGY Katona... 2012, NAGY 2014.

¹⁸ Siehe zu dem Thema CZIBULA 2015.

¹⁹ Da die gattungstheoretischen Untersuchungen den Rahmen der Arbeit sprengen würden, verwende ich Tamás Bécsys Ansatz, siehe dazu: BÉCSY 1988.

²⁰ Siehe dazu die kritische Ausgabe des Dramas und den Anmerkungsapparat: KATONA 2018.

reichischen Autorin und dem ungarischen Autor mehrere dramaturgische Beziehungen: Das Bauernpaar in der *Bestürmung von Smolensk* und z.B. das naive Liebespaar Ágneska-Mártonka in Katonas Drama *Luca széke*. Sie zeigen ähnliche Situationen in den zwei Dramen auf, einmal mit ihren komischen vereinfachenden Denkweisen und dann die im Alltag prägenden Werte. Die gesellschaftlich und kulturell höherstehenden Figuren probieren heroisch für ihre Werten zu kämpfen, und stehen dabei fest in den schweren moralischen Situationen. Diese komischen einfachen Figuren beschäftigen sich nur mit den einfachen primären menschlichen Sachen wie Arbeit, Schutz des Hauses.

Neben der dramaturgischen Einheit des ungarischen Dramas *Szmolenszk ostromlása* zeigen sich zwei wichtige Konklusionen. Einerseits, dass József Katona ein Werk der berühmten Wiener Schauspielerin für die Übersetzung gewählt hat und sich davon einen sicheren Erfolg erwartet hat. Andererseits wurde seine Wahl von den kulturellen und politischen Tendenzen motiviert. Die russische Thematik hat er als Exotik für ein interessiertes Publikum genutzt und eine für den europäischen Raum fremde Begebenheiten erzählt. Er hat dabei auch erkannt, dass das Publikum keine historischen oder geographischen Kenntnisse braucht. Die realen Fakten wurden als dramaturgische Motive und Funktionen, je nach Bedarf, auf der Bühne geformt und wieder aufgelöst.

EMESE EGYED

LA SATURNOPATHIE. LA CENSURE DES SENTIMENTS

Le théâtre européen est une entité culturelle et économique dont les éléments sont en mouvement (changement) continu. Le succès de telle ou telle œuvre dramatique dans son pays d'origine ou ailleurs fait très vite oublier les pièces reçues moins bien par le public, mais parfois les phénomènes moins visibles offrent au chercheur des informations vraiment pertinentes. On avait accordé une attention particulière aux emprunts, à la mobilité des troupes ou des acteurs, aux changements-événements, aux bâtiments servant de lieu pour les spectacles. L'histoire du public ainsi que celle de l'intervention de l'État dans le répertoire restent des problèmes peu éclaircis.¹

Quelle direction prendre dans l'Empire Autrichienne au début du XIX^e siècle pour conquérir le public? Celle des traductions? La censure ne permettait la représentation que de ce qui avait déjà été présenté sur les scènes de Vienne. Celle des tragédies? Le public n'y était pas très attaché. Celle des opéras? Ce sont les musiciens qualifiés qui manquaient le plus souvent. Il s'agit d'une période où les débats concernant la nature des pièces de théâtre étaient fréquents; on doit reconnaître la valeur des pièces originales (rédigées en hongrois), ou du moins celle des efforts d'en avoir quelques-unes.

Dans ce qui suit, je vais présenter et interpréter un dossier d'écrits rédigés en hongrois entre 1835 et 1838 et restés en état de manuscrit ; autant de documents sur l'infortune d'une pièce élaborée avec soin, laquelle semble avoir été appréciée par les professionnels de l'époque mais qui, selon nos connaissances, n'a jamais été présentée. Le cas peut nous offrir des repères pour une meilleure connaissance du fonctionnement du théâtre au XIX^e siècle, en tant qu'institution culturelle d'intérêt politique.

Le dossier, le cas

Le dossier en question² se trouve dans les réserves de la Bibliothèque Centrale Universitaire Lucian Blaga de Cluj et contient le texte d'une comédie et des documents qui se réfèrent à l'histoire de celle-ci. L'œuvre est pourvue de deux feuilles de titre dont l'une présente les marques des corrections. Le texte proprement dit de la comédie intitulée *A Saturnus kórosok* (Les Saturnopathes) est une copie avec quelques corrections de l'auteur. Il avait attaché au drame une lettre écrite par lui-même (signée:

¹ PINTÉR 2015, 102.

² Ms 1251. C'est en 1910 que l'ensemble de ces écrits a été enregistré dans les collections du Musée Transylvain (cf. le sceau).

B. F.) représentant ses adieux adressés à sa propre pièce. (Le genre qui ne fut plus en vogue au XIX^e siècle nous rappelle les vers de Joachim du Bellay³ qui, à son tour, a repris la formule des *Tristes* d'Ovide.)

On trouve dans le dossier l'énumération des accessoires: "Meg szerzendők" ("À procurer"). Il fallait se procurer deux volumes de poésies (des auteurs Dániel Berzsenyi respectivement Mihály Vörösmarty), une bouteille, dix tonneaux, des chaises, un nuage etc. Une autre liste présente les éléments de la décoration (proposée), respectivement les costumes nécessaires à la représentation. On se pose la question comment l'espace scénique était-elle envisagée l'action nécessitant la succession suivante: endroit rural; plein air spatial (pour le voyage cosmique); Saturne: plein air, puis l'intérieur d'une grotte; plein air spatial (pour le voyage de retour); intérieur rural. Là déjà nous rappelons ce qu'Anne Ubersfeld déclare en parlant de la spatialité liée au texte théâtral: "L'espace est une *donnée de lecture immédiate du texte théâtral* dans la mesure où l'espace concret est le (double) référent de tout texte théâtral."⁴ (Mais la fiction y est dédoublée également, ajoutons-y, par la convention théâtrale – et par le voyage dans l'espace cosmique envisagé dans le texte.)

Il ya encore, pour continuer, dans le dossier une série de lettres liées au projet de la représentation de la pièce à Pest. L'une, adressée à l'auteur, marque le mécontentement du compositeur József Szerdahelyi (1804–1851) qui n'a pas reçu sa rémunération promise de la part du comte Ferenc Bethlen pour les notes musicales de la pièce *Lucrèce Borgia* et pour *Les Saturnopathes*⁵.

Le comte Ferenc Bethlen (1801–1879), noble hongrois de Transylvanie, propriétaire de terrains⁶ se dédia dans ses loisirs à l'activité de traducteur et d'auteur de pièces. Il a traduit pour le théâtre hongrois de Kolozsvár⁷ la pièce *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo;⁸ qui fut représentée ensuite plusieurs fois par la troupe hongroise de

³ „Mon livre (et je ne suis sur ton aise envieux), Tu t'en iras sans moy voir la court de mon Prince." Du BELLAY 1993, 38.

⁴ UBERSFELD 1996, I: 114.

⁵ József Szerdahelyi (1804–1851), acteur et traducteur d'œuvres dramatiques, avait dirigé la troupe théâtrale hongroise à Kolozsvár. Une chorale provenue d'une de ses œuvres musicales destinées au théâtre est devenue pièce du répertoire ecclésiastique. On a reconnu ses talents d'interprétation musicale (dans *Le barbier de Séville* par exemple). Pour ses réalisations de composition musicale (pour Ferenc Bethlen), nous pouvons noter la musique de *Lucrèce Borgia* (de Victor Hugo, traduction de Ferenc Bethlen) et celle des *Saturnopathes*.

⁶ SZINNYEI 1891. I., 1018. Il faut mentionner que la plupart des acteurs fondateurs de la troupe hongroise de 1837 de Pest avaient joué dans les années 1830 sur la scène du théâtre dit „de pierre” de Kolozsvár. (L'expression se réfère au bâtiment construit expressément pour les spectacles dédiés au public connaisseur de langue hongroise.)

⁷ Nom historique de la ville Cluj Napoca.

⁸ La pièce de Victor Hugo fut présentée pour la première fois (en français) le 2 février 1833, au Théâtre de la Porte Saint-Martin à Paris.

Pest dès le 19 mars 1835 jusqu'en 1837.⁹ Son drame en un acte intitulé *Én (Moi)* fut présenté au théâtre national hongrois (à Budapest) le 16 mai 1841. Le dictionnaire théâtral de Schöpflin mentionne également l'existence d'une pièce dont il est l'auteur et qui est restée en manuscrit: c'est justement le *Saturn kórosok*, en trois actes.¹⁰

Deux autres lettres, rédigées par l'acteur Zsigmond Szentpétery (1798–1858) adressées à l'auteur sur les préparatifs proprement dits expriment l'implication totale de l'acteur dans cette affaire. Une lettre du manager théâtral Gedeon Ráday le jeune (1806–1873) adressée à János Bethlen, un des parents de l'auteur, marque l'engagement de Ráday de faciliter à Pest la représentation de la pièce¹¹.

L'année 1838 est marquée au théâtre hongrois de la capitale par le changement de la direction institutionnelle¹², par le succès des „pièces populaires” (en hongrois népszínmű, en allemand Volksstücke) telle *Le notaire de Peleske* de György Gaal (première représentation: le 8 octobre 1838), par la présence des tragédies de Shakespeare (*Roméo et Juliette*) ainsi que celle de l'opéra. La variété des genres présents sur la scène prouve déjà les capacités artistiques et techniques de la troupe.

Le soin pour les pièces bien faites date chez les hongrois de plus tôt, des années 1790. Des recueils comme *Erdélyi játékos gyűjtemény* (Collection des pièces de théâtre de Transylvanie) de 1793, les concours conçus dès 1814 pour encourager la création de nouvelles pièces de théâtre (dès 1814) sont autant de témoignages de la reconnaissance du théâtre en tant que moyen légal de passe-temps plus ou moins édifiant.

On pourrait se mettre à reconstruire la situation selon laquelle les acteurs qui avaient connu le texte de Bethlen à Kolozsvár, l'ont proposé à la direction de la troupe de Pest qui s'était exprimée pour des ouvrages originaux hongrois. Selon la lettre du dossier signée par Zsigmond Szentpétery datée du 8 novembre 1838, le texte de la comédie avait été accepté par la direction du théâtre de Pest et la troupe ne fit qu'attendre la permission de jeu de la part de la censure locale.¹³

Une missive de l'auteur de la pièce datée quelques semaines plus tard et adressée à András Fáy (1786–1864), écrivain et homme de théâtre, semble avoir mis fin à tous les espoirs concernant la représentation de la comédie à Pest. Ferenc Bethlen y déclare que la langue avait évolué depuis la création de la pièce et qu'il n'avait pas le temps pour faire „les changements nécessaires” à son ouvrage.¹⁴ Il offrit en même temps des informations sur la genèse des *Saturnopathes*. La pièce fut donc écrite pendant la

⁹ KERÉNYI 2000, II., 724, 736.

¹⁰ SCHÖPFLIN 1929–1931, 187.

¹¹ Cette lettre-ci est adressée à János Bethlen, politicien, un des parents de Ferenc Bethlen.

¹² Après le départ du critique József Bajza de la direction du théâtre, ce sont Sándor Ilkey et Zsigmond Szentpétery qui l'ont dirigé pendant quelques mois.

¹³ Lettre de Zsigmond Szentpétery à Ferenc Bethlen.

¹⁴ Lettre du 1 décembre de Ferenc Bethlen à András Fáy. Bibliothèque Nationale Széchényi, Budapest, Analecta.

Diète de Transylvanie. (Cette diète eut lieu entre 1834 et 1838). L'opposition espérait pouvoir y réaliser, du moins partiellement, ses buts politiques. Comme la Diète fut interrompue inopinément par l'ordre de la Cour impériale¹⁵, et qu'un malaise général se répandit dans l'opposition (qui ne fut pas un parti proprement dit), Bethlen semble avoir perdu toute motivation pour la représentation de son drame.

En lente modernisation, la société de la région dut subir les conséquences de la dépendance d'un gouvernement qui dirigeait avec difficulté un territoire plurilingue, pluriconfessionnel et économiquement sous-développé. Étant donné que les changements au niveau des mentalités n'étaient pas intensifiés par la liberté de la presse ni par le forums de la politique, c'est par les lectures (descriptions de voyages, romans, poèmes) et le théâtre qu'on avait tenté d'influencer les gens. La *commedia dell'arte* et les vaudevilles permettent les allusions critiques à la vie privée des gens ou à la politique de l'époque. Les lettrés hongrois de Transylvanie et ceux de la Hongrie se rendirent compte de leur situation visant la liberté de la parole, celle de réunion etc...notamment que l'Empire leur interdisait les activités par des institutions politiques propres.

L'auteur, appartenant à la famille Bethlen de Bethlen, menait une vie active, étant établi à Bethlen (région centrale de Transylvanie) habitant, pendant l'hiver la ville ayant une maison à Kolozsvár. On a parlé de son attitude de mécène. Il avait soutenu par différents moyens le théâtre. Il a assuré l'existence d'une orchestre de musiciens tziganes dans sa résidence de Bethlen. Il s'était impliqué dans le management du théâtre hongrois à Kolozsvár, dont le bâtiment, construit par un effort collectif de la noblesse hongroise de Transylvanie fut achevé et inauguré en mars 1821. Lors de la dispersion inopinée de la Diète de Kolozsvár en 1835, il a donné 2000 florins à la troupe théâtrale restée sans public et par la suite sans revenus. Le reste des dettes – la même somme – fut acquitté grâce aux sacrifices du conseil gouverneur du théâtre¹⁶ de la ville.

¹⁵ La Diète a été interrompue en 1834 à cause des gestes politiques autonomes des Ordres du pays, la troupe de théâtre a perdu son public et, s'étant vue couverte de dettes, elle avait quitté la ville malgré le contrat qu'elle avait signé – pour toute une saison – avec le gouvernement de celle-ci.

¹⁶ Les noms de ces personnes: Miklós Udvarhelyi, Zsigmond Szentpéteri, József Szerdahelyi, Márton Lendvay et Pál Szilágyi. Voir FERENCZI 1897, 331.

Le sujet

Résumons l'intrigue de la pièce. Le propriétaire a l'intention d'obliger ses deux fils qui se comportent en rebelles à se dédier enfin à leur métier: l'un d'eux vient de finir ses études en droit, l'autre est devenu tailleur. Ils font la cour aux filles d'une veuve dans leur voisinage, mais ils n'ont pas encore l'intention de les épouser. Tout en déplorant leur situation et pour fuir l'avenir qui leur répugne, ils boivent quelques verres de vin, ils expriment un ardent désir d'échapper à leur situation. Il regardent en haut: vers les étoiles. Leur dialogue (les indications de lieu) réalise déjà une sorte de spatialisation¹⁷ qui sera doublée par les mouvements de leur transporteur bizarre. Sans faire attention à ce qu'ils prononcent, ils maudissent leur situation et la terre, et mentionnent le Saturne comme la meilleure destination de leur échappée. Ils semblent tomber en délire et sont transportés par Manó (un être saturnien) dans le royaume phalanstérien du Saturne, à l'aide d'un nuage. Ils y vivront des événements étranges. De près, la vie sur cette planète semble d'abord comique, puis s'avère absurde. Au bout d'un tas d'événements des plus surprenants et désagréables, les voyageurs seront ramenés dans leur pays par le même personnage auprès de leurs amies et leur père désolé. On les avait cru endormis puis morts. Leur corps, restés évanouis auprès de leurs amies, reviendront au normal lentement dès qu'ils sont revenus de l'autre planète. Cette fois-ci, ils confondent les personnages avec ceux du Saturne. Réveillés de leur évanouissement fou, on assiste à un traditionnel "happy ending". Mais les paroles d'adieu de Manó, le transporteur saturnien, représentent un enseignement de nature humanitaire: en les quittant, c'est une leçon de morale qu'il leur fait. D'un ton grave il leur dit de renoncer à l'attitude rebelle, aux désirs irréalisables et de se fixer un but sérieux sur terre. Il leur suggère de se dédier aux actes de charité.

On peut se demander si Bethlen a eu un modèle pour cette intrigue dramatique. Ce mélange de réel et d'imaginaire peut être abordé grâce à l'intertextualité. Dans les limbes du drame on pourrait chercher à juste titre des éléments du roman latin de Thomas Moore *De optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia* 1516,¹⁸ des *Voyages de Gulliver* de Jonathan Swift (1726), du *Micromégas* (1752) ou du *Candide ou de l'Optimisme* (1759) de Voltaire. Chercher l'aventure et parvenir à mieux comprendre leur situation et la condition humaine – c'est l'élément commun de toutes ces œuvres. Rappelons également *Il mondo della luna* (1777) de Joseph Haydn (présenté à Eszterháza, aux domaines des princes Eszterházy) dont le texte, un "dramma giocoso" fut élaboré par Carlo Goldoni en 1750. L'action théâtrale de ce dernier peut être également à la source du cadre des *Saturnopathes* (l'amour des jeunes, le sommeil mythique, le voyage fantastique).

¹⁷ UBERSFELD 1996, I., 115.

¹⁸ La *Cité du Soleil* est rédigée en 1602 en prison, publiée à Francfort en 1623 en version latine!

Les spectacles projetés

Les lettres du dossier laissent donc entrevoir le projet concernant le spectacle de Pest. Le théâtre hongrois ayant son propre bâtiment est mis en fonction le 17 août 1837.¹⁹ En analysant la correspondance des membres de la troupe laquelle y tenait ses spectacles²⁰, on voit déjà les problèmes de fonctionnement de ce théâtre. Le public préfère le théâtre allemand (il y trouve des opéras et nombre de comédies), la direction s'oriente vers des pièces plus attrayantes pour le public. Le musicien et l'acteur – membres fondateurs de la troupe du théâtre hongrois de Pest – qui comblent de leurs lettres Bethlen pour obtenir le plus tôt possible le texte de la pièce et ses instructions pour la mise en scène veulent, semble-t-il, faire un geste de reconnaissance envers leur mécène d'autrefois. (Ils ont commencé leur carrière à Kolozsvár.)

Nous devons mentionner que le texte du drame, pourvu d'ailleurs d'instructions, a été remanié visiblement pour la scène. Ajoutons: pour une scène différente de celle envisagée initialement par l'auteur. Les corrections faites portent avant tout sur les allusions (critiques) à l'adresse du gouvernement de l'époque. Il y a ensuite des interventions stylistiques et même de nature référentielle.²¹ Les corrections que l'on peut identifier sur le manuscrit semblent suivre deux principes: l'un c'est d'adapter le style à la norme ambitieuse du théâtre hongrois national récemment ouvert. L'autre c'est de rendre la pièce plus douce du point de vue de la critique sociale. Le droit à l'information, à l'enseignement y reçoit une importance accentuée.

Un exemple: "Ces visiteurs... ont-ils sur eux des armes?" La variante originale fut: "Ces visiteurs... ont-ils sur eux des livres et d'autres armes? "

Les épisodes vraiment comiques sont ceux où les jeunes hommes se confrontent avec l'ordre terrifiant (le monde à l'envers) du Saturne et ceux où les jeunes filles s'évertuent à les réveiller.

Mais nous pouvons envisager une lecture allégorique du drame également. Dans ce cas-là on peut renoncer aux moments de comédie assez stupides et on va découvrir la critique de la mentalité, celle des principes de la monarchie et celle de l'État utilitariste poussé à l'extrême. Nous nous permettons de faire une remarque ici qui laisse peut-être entrevoir la liaison entre les nouveautés politiques du temps de Ferenc Bethlen et les dimensions de sa poétique théâtrale. En définissant le Phalanstère de Charles Fourier –*La Théorie de l'unité universelle* (1822) et *Le nouveau monde industriel* (1829) –, Pierre Mercklé est d'avis qu'une des caractéristiques fondamentales de cette « théorie concrète », est justement l'exigence de spectacularité. Dans les pages

¹⁹ DEMETER 2018, 109.

²⁰ Notamment József Szerdahelyi, Zsigmond Szenpéteri, Gedeon Ráday le jeune.

²¹ Du nom du Szamos, rivière qui prend sa source en Transylvanie, on a fait dans la pièce Tisza, fleuve emblématique de la Hongrie.

consacrées au Phalanstère et à l'organisation du travail en son sein, il fait un usage immodéré des termes appartenant au champ lexical de la perception visuelle, adoptant ainsi pour décrire le Phalanstère le « point de vue » d'un visiteur qui contemplerait les « scènes » et les « tableaux » offerts à son regard.²² Le comte Ferenc Bethlen se distingue par son intérêt pour une agriculture moderne. Nous formulons ici même l'hypothèse qu'il a pu lire le *Traité de l'association domestique agricole* I, II de Charles Fourier, publié en 1822 à Paris et à Londres.²³

L'interprétation de l'imaginaire

Parodie théâtrale, mélodrame, comédie fantastique, burlesque, utopie? Selon son auteur, il s'agit d'une "farce magique sérieuse" en 2 (corrigé : 3) actes, avec des chansons.²⁴

Il ya de la glace, il fait froid sur Saturne. Le nécessaire de costumes consiste en 24 just-au-corps blancs pour les acteurs et 16 pour les enfants. Il y a des rochers, la résidence du chef Bufri se trouve dans une grotte. Il n'y a pas d'objets pour la vie quotidienne, les corps des domestiques fonctionnent comme porte, chaise, muraille, les corps des nouveaux-nés comme autant de chandeliers. L'image de Mano, portée par les nuages, est une réminiscence – légèrement changée – de l'iconographie théâtrale des jésuites.

En continuant leur stage saturnien, les voyageurs terrestres d'allure de touristes allaient bientôt devenir comme leurs compatriotes d'autrefois (le savant József Benkő) et les personnages renommés du passé (Alexandre le Grand, Romulus, Attila, Napoléon, Jules César, Amurat), autant d'objets posés contre le mur²⁵ dans la "collection des raretés" – expression pour désigner le musée.

La pièce *A Szaturnusz kórosok* qui est mentionnée comme parodie par Gedeon Ráday dans sa lettre datée de juin 1838²⁶ doit beaucoup au genre du mélodrame et aux pièces populaires autrichiennes de type Volksstück. La comédie semble ne pas avoir reçu la permission de représentation de la part de la censure théâtrale. Chaque région ou plutôt chaque localité eut son genre préféré... Mais il n'est pas toujours facile d'identifier le genre d'une pièce qui n'est pas parvenue à être mise en scène.

L'opéra bouffa *Il mondo della luna* de Joseph Haydn sur le livret de Carlo Goldoni, avait été présenté à Eszterháza, en Hongrie le 3 août 1777. Les spectacles fantastiques avaient pris un nouvel élan grâce aux découvertes scientifiques. Le texte aux

²² MERCKLÉ 2006: <http://www.charlesfourier.fr/spip.php?article328> consulté le 3 septembre 2018.

²³ C.f. Charles Fourier: *Œuvres complètes*.

²⁴ Sur la feuille de titre on lit: *Búbájos komoly Bohózat Dalokkal*.

²⁵ Il y a là un jeu de mots en hongrois: feltámasztva signifie ressuscités.

²⁶ Lettre adressée à János Bethlen le 25 juin 1838.

sous-entendus auquel Bethlen n'a pas renoncé en renonçant à sa réécriture et à sa présentation, se laisse saisir par l'outillage des genres littéraires et théâtraux les plus différents. Il faut le publier intégralement pour réussir à convaincre un public qui se laisse enchanter – même avec un retard de plus de 180 ans...²⁷

Nous avons considéré la comédie une pièce bien faite. Son intrigue, son iconographie, ses couches de sens laissent soupçonner même une expérience théâtrale inconfondable: les comédies de Beaumarchais.²⁸

Le mélange des symboles les plus sérieux et les gestes d'arlequinade nous mènent dans notre parcours d'interprétation vers les champs du romantisme le plus conscient. Le burlesque, par exemple. Selon Patrice Pavis, le burlesque n'a rien d'un genre vulgaire ou grossier; c'est au contraire un art raffiné qui suppose chez les lecteurs une vaste culture et un sens de l'intertextualité.²⁹ „L'écriture – ou la réécriture – burlesque est une déformation stylistique de la norme, une manière recherchée et précieuse de s'exprimer et non un genre populaire et spontanée” – affirme-t-il.³⁰

À l'intérieur de cette construction de labyrinthes en miroir on découvre l'utopie. La fantaisie se déplace librement dans les dimensions spirituelles et celles de l'espace cosmique. L'auteur semble s'être amusé à son aise rien que pour communiquer avec son public à tous les niveaux. „l'utopie est susceptible de se réduire en fin de compte à des performances rhétoriques habiles – explique Jacques Berchtold le genre. Il apprécie les auteurs capables d'un tel bravour. Élaborer l'ouvrage, suggérer son fonctionnement pluriel, voilà ce qui est appréciable, nous trouvons sa définition effectivement valable pour mettre en lumière la complexité de la comédie hongroise: „ Il apparaît que l'auteur n'élabore „que” l'équivalent „d'un modèle de simulation tout? en exhibant les marques signalant la conscience de la composante tout à fait fictionnelle (et ludique) de l'opération. Mais rien n'est plus sérieux qu'un jeu...”³¹

Les éléments musicaux

Les effets sonores renforcent et complètent le symbolisme du discours théâtral. L'un des changements d'acte (II. 12/13) et de cadre est réalisé par les instruments musicaux, les sons de la tonnerre seront continués par l'orchestre (formé par de musiciens tziganes) qui va offrir un concert imitant le temps.

²⁷ Le texte intégral du drame soigné par l'auteur de cet article est en cours de publication à Cluj.

²⁸ Nous pensons ici aux pièces suivantes de Beaumarchais: *L'Île des esclaves* (1725), *L'Île de la raison* (1727) et *La nouvelle colonie ou la Ligue des femmes* (1750).

²⁹ „burlesque” in PAVIS 2002, 27.

³⁰ PAVIS 2002, 27.

³¹ BERCHTOLD 2011, 5.

Dans la vie organisée par le monarque, selon l'utopie de Bethlen, sur la planète Saturne, nos visiteurs terrestres peuvent découvrir petit à petit, par les bizarreries rencontrées, la valeur de leur vie terrestre abandonnée. Dans le pays du Saturne, on connaît les pièces vocales et les chœurs. Côté texte, les chansons terrestres vocales semblent ne rien avoir de spécial, mais les chœurs sont absolument étranges. On trouve un orchestre de tziganes sur Saturne: ils vont chanter selon l'ordre de Pamflax le chœur des soupirs et aussitôt celui des rires. Parmi les punitions existantes dans le pays des rêves, mais qui s'avère être celui de la soumission totale, il y a une punition réservéespécialement aux musiciens qui ne chantent pas correctement: ils doivent produire le grincement de la porte pendant deux ans.

Le Théâtre Hongrois de Pest (1837) qui allait devenir en 1840 le Théâtre National, se heurta à l'époque à un tas de problèmes d'ordre financier et de management. Son premier directeur, József Bajza (1804–1858) fut d'avis que seules les pièces hongroises "originales", écrites par des auteurs autochtones et ayant un sujet national méritent d'être jouées sur cette scène emblématique, destinées à l'orientation culturelle de toute la nation hongroise et concurrencées par le théâtre d'expression germanique de la ville. Bajza préférait les tragédies mais le public désirait voir et entendre avant tout des pièces musicales, des opéras, des pièces romantiques et des comédies. Or il y'avait très peu de pareilles pièces à portée de main, accessibles en hongrois. Il fallut recourir aux traductions pour maintenir l'intérêt du public et pour obtenir plus rapidement l'avis de la censure.

La conception idéologique de la pièce

La pièce dont le sous-titre est les conséquences du mécontentement, est construite sur deux niveaux – les événements terrestres (de type farce) et ceux qui ont lieu dans un endroit fantastique nommé Saturne. Les fils d'un propriétaire villageois, un étudiant et un tailleur mécontents de leur futur se mettent à boire. Ils admirent les étoiles et formulent un vague désir d'y aller. Ils tombent dans un sommeil profond dont ils ne s'éveilleront qu'au bout de trois jours pour la grande satisfaction des jeunes filles éprises d'eux, de leur père et de leur entourage. Ils finiront par accepter leur vie paisible. Le compromis est pour le contentement de tous, mais le souvenir des aventures saturniennes engendrées par leur dépression rebelle de type romantique donne l'esprit du public ou celui du lecteur sur une inquiétude tout à fait moderne.

Pourtant, pendant leur sommeil ils parviennent à connaître "le monde du Saturne", un monde plutôt grotesque mais curieux et qui va très vite les exaspérer par son rationalisme inexorable. C'est du burlesque, mais avec un vif coloris de critique sociale.

Quelques conclusions

Voulant expliquer le fonctionnement de la société à l'aide de ses études récemment finies, le jeune lettré, Jakab fait référence à Horace sans désigner le titre de la poésie emblématique, mais il s'agit bien sur du "Beatus ille" des *Epodes*...

"Qu'il est heureux, loin des affaires,
comme les mortels des premiers âges,
celui qui travaille les champs de ses pères, avec ses boeufs à lui,
libre de tout prêt à usure."³²

C'est d'une part l'expression d'une attitude naïve qui est destinée aussi bien au parterre (faire rire le peuple) qu'aux philosophes, mais qui, à considérer la déclaration solennelle de Manó, prend une signification emblématique. Les jeunes hommes sont arrivés au pays du Saturne parce qu'ils ont éprouvé un immense désir de quitter un système social qu'il n'ont pas voulu accepter. Leur père avait critiqué leurs idéaux, il avait contesté leur droit à la rêverie. Ils se sont confrontés à la cruauté d'une société qu'ils avaient crue meilleure que celle qu'ils avaient quittée. L'expérience leur a fait connaître les lois, les coutumes et les punitions saturniennes, là, la moindre compassion envers le sort d'autrui était interdit, celui qui avait l'audace de réfléchir, risquait d'être mis en prison pour toute sa vie, celui qui osait communiquer ses pensées avec autrui, était privé de sa vie. Le voyage d'initiation présenté suggère qu'il faut changer notre manière de considérer la condition terrestre (humaine).

D'une autre perspective, l'au-delà n'est pas un paradis, il faut se pencher sur nos devoirs. La biographie de Ferenc Bethlen nous offre à ce point une décision pertinente : dans une société où l'appartenance à une Église fut quasiment obligatoire, Bethlen avait renoncé à sa confession calviniste pour devenir unitarien (les protestants unitariens se concentrent sur le parcours terrestre de l'homme).

Pour revenir à notre dossier de manuscrits: pourquoi tous ces textes ont-ils été réunis? Quelle est leur provenance dans la Bibliothèque Centrale Universitaire de Cluj? Une fois envoyés, ils devraient se trouver dans le fonds de la famille Bethlen de Bethlen³³ dans les Archives Historiques ou à la Bibliothèque Nationale Széchenyi de Budapest où sont conservés, pour la plupart, les documents du Théâtre Hongrois de Pest (rebaptisé en 1840 Théâtre National Hongrois). Pour obtenir la réponse à

³² Danielle Carlès: Horace, *Épodes* 2 (Qu'il est heureux loin des affaires...) l'original:
„Beatus ille, qui procul negotiis,
ut prisca gens mortalium,
paterna rura bobus exercet suis,
solutus omni faenore; (Horatius, *Epodes* II, 1-8.)
<http://fonsbandusiae.fr/spip.php?article111>

³³ Conservés de nos jours aux Archives Nationales Roumaines, section Cluj.

ces questions, il faut tenir compte de l'étroite relation qui lia les scientifiques des deux villes (Kolozsvár et Budapest), y compris ceux qui s'étaient intéressés à l'histoire du théâtre d'expression hongroise. Je ne fais peut-être que continuer des travaux qu'un des historiens du théâtre de la région n'a pas pu achever au début du XX^e siècle... C'est le cas de cette pièce de théâtre hongroise considérée comme originale et envoyée „de la périphérie” pour enrichir selon le programme nationale-patriotique le répertoire théâtral de la troupe de théâtre hongroise de Pest, ville en plein essor qui allait devenir la capitale du Royaume Hongrois (région rattachée à l'Empire des Habsbourg): Budapest.

Les vues concernant le théâtre du comte Ferenc Bethlen pourraient être identifiées en analysant la fable de la pièce, les citations, l'alternance du "réel" et du "fantastique", l'attitude saisissable de l'auteur envers la langue ou envers le public de Kolozsvár/Cluj respectivement de Pest. Nous sommes d'avis qu'il voulait laisser lire son public entre les lignes: que le drame est chargé d'un contenu allégorique, politique et moins d'une intrigue quelconque de comédie. Les changements exigés par la représentation projetée dans la capitale en 1838 et effectués partiellement semblent être aléatoires, en les mettant en pratique, la pièce aurait perdu tout son intérêt.

C'est une pièce d'une énergie fortement spirituelle, d'une grande complexité de formes d'idées et d'émotions. On a essayé d'en analyser quelques-unes. En ce qui concerne la censure des sentiments mentionnés dans le titre, à la censure officielle, qui semble ne pas avoir autorisé la représentation de la comédie dans la capitale hongroise, il faut ajouter la décision de refus : l'autocensure de l'auteur.

JÚLIA DEMETER

**HOW TO BECOME AN ORIGINAL PLAYWRIGHT?
THE SOURCES OF A DRAMA (JÓZSEF KATONA:
CLEMENTIA AUBIGNY)¹**

The first Hungarian professional theatre company founded in 1790 was short of everything: it had to face the lack of funding, the lack of original plays and translations, and the lack of audience. Due to these circumstances, they tried to satisfy the audience with performing fashionable genres. The first stable repertoire² was created by the companies of Pest and of Kolozsvár between cca 1790–1810.

First, they tried four genres: tragedies, comedies, sentimental dramas, and musical plays. The tragedies were immediately rejected by the audience, but the other three genres became quite successful.³

At the beginning of the 19th century, another genre was added to the repertoire: the late Ritterdrama from Germany.⁴ The German Ritterdrama was born earlier, in the late 18th century, as an offshoot of the Sturm und Drang movement, taking its romantic and patriotic themes from the historical plays of Goethe and Klinger,⁵ though Hungarian theatre did not use them as sources. The Hungarian repertoire was influenced by the later, second and third rate, Ritter- and Heldendramas that used only the shallow surface of the genre such as historical settings, costumes, crowded battles, jousting, and other pageantry;⁶ they created plots overusing clichés and stock characters without any social and emotional background and without the motivation that used to be characteristic of the original genre.

After the collapse of the first professional company in 1796, the second group of Pest worked in the *Rondella* between 1807–1815. Rondella, i.e. the old rotunda of the city wall was converted into a theatre in 1774.⁷ As it was the property of Pest,

¹ Supported by the National Research, Development and Innovation Office (Katona-research: K 119580; research of drama and theatre history: K 119865).

² KERÉNYI 1981.

³ On the first repertoire, see: KERÉNYI 1981, 15–114. Sentimental dramas were rather familiar to both theatre producers and the audience, as they bore great resemblance to the plays performed earlier by the school theatres: on school stages, justice was compulsory, thus, through terrible sorrow and misfortune, the positive figures finally found happiness. The sentimental plots of the professional stage were similar in their happy ending, and also included horror and sometimes worked as thrillers.

⁴ On the second layer of the repertoire: KERÉNYI 1981, 114–163.

⁵ *The Oxford Companion to the Theatre* 1967, 801.

⁶ WALDAPFEL 1942, 18.

⁷ The Rondella had thick walls with windows in the upper circle, and it had a rigging-loft in the old tower. There was no trap; thus, a folding/flying bridge on the stage must have been used. The circular

the city let it out to the German theatre; from 1807, the Hungarian company also used it. In 1812, the German theatre moved to a new building of its own and left the Rondella for the Hungarians. The Rondella was demolished in 1815, as it was in the way of the new urban development – thus the Hungarian company broke off.

József Katona (1791–1830)

József Katona, one of the very few eminent playwrights of Hungarian literature, was a member of the second Pest company. He was a genuine theatre person, he was an actor and he adapted, translated, wrote dramas. His career as a playwright was very short but high-speed: he spent only five years with the company, from 1811 to 1815. In 1815 (when the Rondella was demolished), he stopped writing plays – with the exception of his latest drama, considered a masterpiece: *Bánk bán / The Viceroy*⁸ written in 1815, which he corrected or rewrote in 1819. He died unknown, but, thanks to some of his fellow actors, his drama manuscripts were kept, later copied, and performed.

In this paper, I focus on the sources of only one of his dramas – *Clementia Aubigny* – written in 1813.

Beyond Ritterdramas

By 1813, Katona stopped translating Ritterdramas, yet he still used many of their elements in a modified context intending to motivate his figures and to make the plot logical and argumentative. He was fond of the imaginery old times shown in the Ritterromans (novels) and Ritterdramas, but as he was very much interested in history, later he looked for authentic sources. Thus, his next dramas in 1813 focused on the age of the French Henry IV and that of the Hussites. He used history in order to understand and motivate the dramatic action and figures. With the example of his drama titled *Clementia Aubigny*, I would like to show how Katona used and changed his sources; how he developed from the imitation of weak dramas to original works; and how he reached finally his own more and more tragic dramatic world.

auditorium was 341m² with the capacity of 500 persons (18 boxes, 49 parterres, seats and stand-by places on the ground floor, also standing seats in the gallery). It had fine acoustics. KERÉNYI 1981, 32, 109, 130.

⁸ *The viceroy* 2003.

The source of *Aubigny Clementia*⁹

Katona wrote his *Clementia Aubigny* in 1813. The primary source of the historical plot was the short story of the French Louis d'Ussieux: *Clémence d'Entragues, ou le Siège d'Aubigny (Anecdote française)* that was first published in a separate booklet (À Paris: Chez Delalain, Libraire, rue de la Comédie Française, 1773.).¹⁰ D'Ussieux's two-volume collection titled *Décameron français* contains ten stories. The fourth anecdote is *Clémence d'Entragues, ou le Siège d'Aubigny*.

D'Ussieux was mostly interested in history. His genre called *anecdote* or *nouvelle*, practically used as synonyms, is a sort of moral tale rooted in Marmontel's *Contes moraux* (1755–1759).¹¹ D'Ussieux employed heroic historical figures – mostly heroines – fighting against aggressive powers like suppression and despotism; thus, the stories connect virtue and the quest for personal happiness combined with social utility.¹² His *Décameron français* was extremely popular in the 18th century, it was re-published several times thus the story on *Clémence d'Entragues* was soon translated into German (*Clementia von Entraques*)¹³ and was later adapted by German journals

⁹ Katona's sources were revealed by WALDAPFEL 1933.

¹⁰ *Clémence d'Entragues, ou le Siège d'Aubigny. Anecdote française*. In: *Le Décameron français*. Par M. d'Ussieux. Tome premier. À Paris, Chez J. P. Costard, Libraire, rue Saint-Jean de Beauvais, MD-CCLXXVII, 169–244. D'Ussieux published ten anecdotes in two volumes titled *Le Décameron français*; earlier, each anecdote was published as separate booklets, and they were just bound together in the two volumes. Thus, the title page of *Clémence d'Entragues...* has a different date and publisher (À Paris: Chez Delalain, Libraire, rue de la Comédie Française, 1773.).

¹¹ The first French predecessor of d'Ussieux's genre was the French writer and translator Jean Regnault de Segrais's (1624–1701) *Les Nouvelles françaises, ou les Divertissemens de la princesse Aurélie* edited in two volumes in 1656–57. (GEVREY 2011, 85.) The historical topic was first used by François-Thomas-Marie de Baculard d'Arnaud (1718–1805) in his „moral tales” showing moral examples in the 1760s (*Les Épreuves du sentiment*, 1773). Baculard's *Nouvelles historiques* (1774–1783) presented French historical heroes as moral examples. His stories were deeply religious and emotional, strengthened by impressive illustrations. Historians mention Baculard and d'Ussieux as writers of historic moral tales. (ASTBURY 2001; MOSER-VERREY 2011.)

¹² Cf. ASTBURY 2001.

¹³ *Historische Erzählungen, aus dem Französischen des Herrn d'Ussieux*. Erster Band. Bern, den der typographischen Gesellschaft, 1776. Today, it is now unavailable but it is listed in two registers: *Des d'Ussieux Erzählungen find angenehm und lehr reich. Es find hier ihrer vier: Berthold, Prinz von Mähren, Rüdiger und Victor von Sabran, Thelaire eine mexikanische Geschichte, und Clementia von Entraques*. 1. *Allgemeines Verzeichniß neuer Bücher (mit kurzen Anmerkungen nebst einem gelehrten Anzeiger)*. Leipzig: bei Siegfried Lebrecht Crusius [Siegfried Leberecht Crusius], 1777, vol. I., 128. (item N° 289.); 2. *Historisches Journal*, ed. Johann Cristoph Gatterer, Göttingen, 1778, vol. 11., 165. (item N° 206.). Most probably, the 1795 edition (*Erzählungen für unsre Müßiggänger*, Frankfurt und Leipzig, 1795.) provides the same translation.

for ladies¹⁴ in the 18th century as well in the early 19th century stories.¹⁵ (Katona could have read some French so might have used the French original together with its German translation.).¹⁶

The story of *Clémence d'Enragues, ou le Siège d'Aubigny* takes place in France in 1591. The Catholic de la Châtre follows Henry III the previous French king. The Protestant Aubigny family is the devotee of the present king Henry IV, that is why de la Châtre is to besiege the fortress and city of Aubigny. What is more, the young Aubigny and de la Châtre's daughter have already been engaged. As the war starts, the young lovers have to depart. The young Aubigny is captured by de la Châtre's soldiers and is threatened to be executed. His mother, Clemence, overcomes her maternal emotions and continues the war. After some hectic war scenes and a little hesitation, the wounded de la Châtre suddenly recognizes the truth – releases the young Aubigny, and loyalty to Henry IV who suggests (or orders) the young couple to marry.

¹⁴ *Clementia von Aubigny = Flora. Ein Journal von und für Damen, herausgegeben von den deutschen Damengesellschaft* (Halle, 1786, II., 28–58.). The same text was published in the *Lehrreiche Erzählungen* (Berlin, in der Vieweggsche Buchhandlung, 1787, 85–121.). The editor, Franz Rudolph von Großing, or (in Hungarian:) Grossinger Ferenc Rudolf (1752–1789) already published *Damenjournal* in Halle in 1784–1785. (Szinyei József, *Magyar írók élete és munkái*, Budapest: Magyar Könyvtár- és Könyvterjesztők Egyesülése, 1980–1981, III, 1495–1499; *Jezsuita névtár*: <http://jezsuita.hu/nevtar/?l=G>). Another German adaptation titled *Clementine von Enragues, oder die Belagerung von Aubigny* (the author is given as *E'ussinur*) was published in another ladies' journal (*Unterhaltungen in Abendstunden, Vaterlands Töchtern geweiht. Eine Monatsschrift zum Unterricht und Vergnügen von einer Gesellschaft bayerischer Frauenzimmer*, Hübschmann, Donauwörth, 1793, vol. 2., book 4., 145–154.) It is only the first part (with the monogram of the translator's: C.v.H.g.B.B; unknown), the edition was probably interrupted.

¹⁵ Johann Friedrich Rochlitz (1769–1842) published *Die Belagerung von Aubigny*, in *Der Sammler* on November the 7, 9, 14, 16, 1809 (N^o 133–134., 136–137.; pp. 529–531., 533–535., 541–544., 545–548.).

¹⁶ We know of four dramatic adaptations, three German and one French, but Katona was unaware of them. (1) Anton Clemens Graf von Törring-Seefeld [vagy: Törring zu Seefeld (1725–1812)]: *Die Belagerung der Stadt d'Aubigny*. Ein heroisches Schauspiel in fünf Aufzügen von G.v.T.z.S., [Mannheim or München(?), 1778; (2) *Clementine von Enragues oder die Belagerung der Stadt Aubigny*. Schauspiel von Johann Heinrich Fischer, Hildesheim, 1779; (3) *Clémence d'Enragues*. Mélodrame historique en trois actes par M. Coffin-Rony, Membre de la Société académique des sciences de Paris, de Maçon, etc. Représenté, pour la première fois, sur le théâtre de la Gaîté, le 7 juillet 1810, À Paris, chez Favre, Libraire et Commissionnaire, en librairie, Palais-Royal, galerie de bois n^o. 263, au filles de mémoire, 1810; (4) Franz Carl Weidmann (1787/1788–1867), *Clementine von Aubigny*: ein dramatisches Gedicht in vier Aufzügen von F. C. Weidmann, k. k. Hofschauspieler. Für das k. k. Hoftheater (Wien: 1816, in Verlag der J. B. Wallishausser).

Katona's Hungarian version

All the translations and adaptations, as well as Katona's drama, thoroughly followed d'Ussieux's original story, the frequent dialogues of which made dramatization easier. We have no data of any ban on any variations of the story, except that of Katona's drama: in 1831, the Hungarian censor banned its performance:

„This play cannot be performed as it is full of curses, speaks of God indecently, and recalls old religious fights.”¹⁷

The ban might be partly understood from the full title of the drama: *Clementia Aubigny or the religious chaos in France during the reign of Henry IV.*¹⁸ At the beginning of the 19th century, Protestants were no longer persecuted in Hungary. Protestant churches became autonomous (already in 1790–1791), thus, there was peace and 'recalling old religious fights' was definitely not advisable.

We have to add that d'Ussieux's original story did not speak of religious conflicts at all; French readers must have known the background and the author focused on the question of loyalty to the king.

In spite of Katona's subtitle on religious chaos, there is almost nothing written about religion or denominations in his drama either – with the exception of two scenes, which part cannot be found in the original short story. In these two scenes (III.2., 5.), Chatre¹⁹ and his advisor Sericour cite lines from the Bible in order to find the truth about religion and denominations. Chatre complains that he himself is not supported by God in his true fight, therefore, he recalls events from the Old Testament when characters who rebelled against God received their punishment. The word *heretic* referring to Henry IV is pronounced by only Chatre and only once (III.5.). At this point, his wise friend, Sericour, fights back:

„You have been fighting for religion, and do you want to fight for it again? For what reason? To force people to Paradise, people who do not want to go...?”

„You want to force people to destroy the happiness and the wealth of your country for the imaginary danger of the church?”

Sericour compares religions to a huge masquerade:

„Believe me, Chatre, religion is a big party with Turkish, Jewish, Hindu, Greek and Roman fancy dresses, and no one can tell which mask is the most beautiful one... You should not force others to accept your own taste.” (III.5.).

¹⁷ „Ezen darabot előadni nem szabad, mert szitkokkal tele vagy, Istenről nagyon illetlenül szól; és régi vallásbéli villongásokat előhoz. Kassán 23. Dec. 1831.”. Országos Széchényi Könyvtár/National Library, Budapest, Színháztörténeti Tár/Documents on Theatre History: N. Sz. A 11.

¹⁸ *Aubigny Clementia vagy is A' Vallás miatt valo Zenebona Frantzia Országban 4^{dik} Henrik alatt.*

¹⁹ As Katona uses the form *Chatre* in the drama, we do the same when speaking of the Hungarian drama.

This argument on the equality of all religions without a chance to find the truth would itself make the censor nervous.²⁰

Such arguments are brought to the drama by Katona who must have found the arguments on the dogmas and on the status of the church extremely important. There was nothing like that in d’Ussieux’s short story or in any German versions. He could not find anything similar in the Ritter- and Heldendramas either, as such long arguments would have been too serious or oppressive. Katona was creating his original oeuvre, he intended to burden his dramas with dialogues on political, philosophical, and moral dilemmas. The main arguments used in the debate of Chatre and Sericour go back to Katona’s studies at the university. He was a student of law at the university of Pest where one of his favourite teachers was Ádám Brezanóczy (1751–1832),²¹ the teacher of canon law. The wise Sericour echoed Brezanóczy’s views in the drama: according to Sericour – and according to Katona –, church (religion) should be subordinated to the state. Sericour’s references to the Old Testament²² are also Katona’s own additions to the original short story. Sericour cites just the same examples Brezanóczy used in his classes. When Brezanóczy spoke of the relationship between state and church, he quoted the well-known examples of the French Henry III and Henry IV, thus Katona must have found d’Ussieux’s story quite familiar.²³

Katona’s strong interest in the political role of the state indicates that the debate of Chatre and Sericour is not on religion, but rather on the status of the sovereign. The drama ends with the praise of Henry IV who is „a king and a human being at the same time”,²⁴ who brought peace and wealth to his country. Right beyond the religious confrontation, the main focus is the legitimacy of the sovereign and choice between loyalty to the king or rebellion. Jesuit school theatres dealt quite often with these questions in the second half of the 18th century: they played quite a few dramas on Biblical, ancient Greek and Roman history, showing good and bad kings, godly and evil advisors and rebels etc., but all dramas ended in peace and in God’s word. The Hungarian schools often performed Metastasio who was still one of the favourite authors of early 19th century Hungarian theatre. Therefore, the Hungarian audi-

²⁰ Cf.: The performance of Lessing’s *Nathan der Weise* (*Nathan the Wise*, 1779) was first permitted for the Burgtheater of Vienna only in 1819, on the condition that its main message on the equality of religions would be completely left out. The Vienna version was made by some Berling a comedy writer and prompter. (PRUZSINSZKY 2014, 169.)

²¹ After teaching canon law for several years, Brezanóczy published his views in his *Institutiones juris ecclesiastici* I–II., Pest, 1817–1818.

²² Sericour’s references: 1. Athaliah, Jehoiada, Jehoash (2 Kings 11–12.); 2. Abiram and Dathan against Moses and Aaron (Nu 16:1,12,24–25,27; 26:9; De 11:6).

²³ The references and examples used by Katona in the drama can be found in the Latin text of the book. See: WALDAPFEL 1933, 253–255.

²⁴ „Király és ember egyszersmind”.

ence might have understood the play well; the topic was familiar to the audience – and to the censor, too. The censor must have thought of this tradition when he banned the performance of *Clementia Aubigny*.

The use of battle scenes

The siege of Aubigny was in the centre of d’Ussieux’s story where all the battles were described in detail. The audience of the Rondella theatre was also used to crowded battle scenes frequently shown in the (German) Ritterdramas, although the stage of the Rondella was quite small.

In *Clementia Aubigny*, at least two battle scenes were unavoidable. As Katona could not bring actual comotion to the small stage, he tried something different which proved to be a new dramatic method.

In one of the two battle scenes, we cannot see the battle, but we hear Clementia who does not take part in the battle. She narrates what she sees from her fortress. This way, Katona solved the problem the small size of the stage presented, but, what is more: the main emphasis was placed on Clementia’s psychic process. She tells us what she sees from a certain distance, she tells how her only son is surrounded by the enemy and captured, and she tells us how she cannot help. From Homeric epic and ancient Greek tragedies, Katona might have learnt about the (captive) women’s lament on fallen cities and on their beloved ones.²⁵ This effective method was adequate for giving an inner characterization of Clementia the heroine, which is definitely an important dramatic development for the playwright.

In the other battle scene, Katona inserted another original element in order to emphasize the motivation of his figures and his plot. Considering the small stage, Katona showed only the duel of two elderly persons, i.e. of Chatre and Clementia Aubigny. Practically, they are alone on the stage with some soldiers in the background, when the scene ends with Clementia’s mortal strike on Chatre.

Till this point, the original short story and the German translation match:

„L’héroïne lui enfonce son épée au défaut de la cuirasse, et l’en retire sanglante. [...] Il s’ébranle, et tombe en roulant au pieds de la muraille. La Châtre expire, s’écrient soudain les affiégés; il expire, il est mort.”²⁶

„Die Heldinn stößt ihm, weil ein kleiner Harnisch anhat, ihren Degen in den Leib, und zieht ihn blutig wieder heraus. [...] La-Chatre ist verlohren..., rufen die Belagerten plötzlich aus; ...er ist verlohren, er stirbt...”²⁷

²⁵ Thanks to my colleagues Jean-Frédéric Chevalier and Martin Bažil who called my attention to the connection to the dramatic situation of the ancient Greek captive women’s laments. Cf. DUÉ 2006.

²⁶ D’USSIEUX 1773, 209–210.

²⁷ *Erzählungen für unsre Müsiggänger* 1795, 310–311.

As we see, both the French and the German texts show Châtre being dead. Later, without any explanation, the epic story continues with the living Châtre being in bed, attended by her daughter and Sericour.

Katona's instruction – „*The weak old man falls down, Clementia grasps his banner and throws it away, then she stabs Chatre, who falls off the wall.*” (II.12.)²⁸ – only speaks of Chatre falling down and the scene does not end here. The only voiced part of the scene is the exclamation of Clementia and her men: „Victory! Long live Henry IV!”. Parallel with the exclamation, an important mute activity occupies the foreground of the stage: in the very minute Chatre falls down, two pilgrims run forward, one of them picks up Chatre's falling body, the other one brushes the enemy aside in order to make way for the one carrying the body.²⁹

This element turns to be the most important factor in Chatre's change; he is not only wounded but – as he does not know who his rescuers were – he gets into an uncertain psychic condition. The rescuers – Sericour and Chatre's daughter – appear and unmask only after Chatre's final change or turn. Katona's fine dramatic idea is meant to show several scenes of Chatre's hesitation and debate with Sericour before Chatre's final decision. Katona's amendment to the original story made Chatre's turn logical, and what is more, he showed the dramatic process on the stage. The pilgrim outfit proved to be an excellent disguise and a good dramatic tool, no wonder, pilgrim figures were very much loved by Ritterdrama, and Katona learnt it from there; moreover, Katona built the pilgrim episode deeply into the dramatic plot, making it the main tool of psychic motivation that was missing from the original short story.

One of the two actors of the pilgrim episode is Chatre's daughter, Rozália. Female figures of the Ritter- and Heldendramas were central (as the main goal of the fights) but passive and vulnerable. The active figure of Rozália changes this, as well as the role of the tender, passive female figure who she used to be in the short story. She becomes active in organizing the dramatic plot (just like Clementia).

One may say that Katona followed the original story with tiny differences that are due to the change in the genre; as a drama should necessarily introduce alternative methods. However, that is not the case: Katona's original solutions changed the emphasis, his figures ceased to behave like stock characters, instead, they had a personal past and carried their views or ideology.

D'Ussieux's original short story did not explain how and why de la Châtre found the truth, and his sharp turn from Henry III to Henry IV was not motivated at all.

²⁸ „Végre a' már a' nélkül is erőtlen öreg el hanyatlík. Clementia ki ragadja kezéből a' zászlót és le veti a' falról, Chatrét pedig le döfi.” Ezután Chatre „le fordúl a' falról”.

²⁹ „CHATRE I: le fordúl a' falról, de abba a' nyomba :/ KÉT SZARÁNDOK I: elő rohan, az egyik meg kapja ölben, a' lajtorján le hempergő öreget, a' másik egész erőből lökdösi széllyel az ostromlőkat, hogy annak, a' ki Chatrét viszi, utat tsináljon :!”

Katona's world became far more complicated. At the beginning, heresy is the main question for Chatre who is loyal to the Catholic king, and who does not accept the Protestant/heretic Henry IV. From his life-threatening situation, he was saved by two unknown persons, and then Chatre becomes ready to reconsider his views. At this point, Katona raises questions about political concepts such as the status and the duties of the sovereign, the political role of the state, the relationship between the state and the Church, and the wealth of the country. All these problems are connected to social utility and they are intertwined with the quest for private happiness of the dramatic figures. This is the true novelty of Katona's new plots: social and political issues are deeply encroached in the private sphere, in the personal lives of the characters.

This way, the abstract value of honour, loyalty, heroism, and sacrifice become alive, and personal dilemmas force Katona's figures to balance between social duties and private happiness; thus we are taken to the very complex world of public and personal duties, responsibilities. This world is full of conflicts, but these conflicts are solved and settled by the end of the play – for the time being, in this drama. Katona's later dramas are different, and the figures struggle with unsolvable problems, and both life and death lead to deep tragedies for them.

The dramatic version of *Clementia Aubigny* was a necessary step for Katona to leave and to exceed the fashionable Ritterdrama heritage.

ZSUZSÁNNA KISS

A BURLESQUE ON HUNGARIAN SOCIAL LIFE
(MIHÁLY WÁNDZA: *MARTZI ZÖLD, OR THE HOLD-UP
ROBBER*, 1817)

Mihály Wándza, the outlaw theme, social-historical and cultural environment

Mihály Wándza (Szilágypercse 1781–Miskolc 1854), son of a Calvinist priest, educated in Kolozsvár (Clausenburg, Cluj-Napoca) and Vienna, was well-known in his age: stage-designer, actor, director, painter, etcher and writer, who greatly contributed to theatre-making in a dozen Hungarian towns from Kolozsvár to Kassa. No wonder that Gábor Döbrentei, who in 1825 dedicated his second translation of *Macbeth* to no smaller figure than Count István Széchenyi, had earlier consigned his first translation of *Macbeth* to Mihály Wándza, the ardently working Thespian.¹ Indeed, master of spectacle, tableaux, crowd scenes, all cast play and precise movements, Wándza, the first Hungarian director and protagonist of Shakespeare's *King Lear* (Kolozsvár, 1811)² had several merits to his credit. He is, as a recently identified manuscript in the National Széchenyi Library proves, the author of a full-scale Sturm und Drang tragedy, *The Curse, or the Guiltless Sinners*.³ As far as we know today, Wándza has written seven plays⁴ and translated some, too. He was the first to organise (direct, design and act in leading roles in) a Shakespeare cycle (six different Shakespeare plays staged in one season in Kolozsvár in 1812) at the dawn of the history of Hungarian theatre. When in 1806 Wándza published *Grieving Amor*, he created a double satire: one of the sentimental novel in the age of sentimentalism, and another of language reform in the age of language reform.⁵ Moreover, while working with only twelve to fourteen actors in his travelling company Wándza managed to stage plays that required a much larger cast, as he assigned double or even more roles to actors.

¹ "I want to dedicate it to Wándza, as he passionately works for the Playing house", wrote Döbrentei to Ferenc Kazinczy on May 20, 1811. *KazLev* VIII, 532.

² Kiss 2016a, 15–17.

³ Kiss 2016b, 555–577.

⁴ Wándza's plays: *Don Fernando and Eugenia or Unfortunate Love* (1810), *Horrides* (1810), *Orpheus and Euridike* (1811), *Marci Zöld, or the Hold-up Robber* (1817), *Moses* (1818), *The Curse, or the Guiltless Sinners* (?), *The Death of László Hunyady* (1822), *The Dream, or the Grimful Night to Fulfill the Vow to Hell* (1837). Kiss 2016b, 561–563.

⁵ Kiss 2016b, 556.; FUCHS 2007.

Last but not least, with his *Zöld Martzi*,⁶ Mihály Wándza figures among the authors of the earliest *betyár* plays as well as folk plays in Hungarian drama history.

Chronologically Wándza's fourth play, *Zöld Martzi, or the Hold-up robber* was published in 1817 in János Tichy's printing house in Nagyvárad (Oradea). János Tichy was an etcher who published beautifully illustrated books of significance (books on natural sciences etc.). The unpretentious, pocket-size edition of Wándza's *Zöld Martzi* appears to indicate its closeness to popular culture. *Zöld Martzi, or the Hold-up Robber* was based on true facts.

The title hero is a *haramia*, a *betyár* (outlaw/thief/highwayman), a Hungarian Robin Hood: noble Márton Zöld, the famous leader of highwaymen in Sárrét and the Hungarian Plain, who got hanged at the age of 26. His short life included a series of acts of personal revenge on the rich in support of the poor. There are several documents, like the notary report of Martzi's court martial trial including his own testimony and signature,⁷ but folklore has also preserved the memory of the lovable highwayman. Carved mauls and pamphlet illustrations have kept the 'portraits' of the gentle robber who turned to be both rebel and victim in an inauspiciously stagnant, therefore restrictive society. Oral tradition manifested itself in colloquial language as well: the commonplace saying 'he lives like Marci in Heves [county]' records the successful but short 'happiness' of the outlaw; this saying is in use even today. The songs and ballads about Martzi Zöld got published only around 1840, twenty-some years after Wándza's play had seen the stage of many itinerant acting companies.⁸

The figure of the rebel, preserved by Wándza's play and by oral tradition and collective memory, stimulated several authors to further write about Martzi Zöld. In 1835, author József Gaál whose uncle had personally met Martzi Zöld and other robbers,⁹ published a couple of fine short stories about the friendly young *betyár* (*Encounter in the Puszta, Haramia Kiss, Night on the Hortobágy*). In summer 1845, Sándor Petőfi handed in his own *Marci Zöld* play to the Drama Evaluating Committee of the Kisfaludy Company; he designed his play for his friend, the great actor, Gábor Egressy. Unfortunately, his play was not accepted, and in his frustration, Petőfi burnt his manuscript. Today, we can only imagine what his play, composed in the timespan between the fairy-tale resolution of *John the Valiant* (*János vitéz*) and

⁶ The surname Zöld means green, Martzi (in modern spelling Marci) is the nickname for Martin, so the whole name translates as Marty Green. All the quotes from Wándza's play and from other sources in this article are my translations (Zs. Kiss).

⁷ SOMOSKÓI 2017; ZSUPOS 2014; DÖMÖTÖR 1978, 95–97.

⁸ According to ZSUPOS 2014, folksongs about Marci Zöld were printed and sold in all country fairs from 1817, but according to earlier consensus, the first small prints (without date printed on them) probably come from the 1840-ies.

⁹ DÖMÖTÖR 1978, 93–100; GAÁL 1882.

the gloomy and greatly realistical *The Apostle (Az apostol)* was like. Reading his short stories in which poor men and women are his chosen characters and evidently, reading his poems about Marci Zöld (written from 1845 to 1847), we only wish his play could revive from its ashes.

In the following, we will examine three facts. First, the young betyár was hanged on December 6th 1816. Second, Wándza's play was published the next year, in 1817. Third, the play was staged on many occasions, all over Hungary until the mid 1830-ies. On account of these, we must agree that Wándza's *Martzi Zöld* entirely met the requirements of Hungarian theatre at the time. Despite its early state of development (travelling theatre troupes and slack patronage system), Wándza's theatre functioned exactly as media, filling the gap between personal and public spheres and responding quickly and powerfully to social events. Evidently, the execution of a shockingly young robber (not of a killer) was scandalous enough. Such an event may have increased people's awareness of the confusing closeness of good and evil, trust and mistrust in a society where taxes and wars burdened the poor the most, and where the 'free' social classes were monitored by a tightly built secret agent system, a militia state in disguise.¹⁰ By its plot, style and genre, Wándza's *Martzi Zöld* both presented and reflected upon the contradictory facts, identities, value judgements, and expectations concerning the betyár (outlaw) and his world.

Betyárs in Hungary, as outlaws in general, represented an embarrassingly significant economic-social phenomenon. The South-Eastern European social bandits¹¹ came into being and developed on those wastelands where the Turkish occupation ceased and the Habsburg rule started, along the 17th to the 19th century. Outlaws stemmed from veteran soldiers and young men who fled the army, as well as from poor youth who faced social limitations of inequity, public indifference, and destitution.¹² Robbing the wealthy on highways, in their homes and in taverns became a modus vivendi for those men who lost or had no social status, or were labeled as

¹⁰ "Once the secret informer system had been established, mistrust became the basic condition in the whole country." POÓR 1988, 73, 67–76.

¹¹ In his monograph on Rózsa Sándor, Japanese scholar Shingo Minamizuka calls Rózsa Sándor a social bandit. See MINAMIZUKA 2008. As for the Hungarian terms for the social bandit: *zsvány* [1569, youngman] *betyár* [1744, rogue, scoundrel, unmarried youngman, around 1800 day labourer] and *haramia* [1547, highwayman, robber] derived from Turkish; the latter two came as Serbo-Croatian borrowings. ETIMOLÓGIAI SZÓTÁR 2006, 939, 67, 287.

¹² With Ferenc Rákóczi II's defeat, the nobility took an oath of loyalty to the Hapsburg empire, but many armed peasants refusing to obey the noblemen and their local governments, became betyárs. Extreme exploitation often forced peasants (by the lowest stratification they were *jobbágy*, *zsellér* and *háztalan zsellér*) to run away from their servitude to the wild waste lands which, not so pastoral, became reservoirs of converts to robbery. A great number of beggars, vagabonds (from homeless serfs through horse-dealers to noblemen) became betyárs by fleeing hard taxation, military conscription or at some point, the never-ending military service.

'lazy' or 'good for nothing'. Hungarian betyárs dwelled on plains and in woods around scattered ranches, villages, and towns hindered in development, or became depopulated by raids and wars.¹³

A large group of robbers appeared during and after the Napoleonic wars. Bandi Angyal (1760–1806) from Csongrád county, Martzi Zöld (1790–1816) from Berttyóújfalu and Jóska Sobri (1809–1837) from Sopron were all literate. The latter two came from impoverished noble families and they were both renowned and beloved for their handsome looks and gallant behaviour. Caught red-handed at stealing animals, they were imprisoned. Escaping from prison or military service, they found supporters to arbitrarily and illegally 'tax' the rich and 'help' the poor. Although he was wanted, Bandi Angyal was not caught for the second time, he died at home, while a 'descendant', a younger betyár 'borrowed' his name.¹⁴ Martzi Zöld took part in the failed noble insurrection against Napoleon. He was imprisoned for assault and stealing livestock. He spent six years in different prisons. In 1814, he escaped from Nagyvárad (Oradea) prison, met and joined Pista Palatinszki, Betskereki, Miska Kapus and other robbers.¹⁵ This group committed more and more offences. Martzi, Palatinszki and Betskereki were the last to be caught after being reported by a shepherd¹⁶ in a tavern at Öcsöd. They were hanged in the outskirts of Fegyvernek. Marci Zöld's direct follower was Jóska Sobri (1809–1837). Sobri, a swineherd's son sank into misery and crime when he lost some of his swineherd. He must have read József Gaál's stories about Martzi Zöld: during his life, he emulated Martzi's gentle attitude towards the poor and the fair women. Facing execution, he shot himself. Around the 1848 revolution and afterwards, the betyars lived longer; more documentation about them is available.¹⁷

The local authorities of the deserted plains where nomadic animal farming spread were the shepherds. Shepherds' work was complicated and many-folded, from producing dairy products to healing, their activities were hugely respected, sometimes

¹³ A haunting description of the unpeopled region surrounding Debrecen where outlaws may commit crimes dates back to 1792. See DÖMÖRÖR 1978, 93.

¹⁴ Angyal Bandi is a double nickname: Andy Angel; the real surname of this robber was Ónody.

¹⁵ Other robbers mentioned in Wándza's play (1.1.): Pál Pálitz and Imre Kovács. WÁNZDA 1817, 4.

¹⁶ The hersdman's name was István Csökmei. SOMOSKŐI 2017.

¹⁷ Sándor Rózsa (1813–1878) imprisoned for cow stealing, got regular beatings in prison. He was released by Kossuth to join the war of independance, later he turned back to being a betyár and was caught again. After he received amnesty, he wanted to become a cop, but was turned down as he was illiterate. He got imprisoned again for train robberies, and finally died in prison. Jóska Savanyú's (1845–1907) robberies were betrayed by a shepherd. After being pardoned and supported by a bishop, he opened a tailor's shop; at old age because of rheumatic pains he killed himself. Pista Sisa (1846–1910) was imprisoned several times and regularly tortured, he worked as a tailor in prison for 21 years, after his release he got married, and dying, he left his club to his last 'master'. https://hu.wikipedia.org/wiki/Kateg%C3%B3ria:Magyar_bety%C3%A1rok

mystified, but rarely controllable. Prosperous and merciful shepherds were inclined to defend the wretched who fell out of economical, social or political favour. However, sometimes it was the shepherds who betrayed their former protégés, the revolting vassals of a society petrified in feudalism.¹⁸ So shepherds and betyárs, the legal and illegal masters of the puszta often interacted; Wándza's play thoroughly depicts such situations by setting characters of two shepherds, two robbers, two persecuting gendarmes and two supportive rescuers¹⁹ in interference. Revolt, tolerance, and resistance, active and passive attitudes towards social injustice, crime, punishment and repentance were deeply entangled. Identity, clear perception and loyalty, actually, mere survival in such a society was not easy. With its tension and the ambivalence between theme and genre, plot and tone, Wándza's *Martzi Zöld* bears witness to such complexity.

Martzi Zöld, according to its 1817 edition is an *amusing* play (mulattató játék), while playbills describe it in various ways: as a *moral* Schauspiel (erkölcsi nézőjáték), as a *sensitizing* play (érzékenyítő játék) or as a *Singspiel* with music, singing and dancing (zenés-énekes-táncos vígjáték). The flexibility or rather the uncertainty about identifying theatrical genres was quite characteristic of the period. Mixing genres may have resulted from the haste to produce many plays in many genres, on the one hand. On the other hand a self-censoring attitude of playwrights, actors, prompters and directors to slip by official restraint and illustrate disturbing social matters could have also contributed to the mixing.

Sources, text, and context

Looking for the immediate sources of Wándza's betyár play, we can discern three-four significant authors who provided models for *Martzi Zöld*. Within a broader cultural context, when he set down to write his play to depict outlaws, Wándza must have been influenced by European sentimentalism, by the Sturm un Drang and by the Viennese popular satirical plays.

Schiller's *Robbers*, written in 1781, first staged in January 1782 at Mannheim, was translated into Hungarian by 1793, staged in 1794, and several further translations were penned; as for Wándza the actor, he became a renowned Karl Moor on Hungarian stages. Even Ferenc Toldy (Schedel) translated the *Robbers*, and in the preface to his translation (1823) he compared Schiller's protagonist to Don Quixote. According to Toldy, Karl Moor is one whom "we hate, love, admire and pity", one who "attends the school of penury" in a "languished, emasculated century." Karl

¹⁸ DÖMÖTÖR 1978, 93.

¹⁹ One of the rescuers is a landowner, but to the point, the other is a priest; pastor, shepherd of souls.

Moor "pawns his soul to the devil", his conscience is like a "roaring beast." The hero's tragic fall in the *Robbers*, concludes Toldy, expresses the thought that "law cannot be sustained by lawlessness."²⁰

Actually, there are closely related textual parallels between the *Robbers* and *Martzi Zöld*. Both protagonists tell monologues in which they express how they suffer from guilt. They both experience a strikingly similar dilemma between two loyalties: on the one hand, they try to be worthy of the few honest people who assure them of their benevolence, on the other hand, they cannot avoid their criminal companions whom they promised to stick together till the end.

Investigating the text of these two plays, one can easily notice how guilty conscience, sense of isolation, despair and other motives gained expression similarly, in similar situations with almost identical nuances and emphasis. Such lines are uttered by both protagonists in both plays: 'it would have been so much better to serve the country' or "My dear guns, be ready if danger comes [...] oh unhappy I that I want to threaten others when I am terrified by everything."²¹

The second, and possibly the closest source for Wándza's play appears to be István Balog's *Bandi Angyal* (1812).²² Originally, *Bandi Angyal* was a dramatic trilogy (for wooden puppets and adult stage as well), from which several fragmented manuscript promptbooks have been preserved. *Bandi Angyal* represents the first dramatic mention of a Hungarian betyár, as well as a forerunner of folk plays. A versatile and successful author, a beloved and respected comic actor, József Katona's friend, István Balog (1790–1873) succeeded in writing amusingly about acute and grave social matters. In 1812, he wrote two plays about rebel heroes: the young Bandi Angyal and the Serbian rebel, György Cserny.²³ In most of his plays, Balog presented popular heroes: Bandi Angyal and György Cserny were real historical figures, while Matyi Lúdas or Ilona Tündér were borrowed from literature, therefore they were imaginary. The protagonists of Balog's plays fight for a just cause and try to defeat their oppressors by intelligence, bravery, playfulness, and solidarity with their environment.

Before Balog wrote his *Bandi Angyal*, he translated *Rinaldo Rinaldini*, Karl Friedrich Hensler's *Rauberposse*.²⁴ The third part of the three-piece play contains several motives and episodes we can find both in Balog's and Wándza's play: the jovial robber's confrontation with the legends about his own death, common people's respect for and fear from the gentle robber, women's unconditional attraction to him, etc.

²⁰ TOLDY (SCHEDEL) 1823, 5–10.

²¹ WÁNDZA 1817, 17.

²² PÓR 1974, 37–61.

²³ An early, if not the first historical-political documentary play in Hungarian. See PÓR 1974, 35, 163–167.

²⁴ Parodistic plays on robbers, knights and fairies, so popular in Viennese suburbs, were rapidly adapted to the Hungarian stages. PUKÁNSZKYNÉ 1930, 143–160.; PÓR 1974, 17–36.

But Balog's play contains historically accurate episodes, his protagonist steals out of need and not for fun, and the other characters represent the poor. Besides, along the plot, Balog introduces folk ballads and songs about the robber. These were beginning to take roots in oral tradition at the time. Comparing *Martzi Zöld* to the fragments of *Bandi Angyal*, we may confirm with certainty that Wándza follows Balog in each above described aspect of his dramaturgy.

The connection between the two plays is significant, if we consider a slight difference between them regarding the protagonists. As *Bandi Angyal* was not executed but died in bed, the extant fragments of Balog's play should at least vaguely bear the signs of this 'positive' historical evidence. But the tone of the play is ambivalent. How come? This ambivalence is due to the folkloric inlays.²⁵ It is remarkable how perfectly Balog and Wándza merge the comical nuances of the Viennese slap-stick comedies and the dark, even tragic tone of Hungarian *betyár* ballads. In contrast to Balog's luckier protagonist, Wándza's model, *Martzi Zöld* was doomed and executed yet oral tradition and collective memory have equally appreciated and valued this young robber as a hero. Folklore has attached *conflicting presumptions and conjectures* to both *betyárs*. Therefore, we may agree that both playwrights relied on and registered elements of folklore in *status nascendi*.

As for Wándza, while blending *Sturm und Drang*, sentimentalism, rough-humoured burlesque, Hungarian theatrical tradition, and genuine folklore, in *Martzi Zöld*, he insistently and recurrently presents scenes of chase where his protagonist tricks the gendarmes, his ultimate executioners. Such episodes embarrassingly refer to actual social difficulties. Yet, chase scenes in *Martzi Zöld* are parodistic enough to fit the patterns of the Viennese Sunday (folk) plays.²⁶

A central episode of Wándza's play, the forest inn scene (Act 2, Scene 13) presents a furious character's awe and respect for Sunday churchgoing. The play invites the audience to get involved in a funny, but to some degree puzzling situation. In this scene, peasants stop for a drink and talk about *Martzi*, the robber. They start disparaging him. The inn-keeper, who is *Martzi*'s lover, opposes them, but soon she is also denigrated by her guests saying she spoils their drinks by diluting them. The fight gets heated, the peasants take *Jutzi*'s bonnet and toss it around. At this point, the hostess bursts out in sobs, worrying about not having a clean bonnet for church on Sunday.

"Act 2, Scene 13 (2.13.) *Forest inn. Hostess and peasants*

FIRST PEASANT It is certain that he has deserved the gallows. [...]

²⁵ The first recorded *Bandi Angyal* song dates back to 1807. DÖMÖTÖR 1930; PÓR 1974, 53.

²⁶ The mock-plays of serious plays from the Burgtheatre were staged on Sundays. They offered cheap and light amusement with some singing and dancing and developed certain themes (the Stadt und Land conflict, etc.) and a particular, satirical but sentimental style.

HOSTESS Oh, leave the worthy man in peace, he harms no soul, he only taxes those who have more than enough.

FIRST PEASANT He should work as we do, he should sweat blood and live by God's law. [...]

SECOND PEASANT How haughty she is, as she is Zöld Martzi's lover – [...]

HOSTESS My bonnet! My bonnet!

ALL Let's throw it around! (*they toss it*)

HOSTESS (*angrily sits down and sobs*) O my God, what shall I wear on Sunday?"

Sunday, for the simple folk with swaying judgements, even for the inn-keeper who protects the outlaw, signifies a sphere of order, cleanliness, and peaceful conduct. The protagonist with shattered self-esteem, guilty conscience but habitual readiness for newer trespasses is absent from this 'Sunday-scene'. No wonder that the robber gets involved in a (Sunday-like) community ritual, a wedding, he finally gets caught. The forest inn scene shows that the common mind-set reveals fear from both social and spiritual authorities, and social circumstances solidify negative feelings, like scapegoating or envy. Clumsy merry-making and satirical farce in Wándza's play converge with dark indignation or resignation since these demeanors are not allowed on Sunday stages.

It seems obvious that the playwright may have touched upon another literary model, one that accepted and vivified individual revolt. Much before István Balog composed his *Matyi Lúdas*, it was Mihály Fazekas who in 1804 created an epic poem with this title. His work circulated in manuscript form until Ferenc Kerekes, at the time a student in Vienna, published it anonymously in 1815. Then, making some emendations to the text and writing a preface,²⁷ Fazekas 'authorised' a second publication. This second publication came out in 1817. Wándza must have read Fazekas' *Matyi Lúdas* either in manuscript or in the unsigned first edition. There is a small dramaturgical and textual detail which connects *Martzi Zöld* to Fazekas' *Matyi Lúdas*. The basic trick, by which the clever lad, Matyi Lúdas, manages to take revenge on the cruel landowner is role-play. There are four moments of such role-play in Fazekas' epic, and each time the same phrase: "I am not... but I am Matyi Lúdas!" is repeated.

Wándza's *Martzi Zöld* abounds in such *role-playing episodes*. The phrase "I am Martzi Zöld!" frequently occurs all through the three acts. There are six such moments in each act. The two Shepherds²⁸ do not recognise the robbers when meeting them. One of the shepherds (Juhász) even tries to pretend to be Martzi. All are afraid

²⁷ In his preface Fazekas insists that his plot happened in the faraway past, as law is sacred in his time. Evidently this was his defence against censorship. FAZEKAS 2003.

²⁸ They wear two different names, two Hungarian synonyms for the same job: Juhász and Pásztor.

of him except for two courageous and honest men: the Landowner and the Village Preacher. These two do not chase or blame the others but listen to them, assure them of their influence and support on condition that they improve. But they are drifted by events, they never stop doing what they are accustomed to. Martzi's associate, Betskereki who is notorious enough, imitates Martzi as he threatens a Peasant who, comanded by the authorities, carries a hand-bill to town to warn against the robbers (1.3.). Then Betskereki tries to gain the sympathy of a young woman when he introduces himself; the superstitious woman believes that the two robbers have already been hanged, but they lived on, because even in the gallows they were talking and being fed by birds... But soon she is ready to leave her home behind and to become Betskereki's lover (1.8.). The hold-up-men play a surprising hide-and-seek with all people. To escape from their pursuers, they settle in an old shepherd's hut while this shepherd (Pásztor) is away (from 1.10. to 2.3., 15 scenes). When the Pásztor returns, Martzi feigns being a pursuer and asks the shepherd to help to catch the two offenders. The shepherd gets paid²⁹ and agrees, then he can watch how Martzi sets the two gendarmes and their people fight against each other, as if they both were Martzi (1.12–22.). Act 2 opens with the two robbers disguised in gendarme uniforms tricking the old Pásztor. Soon, the young shepherd, Juhász shoots a pistol to Betskereki pretending to be Martzi. This excessive burlesque continues in the mansion of the nobles Nemes (Noble)³⁰ where the robbers get invited. They behave gallantly during coffee time, and they assure the ladies and the rest of the idle company to protect them against Martzi. A frittering middle class man, Várhegyi (Castlehill), invents a game to amuse themselves; he pretends to be Martzi and the rest of the company kneel down and place their jewels and watches at their feet. At this moment the real robber feels tempted to interrupt and grab the loot (2.4–8.).

The absurd comedy of mistaken identities pauses for the scenes where the Village Preacher tries to save the robbers' soul (2.9–11.). Martzi gratefully offers money, and when his bid is refused, he commends a horse instead to the Preacher. Serious inner decision is not made. From the forest inn scenes (from 2.13. onwards), the comedy gets even more precipitated. The decline of the hero begins. Juhász, the young shepherd tells Jutzi, Martzi's sweetheart some rumors, which causes confusion. Before long, this shepherd gets captured instead of Martzi.³¹ The two protagonists are invited to another noble's house where Martzi charms the ladies and offers them jewels while Betskereki empties the cellar. The Gondos (Careful) family does not suspect

²⁹ Both Martzi and the two pursuers bribe people, the regular fee is 100 forints. This meant five times an actor's wage at Nagyvárád at the time. NAMÉNYI 1898, 47.

³⁰ The names of the characters intensify the comedy. The characters of the noblemen wear names that reveal their personality traits, while most of the simple folk's 's names reflect their trade.

³¹ The authorities use force and bribery towards the shepherd who will in turn betray the feared outlaws.

anything until their horses are stolen and they find a signed letter from Martzi Zöld under the tablecloth. The two most hilarious episodes follow. Announcing he is the feared robber Martzi Zöld, once more Martzi steals only to immediately redistribute the booty (3.6.). Finally he teaches a shocking lesson of reality to an Italian traveller (3.7.). At the end, the two robbers try to disappear in a swarming wedding party. Betskereki gets caught, and Martzi does not run away as he wants to free his mate. At this point, the Pursuer plays another trick. He has learnt to play Martzi's signature tune from the captured young Shepherd, and he begins to play it. Martzi loses control: he believes that Betskereki is breaking free, and he answers the call from the Pursuer. This puts an end to the charade.

Wándza's dramaturgy

Several critics have argued that Wándza's comedy has far too many short scenes.³² Indeed, the first act runs up to 22, the second act includes 18, and the third act has 16 scenes; it adds up to 56 scenes altogether. However, the stage practice of the time structured plays in many short scenes. Every entrance or exit and all scenic changes marked the beginning of a new scene. The colourful and farcical scenes of *Martzi Zöld* constitute a well-balanced structure and offer a panoramic view of the middle and lower strata of society. The scenes nicely connect the plot and they fall into three distinct groups.

The first group encompasses (Schillerian) moments that reflect Martzi's *sense of guilt, despair, isolation*, and inner turmoil resulting from his gradually weakening determination to give up robbery. There is a regularly repeated stage instruction to these scenes: such episodes take place in front of a "stormy dark sky" and sound effects to imitate thunder. Wándza was famous for his spectacular stage designs.³³ The first stage instruction include lightening that sets a walnut tree on fire in the middle of the opening scene. The monologues and dialogues in Wándza's comedy represent all sorts of human characters, from simple to complex,³⁴ but they are never only good or evil. Martzi's monologues express his gradually growing awareness that his 'joy' and 'luck' at robbery will end at some point. When he decides to turn to the Landowner for his support, he says he will force the landowner to obtain official pardon for him and his associate; eventually, the Landowner shakes hands with him and offers his help willingly (1.6.). But Martzi goes on feeling doomed. When he

³² BAYER 1897; SOLT 1933.

³³ On Wándza's *Laterna Magica*, galanty show, Greek fire and other spectacular stage designs for *Macbeth* see FODOR 1939, 14. and BARTHA 2010, 101.

³⁴ Applying an explanation used by today psychologists, we could say some characters suffer from 'mind-narrowing or debilitating stress'.

is not in haste or 'action', he mopes in a desperate state of mind entrapped in negativity, blame, self-pity, even self-hatred: "despair presses my soul, my head is blunt, my heart breaks into pieces, my feet do not hold me. Oh, why did I not go back to the Preacher? Oh, earth, open below me! stars, fall upon me! Sin, with your venom corrupt all my body!" (3.13.)

We may recognise a mock-Doctor Faustus moment in the highly theatrical scene (2.9–10.), where the two robbers kneel down in front of the Village Preacher to repent. Just like the Landowner from Act 1, the Village Preacher promises to obtain pardon from the regiment and the city, if the two robbers never sin again. Echoing the bedchamber scene from *Hamlet*, Wándza alludes to what Gertrude and Hamlet say in Shakespeare's tragedy: "Gertrude O Hamlet, thou has cleft my heart in twain. *Hamlet* Throw away the worser part of it,/And live the purer with the other half."³⁵ This emotionally charged scene is followed by sheer fun: Martzi insists that the Preacher should accept a stolen horse as a present for his moral support. Reading the playtext, one may notice that Martzi's words are footnoted at this passage. The author remarks he is quoting the robber's own words, as they were recorded.³⁶

Martzi, like Karl Moor,³⁷ is isolated and cannot escape the conditions he himself has engendered. His associate, Betskereki only aggravates his situation, having no guilty feeling and being more superficial. As a matter of fact, both young men know they only delay the time when the authorities seize them for being run-away soldiers in the first place; they plan nothing, they only commit more and more offences. Martzi tries to think ahead, but ready for the worst, is unable to change. Betskereki does not think much about turning back from sinning.

The second type of scene presents Martzi's *encounters* with various people from noblemen to manual labourers and vagabonds. Noble people get more thrilled than scared at the risk of meeting Martzi. In their boredom, they talk about him or imitate him. The poor either berate him or look up to him. They mediate between the authorities and the robbers. The simple folk, men and women, shepherds, ostlers, home servants, peasants, merchants, mechanics and vagabonds, all funny and surly at the same time, enter the stage complaining, quarrelling or singing. Wándza poignantly portrays them as they fight for survival. The Schwabish knife-grinder and the gypsy tinker are characters reminiscent of Balog's linen-trader Slovakian from *Bandi Angyal*. Martzi Zöld's vaguely thought-upon intention to 'change the world' is expressed in these scenes. He 'taxes' the affluent Jewish jewelry salesman, then he

³⁵ Act 3, Scene 4 from *Hamlet*, see SHAKESPEARE 1958, 92, 177–179.

³⁶ See this footnote in WÁNDZA 1817, 64. Another such realia appears in the play when the two robbers discuss they should have run away from the consequences of their actions to "Oláhország" (Vlachia or the Romanian province; 67).

³⁷ In Schiller's tragedy the brother's treacherous plotting partly justifies for Karl's turning to sin.

passes the stolen money to the poor Jewish goatskin merchant. Martzi's encounters with the cross-section of society culminate in the episode with the Italian vagabond who carries a pile of busts on his cart, among them Julius Caesar's, Nero's and, since the author wished to please the audience with a *metatheatrical* motif, Rinaldo Rinaldini's. The interaction between Martzi and the Italian man gets heated, and the traveller wants to make a fortune at all cost. Martzi asks the Italian to shoot Rinaldini's bust while he holds it in his hand, in order to test whether the Italian is worthy of joining the highwayman. The Italian hesitates before shooting, but completes the task. Martzi pretends to be dead. The Italian grabs all he can find in Martzi's pockets when the robber suddenly 'comes to life' and shatters the Italian's self-esteem.

Behind the vivid and humorous adventures, the panorama of social life appears completely stark, hopeless and deadly without the funny ditties of each labourer. Hungarian textual segments meet German, Gypsy, and Italian phrases; each song complains about poverty and childish longings for some better sort of life. Beyond this burlesque, two worlds collide in a vicious circle: the villain is the victim, the outlaw is the hero, all are afraid, and no one is right.

The third type of scenes include *chases*. The two Pursuers are ineffective and ignorant. Without collaborators, they cannot capture the robbers. It is significant that the representatives of law and order do not agree with the Landowner and the Preacher. The latter two are the authoritative members of higher social classes who pity and support the robbers, and are not afraid of them. Ironically enough, and contrary to Martzi's failure to improve himself, finally the Pursuers 'develop' some skills to get a hold of the trespassing youth.

Comedy (stemming from encounters and chase scenes) in Wándza's play is accompanied by motifs of loneliness, regret, self-pity, resignation, fear, and apathy. Didacticism is avoided by a naive simplicity characteristic of folklore.

As we can see, Wándza's amusing morality play, this *early modern anti-pastoral* embraces parody and tragedy, haste and delay, appearance and reality into one expression, which extends from the public to the personal.

Reading the text, one can see how multi-layered a simple popularity-seeking burlesque used to be. Neither too moralising, nor too amusing, *Martzi Zöld* may have challenged both the actors and the audience.

Theatre and the betyárs. What playbills tell us

When Martzi Zöld and Betskerekí were hanged,³⁸ Wándza was the member of the Nagyvárad (Oradea) theatre company. Nagyvárad is close to Fegyvernek where the execution took place. Apart from the geographical closeness to the scene of the event and the seeking of popularity, what else drove Wándza to follow István Balog's example to write about a Hungarian betyár?

Travelling theatre troupes met betyárs from time to time, as some actors have referred to such incidents in their memoirs.³⁹ Moreover, young actors' life sometimes was not much safer than any penniless vagabond's. Actors who worked at a relatively stable theatre company in a town could also run into curious situations. At Nagyvárad, for example, actor István Nagy wished to borrow a suit for a performance from their director, Count József Sándorfy; the answer was no, unless he managed to steal one for himself! Therefore, the actor did steal one, but later he returned the suit.⁴⁰ Moreover, the closeness between the betyár's and the wandering actor's life seems to have been a commonplace: actors were considered "a pack of ragged fools who starve and wander as if chased by bad conscience".⁴¹

Wándza spent two hard but very successful years at Kolozsvár (1811–12). He helped the company that had lost their sponsor to start anew, he travelled around Transylvania with their celebrated repertoire, but then had to leave the troupe. In 1813, he joined the actors of Debrecen. He met István Balog there. They put on 'provocative' plays, so their company was heavily censored. On the first of February 1814, Wándza and several actors signed a contract with Count Sándorfy, director of the Nagyvárad players. At Sándorfy's order, a full inventory was made of all the costumes, decorations, and books the company owned. He even fixed the wages of his actors.⁴² The terms were clear and stable, but in exchange, actors were not allowed to go on tours. Wándza remained in Várad until 1823 when he left for Szeged.

In 1815, censors banned István Balog's *Cserny György*, a play that mesmerized all audiences; Hungarians and Serbians were unanimously thrilled by it. Balogh and

³⁸ According to the small prints of Martzi Zöld's songs and ballads (two leaflets without date of publication, but on the frontispiece of one a handwritten note says "in the 40-es", while on the second frontispiece a printed note says "in this year"), there were three robbers; Palatinszki was the third. Apart from the three robbers, Martzi's sweetheart, the "town council" and common people also 'sing their parts'. The leaflets of the songs contain various illustrations (a well-dressed youngman horseriding, village dance, three men hanged, etc.) See *Zöld Martzi, és a szeretője nótáji, és egymástól való búcsúzások* a; b.

³⁹ DÉRYNÉ 1879; GÁL 1858, 37.

⁴⁰ NAMÉNYI 1898, 50–51.

⁴¹ SZIGETI 1856, 61.

⁴² 20 forints was an actor's wage, 22 forints were paid to the leading actor, and the musical conductor got 30 forints. NAMÉNYI 1898, 47.

his colleagues (Wándza was with them) founded their independent company called Republic, but they soon fell out with Sándorfy. Balog left Nagyvárád.⁴³

No preserved playbill attests whether *Martzi Zöld* was performed around the time when the play was published at Várád. Nevertheless, theatre historians point out that Hungarian 'verbunk' (Werbung, recruitment songs, dances, music) and gypsy music were played during some scenes and the interval of Wándza's *Martzi Zöld* as early as in 1817.⁴⁴

The play had its own life.⁴⁵

The first playbill that announces the *Zöld Martzi* performance for the following day comes from Székesfehérvár, where in 1819, on Thursday, August 29th this amusing comedy was staged by János Király and János Kárpentzky.⁴⁶

The next certain date of *Zöld Martzi* performance comes from Kolozsvár, where several performances were held in January and February of 1820, in László Rhédey's hall.⁴⁷

A Székesfehérvár playbill from the 31st of May 1821 announces that *Zöld Martzi* will be performed on the following day, Thursday, June 1st 1820. It offers further details: "the seats will be well arranged for the performance to be held in her Ladyship Mrs Horváth's yard". As for the genre description, an "original Schauspiel (énekes-játék) based on real events, about the most famous hold-up robber is, performed on horseback and with great preparation."⁴⁸

As it is known from István Balogh's diary,⁴⁹ Balogh took the playtext of *Zöld Martzi* along with himself, and like his *Bandi Angyal*, Wándza's play was often performed only partially in Quodlibets. This happened in Kunszentmiklós on the 27th of October 1820; it was Sunday, and the Quodlibet consisted of scenes from two plays: *Hamlet* and *Zöld Martzi!* Balogh travelled further, and staged *Martzi Zöld* again in Paks on the 19th of November 1820 (it was Sunday), in Kalocsa on the 14th of December 1820 and on the 7th of January 1821 (Sunday again). Further, the audience saw *Zöld Martzi* in Szombathely on the 1st of June 1821, and then Balogh reached Pest where he staged and played *Zöld Martzi* in August and September 1822.⁵⁰

⁴³ NAMÉNYI 1898, 50.

⁴⁴ PUKÁNSZKYNÉ 1930; PÓR 1974, 19.; KERÉNYI 1981, 154–155.

⁴⁵ All the following data, if not noted otherwise, are from the Playbill Collection of the National Széchényi Library (OSZK) Theatre History Repertory.

⁴⁶ FRIGYIK 2003, 11.

⁴⁷ FERENCZI 1897, 527.; 62 KERÉNYI 2000, 101.

⁴⁸ FRIGYIK 2003, 15.

⁴⁹ BALOG 1928.

⁵⁰ Apart from Balog, for the performances at Pest see KERÉNYI 2000, 101.

As the National Széchényi Library possesses two large, beautifully decorated, accurate playbills of one *Martzi Zöld* performance each, it is rewarding to study and compare them.

The first playbill comes from Kolozsvár, the 9th of February 1823 (Sunday). According to the usual formula on the top of the playbill, the performance was "allowed by the higher orders". But at the bottom of the playbill there is a handwritten note by Antal Hollaky, orchestra manager and from October 1822 to August 1823 leaseholder of the theatre. This note says: Mr Filep Sámuel Deáky, theatre director had the play staged against Hollaky's will.⁵¹

According to the playbill, the performance started at 6.15 and ended by 9 o'clock in the evening. Five type of seats for different prices are listed, and the playbill announces that the Hungarian dances will be accompanied by the first "Chorus" (orchestra).

Similarly to the published playtext, the *Dramatis personae* announced on the playbill consists of 26 roles.

As the playbill indicates, *Martzi Zöld* was played by István Göde (1801–1872), a respected actor; it was Göde who uttered the first words in the play performed at the inauguration of the new theatre building ('Stone Theatre') on the 11th of March 1821.⁵²

Lajos Farkas appeared in *Betskereki's* role; he came from a family of actors, he was very handsome and he usually played heroic lovers.⁵³ Five actors played double roles.

György Simonfi⁵⁴ played the Ostler (Acts 1 and 2) and the Second Jewish merchant (Act 3). According to the 1817 edition, the young Shepherd (*Juhász*) was in fact "the robbers' ostler", both minding his own business and providing the highwaymen with horses. It is hard to tell whether the Ostler of the Kolozsvár performance complained about *Martzi* having stolen his horses or his sheep. Interestingly, the Kolozsvár playbill does not discriminate between rich and poor Jew; it says "One Jew" and "Another Jew", while the *Dramatis personae* in the Nagyvárad edition describes them as "Isaac, the Jew with Rings" and "Jacob, the merchant Jew". The

⁵¹ Ferenczi 1897, 300–302. Antal Hollaky, later cabinet secretary was too gentle with the actors, he had asked Kótsi to direct the theatre, but the actors opposed Kótsi, too. In February 1823 Filep Sámuel Deáky, translator, secretary, amateur actor and singer, directed the Kolozsvár theatre. It was a time of "mutual suffering" and strong disputes between leadership and staff.

⁵² The play was *Matyás Corvinus*. The opening words were as follows: "A messenger runs swiftly towards our town, certainly he is announcing a bright victory." Giving all the sources for all the data concerning the forthcoming actors will be avoided.

⁵³ His nickname was "the handsome". He was prompter and director, too. His greatest achievements were connected to Kolozsvár. From 1847, he played at the Pest National Theatre.

⁵⁴ György Simonfi later worked as a stage decorator in Miskolc; little by little he took over Mihály Wándza's job there, when Wándza got older and his decoration were considered out of date.

episode in the playtext, however, starts off with Jacob the rich ring-merchant and Isaac the poor goatskin-merchant. When Martzi cries out "I am Martzi Zöld!", from this passage Jacob's name signifies the poor Jew, and Isaac's name signifies the rich Jew. Has Martzi Zöld played his trick on the playwright or the editor in this scene, we cannot tell.⁵⁵

Miklós Udvarhelyi (1790–1864) played the two 'saviour figures', the Landowner (Act 1) and the Parson or Village Preacher (Act 2). He had a well-trained bass voice, possibly he could easily move the audience to tears.

Celesztin Pergő (1784–1858), the famous old-style comedian played the noble Várhelyi (Castlehill, Act 2) and the Italian traveller (Act 3).

János Kemény (1778–1850), who generally played schemers, undertook the two noblemen: Mezei (Field, Act 2) and Gondos (Careful, Act 3).

Pál Jantsó Gidófalvi (1760–1845) played the old Shepherd (Pásztor, Acts 1 and 2) and the First merchant Jew (Act 3); we can surmise that he must have been the rich ring-seller Jew. Pál Jantsó was a dominant actor of his company, and Mihály Wándza's maternal uncle. He became a comic actor against his will, like Károly Megyeri later in Pest-Buda; he was a trained tenorist, too. He never played at any other company but the one in Kolozsvár on principle.

There were six roles for actresses; the fickle young peasant woman was not enlisted.

Mrs Farkas played the daughter of nobleman Mezei in the second act.

Susánna, actor József Székely's sister played the Maid working for the Mezei family; she played naive heroines from 1810 to 1834.

Mr Gondos' wife from Act 3 was played by Borbára Siményi, a good character actress who had been ideal for naive heroines first, but her voice became shrill, therefore she fitted intriguers' roles better.⁵⁶

Amália, daughter to the Gondos family was played by Mrs Udvarhelyi. Jutzi, the inn-keeper was played by Mrs Pályi.

The bride constituted the sixth woman role. As no name appears on the playbill, probably a dancer or a member of the chorus undertook this minor role.

Similar to the Slovakian poor salesman from *Bandi Angyal*, two quite popular episode characters from Act 2 are the Schwabish knife-grinder and the Gypsy tinker, who for some work and pay compete in singing half in Hungarian, half in their mothertongue. The Kolozsvár playbill records that the prolific author and translator, György Éder (1788–1844) was the Knife-grinder. Éder was a significant actor, he was the first Beckó in Kisfaludy's *Prince Stibor*.⁵⁷

⁵⁵ WÁNDZA 1817, 89.

⁵⁶ Thus from Shakespeare's Cordelia and Juliet she moved to roles like Lady Milford (Schiller).

⁵⁷ Born in Szabadka, György Éder was the author of *Napoleon or the battle at Győr*, play which was the

Elek Pályi (1797–1864) was a very active theatre organiser, although had little talent for playing. From 1823 to 1824, he studied in Vienna to become the best trained Hungarian tenorist of the period. But before he began singing, he played First Persecutor.⁵⁸

József Molnár played the Second Persecutor. In the The Bridesman's role the playbill shows Sándor Gillyén (1799–1852), who became a most respected and beloved prompter (at the Pest-Buda National Theatre for a long time).

The playbill does not indicate any names for the Tinker and the Carter (Act 2). No names figure for the wedding guests and musicians (final scenes), although "Hungarian dance and some music" are mentioned on the playbill. Spectacular conclusion was strongly needed for a play with so much ambivalence, cheap comedy mixed with dangerous references to the bad state of social order and righteousness.

The second *Martzi Zöld* playbill comes from Miskolc. The "amusing merry play in 3 acts" took place on a Sunday again, the 18th of February 1830. After several stations⁵⁹ across Hungary, this was the time when Wándza settled in Miskolc. This playbill, like the Kolozsvár playbill, relates the particularities of the performance at length.

The main role "in several disguises", as the playbill announces, was played by Dávid Kilényi Kocsis (1791–1852), the first entrepreneur theatre director, who opened the Miskolc theatre in 1828.

Betskereki was played by Mihály Szőke (Szökő).

The young Shepherd (Ostler at Kolozsvár, Juhász) was played by Mr Lajos. It is uncertain whether he was Lajos Fánccsy, Lajos Könyves or someone else with Lajos as his surname. Moreover, Isaac, the rich Merchant was played by the same Mr Lajos, whoever he was.

Lajos Könyves played the nobleman Mezei (Field).⁶⁰

The playbill probably contains a mistake, as Lajos Könyves figures for Várhegyi's (Castlehill's) role, too. Doubling two roles within one scene was hardly possible.

Nobleman Gondos was played by István Nagy (alias Pista), the actor worked together with Wándza and Balogh at Nagyvárad and had to steal a suit from their director. Nagy also appeared in the role of the old Shepherd (Pásztor).

István Nagy's son, probably possessing a good voice, played the Village Preacher.

target of several censorial attacks. Éder translated from 16 languages, he penned his own translation of *Macbeth*.

⁵⁸ Born in Pápa, he performed in Transylvanian German theatres and in Bucharest, too. He composed music and translated 22 librettos.

⁵⁹ Kolozsvár, Eger, Vienna, Pest-Buda, Kolozsvár, Debrecen, Nagyvárad, Szeged, Szabadka, Miskolc, Kassa, etc. were the towns where Wándza worked for the theatre.

⁶⁰ Lajos Könyves was the son of actor, prompter and translator Máté Könyves. He started as a playbill distributor from 1827 in Komárom.

Young Lajos Fácscy (1809–1854), who later became famous for his Jago and Edgar,⁶¹ in the Miskolc performance of *Martzi Zöld* may have played the young Shepherd (Acts 1 and 2), but he certainly performed the Peasant who carries the warning against the robbers (Act 1 Scene 3) and the Bridesman (Act 3 Scene 11-12) who dances; so maybe Fácscy tripled roles.

The Knife-grinder was performed by actor, tenorist, translator Ádám János Láng (1772–1847), who doubled roles, as he was Jacob the Goatskin-seller Jew as well.

The Miskolc playbill distinguishes between the two Pursuers ; "Grab it" was played by József László (1818–1878), an excellent actor for bonvivants, heroes and comic characters equally. The second Pursuer alias "Don't let him go" was performed by István Kiss, who later became a prompter, editor and theatre critic in Pest-Buda. All actresses doubled roles.

The fickle young wife who meets and joins Betskereki (Act 1) and the Gondos daughter (Act 3) were doubled by Mrs Déry's sister, Johanna Széppataki (1798 – 1878), an actress famous for her beauty more than her talent.

The Gondos (Careful) daughter, Amália was played by Mrs Könyves. Perhaps she doubled, or Mrs Lajos was another actress, who according to the playbill played the inn-keeper Jutzi.

Mrs Dell who used to play widows, spinsters or witches, in *Martzi Zöld* played the Maid, and she doubled the role of Mrs Gondos (Act 3).

The Carter on the Miskolc playbill appears as Servant, this role was played by Egri.

József Molnár played the Tinker.

No names for the wedding guests and soldiers were found.

To raise expectations and attract a large audience, the playbill announces that "Dávid Kilényi and Lajos Fácscy will dance a Hungarian duo dance, and finally Fácscy will dances a solo dance."

The last documented performance of *Martzi Zöld*, part of a Quodlibet together with *Bandi Angyal* and *Hamlet*, was held in Debrecen on the 21st of March 1833.

⁶¹ Fácscy had great talent, his strengths were good speech, plastic movements, and an ability for psychologically well portrayed character changes. He not only was a good actor and a wonderful colleague with pedagogical skills, but as director of the National Theatre, he was firm and brave during the severe Bach-régime.

Critical reception, further impacts. Conclusions

The 1833 Debrecen performance of *Martzi Zöld* (in Quodlibet together with *Bandi Angyal* and *Hamlet*) have been mentioned in a review, although not very favourably. A Kotzebue comedy was reviewed on April 17th, mentioning that the play, to critic Hdgr.'s surprise, although similar to the *Bandi Angyals* and *Martzi Zölds*, proved to be real fun. The understatement of this review contains the idea that plays like *Bandi Angyal* and *Martzi Zöld* should not reach the stage. Actually, the critic questions the right of a comedy to be 'too amusing' unless it follows the taste and norms of those who are by agreement the elite: "comic effects should respect certain limitations, and it is only the educated audiences who can judge these limits."⁶²

Andor Solt argues that early Hungarian theatre criticism had unrealistic expectations in the name of classicism. Some critics like the one cited above fought against contemporary plays, and considered them provincial and unsuitable for the educated classes. Solt remarks that such a pedantic and *irrealistic critical attitude* could not and was not accepted even by the first National Theatre when it opened in 1837. The first theatres aimed at attracting all and each strata of the audience.⁶³ Sturm und Drang melodrama, historical tragedy, sentimental moral play, farce, parody, fairy play, Viennese Posse, burlesque, and folk play were all mixed in various ways.

Martzi Zöld was written, published and staged in a period when the 'two Hungarian countries' were declining and suffering under an unpredictable rule. 1817 in retrospect meant twenty-some years after the Martinovics conspiracy, when the republican movement was repressed, and it took place six years after a terrible devaluation of currency, and two years after the Sacred Alliance defeated Napoleon and restored absolutism, etc. The first decades of the 19th century forced the Hungarian nobility to oppose the Habsburg court, including high aristocracy and bureaucracy. Going through an identity crisis, nobility lost his privileges and got involved in a resistance (and later reform) movement.⁶⁴

Though fragmented, *Bandi Angyal* constituted the first original Hungarian outlaw play embedded in folk tradition; but while folk ballads expressed anger, early theatre did not allow the expression of such an emotion. In *Bandi Angyal* the tragic voice, except the folksongs, is absent. Bandi's words on his poverty are quite realistic and almost jovial. He 'lightens the rich travellers' because he is poor. He listens to the legends of his own hanging and argues that he is still alive. To the poor woman's surprised question: "is he not hanged yet?" he answers with healthy humour: "not yet."

⁶² See Hdgr.'s critique from the "Conversational" (Társalkodó) in Solt 1971, 131.; KERÉNYI 2000, 165–166.

⁶³ SOLT 1971, 130.

⁶⁴ NAGY 1993, 9–26.

Bandi Angyal is the ideal betyár. But to the point, Bandi Angyal was not executed. According to Balogh's inventoires made in his diary, his play brought more money to the company than *Martzi Zöld*, another *Kassastück* did, with a darker sense of reality. Against the tradition of viewing Wándza's play as simple patchwork, we must consider more favorable critical viewpoints, too. Bayer admits that *Martzi Zöld* contains all the elements of a folk play.⁶⁵ Lajos Tóth remarks that "the ideal robber is missing from Wándza's play. Two noble families are confronted with horseherds, shepherd robbers, peasants and all sort of poor commoners. Wedding songs and dances engage the stage *twenty-six years before the folk play officially is acknowledged*. Wándza published his *Martzi Zöld* two years before Károly Kisfaludy's plays were first staged!"⁶⁶

Martzi Zöld's character was *not very much tamed for the stage*: he was the desperate outlaw threatening the whole region, energizing himself with robbery and redistribution who was sentimental, gallant, but headfast and tricky. Martial law quickly sentenced Martzi and his mate(s) to die, as there was no proper dungeon for captives in Fegyvernek. Tragedy flickers through everyday tableau, Sunday parody and moral Schauspiel.

The robber's theme gained growing significance as years passed. There must have been an interference between life and culture, theatre, and folklore in this respect. The theme of Marci Zöld inspired romantic poet Vörösmarty to write his long poem entitled *Becskeréki* in 1831.⁶⁷ To attest that the robber's memory was alive in folklore, it is worth citing a letter by Lajos Kossuth in which he remarked an interesting idea: as a community nurtures its own tradition, therefore people in Fegyvernek will sing not the Marsellaise, but their favorite songs on Marci Zöld.⁶⁸

Years before the first edition of these folksongs, József Gaál published his bewilderingly dramatic short stories in *Rajzolatok (Sketches)* in 1835. One year later (on October 29th 1836), the same magazine included a report about highwayman Jóska Sobri "who must have read too many novels on robbers, since he behaved as Marci Zöld: gallantly gave back some jewelry to a lady for a kiss."⁶⁹

Sándor Petőfi met Gaál as they both worked for the magazine *Pesti Divatlapok (Fashion News in Pest)*. Ten years later, during three weeks time at Szalkaszentmárton, Petőfi wrote his play on Marci Zöld. The play was not well received by the Kisfaludy Company. Petőfi intended to extend *the limits of the tellable truths* both in literature and on stage.⁷⁰ It is even more curious that Petőfi's manuscript was not accepted

⁶⁵ BAYER 1897, 287.

⁶⁶ TÓTH 1932, 28.

⁶⁷ VÖRÖSMARTY 2000.

⁶⁸ DÖMÖTÖR 1974, 100.

⁶⁹ DÖMÖTÖR 1978, 99–100.

⁷⁰ GERSKOVICS 1969, 714.

when István Balog was among the members of the Drama Evaluating Committee at the time.⁷¹

Petőfi's authorial crisis, marked by another play, *Tiger and Hyena*, a novel, *The Executioner's Rope* and his poem cycle *Clouds*, coincided with the European spleen period, when Emily Bronte wrote her *Wuthering Heights*, or when József Eötvös wrote *The Carthausian* and his novel was soon praised by the English. Petőfi started to write another play, too: *Caraffa, the Executioner at Eperjes*. Rebellion and repression were certainly thoughts that annoyed him not long before 1848 and that tragic and brutal 31st of July 1849.

Petőfi kept writing about the unacknowledged simple folk. His short stories *The Runaway*, *The Grandfather*, *The Sallow Lass and the Maroon Lad*⁷² (about Backbone Marty and Delay Sarah) express peasants' mentality, serfs' life with great psychological accuracy, through a sturdy but flexible style.

His poem on the robber: *Stolen Horse (Lopott ló)* from 1833 expresses deep sympathy towards the strong-willed betyár. His *Encounter in the Puszta (Pusztai találkozás)* from October 1845, not long after his play had been refused, contains the betyár's kiss episode; a motive probably well developed in the play. *Marci Zöld*, from April 1847, has a dark tone of indignation, including the image of crows and German commands at the gallows.

It may surprise us, but it seems plausible enough that Petőfi's rhyming drama, *Marci Zöld* was refused in consideration with some principles that found Wándza's play too 'low'. On the 29th of July 1845, the journal *Honderű (Home Serenity)* commented: "there is *no moral in it*, but at certain passages one may find *genuine, accurate [körmönfont=crafty] Hungarianness, the dialogues are not bad, but rough and without any poetry or elevation.*"⁷³ Above all, Russian critic Gerskovics expresses his hope that perhaps Petőfi's manuscript is still hidden somewhere.⁷⁴

When Mór Jókai turned towards Marci Zöld in the 1850-ies, he viewed the dramatic plot through a veil of nostalgia. Marci Zöld then seemed a mild dreamer in comparison with Sándor Rózsa. Jókai published several facile and off-hand anecdotes on this robber. *Rogue (Zsivány, originally entitled Marci Zöld)* came out in 1856, and *Robbers (Betyárok)* in 1857.

In *Rogue*, Jókai relates a charity deed accomplished by Marci Zöld either in the imagination of the idealizing posterity, or in the golden sometime before 'our cruel time'. According to this anecdote, Marci Zöld once caught a whole caravan of wandering students, he took them to his ranch and kept them singing all kind of

⁷¹ PUKÁNSZKYNÉ 1939; PÓR 1974, 28.

⁷² PETŐFI 1955.

⁷³ GERSKOVICS 1969, 714–715.

⁷⁴ GERSKOVICS 1969, 712.

amusing songs to entertain them. When he noticed how ragged and shabby the students were, he beckoned to his apprentice robber to fetch the finest black cloth they had. As they had no yard-stick (*róf* in Hungarian) to measure the tissue, the head of the robbers marked off the fine black material pulling it from one tree to the other: "and we believe that among all accepted European units of measurement this was the longest."⁷⁵

Betyárs (*Betyárok*) is a rougher sketch. In Jókai's story, highway men from the Plain taught each other how to endure corporal punishment. They did it so well that they did not mind 50–60 slaps. A horse-thief got his beatings yearly, but he never cried out in pain. *Betyárs* taught each other how to place one foot over the other after every ten slaps, marking the count. When the *betyár* was allowed to get off the rack, he clapped his ankles. The ideal *betyárs* endured this without ever showing signs of weakness or woe.

To conclude, it is essential to remember that Wándza wrote his *betyár* play (when Marci Zöld's death was news) in the decade which was so fruitful in Hungarian drama history, giving József Katona's *Viceroy Bánk* (even if it was not recognized at the time) and Károly Kisfaludy's plays. This critical period forced people to look for new points of self-reference and new aspects of individual and community life. Tradition seemed to collapse, and the energies of the reform age were still far.

Wándza's *Martzi Zöld* was meant to entertain an audience with lower educational level not simply because the theme was an outlaw's life, but because a *hybrid genre* as Balog's or Wándza's play did not harmonize with extant rules of classicism, preromanticism, etc. However, Sunday entertainment and popular theatre did not allow for too much conflict and reflection. When in Wándza's play *Martzi*, the outlaw is tracked down amidst a fine rural wedding, the collision between the outsider and the community is brutal and mysterious: having sung and danced, the best man of the feast expresses joy when the robbers are captivated, and he even gives *Martzi* a few slaps (3.13.).

As early as 1817, in *Martzi Zöld* the community is not idealised, and the protagonist cannot articulate what he revolts against. Katona's Tiborc, Petőfi's Szilveszter, some of Szigligeti's heroes⁷⁶ will know more of that. Wándza's hybrid play, eventually, was amorphous but not without structure. It was collage-like, everyday-like, shrill, untempered, rough, low, but it was update and served its audience.⁷⁷

⁷⁵ JÓKAI 1992, 265.

⁷⁶ Gerskovics notes that Szigligeti's heroes, aware as they are, make compromises. GERSKOVICS 1969, 712.

⁷⁷ To serve perhaps Balog and Wándza right, Veszprém Kabóca (Cicada) Puppet Theatre staged *Marci Zöld, a körhintás betyár* (the merry-go-round robber) in 2015.

ZSUZSANNA KOLLÁR

THE DRAMA CONCEPT OF THE HUNGARIAN ACADEMY OF SCIENCES IN THE 1830S

One of the most significant features of Hungarian drama history is that the dramaturgy of dramas and theatre plays gradually began to diverge from each other in the middle of the 18th century. Drama and stage related to each other like skew lines, as the aspects of writing and theatricalisation are both complex, given the multidimensional nature of theatre. Both sides had quite diverse aesthetics in the 19th century. Beyond aesthetic considerations, many economic and linguistic factors influenced the repertoires. Theatre managers had to work with the available properties of the theatre, stage effects, number of costumes, the members of the troupe, and types of instruments, and they also had to focus on acting, mirroring the social norms, facing the moral expectations of the audiences, and sometimes modifying the plot due to restrictions of censorship, not to mention the essential position held in the 18–19th century when theatre needed to entertain and teach at the same time.¹ While the aesthetics of the translated European dramas were mostly focusing on the style of the evolving Hungarian grammar, rules of rhymes and vocabulary, it was also one of the expectations to find the greatest Hungarian drama writer, the genius who simultaneously has Shakespeare's talent and can be as accurate as Racine. Unfortunately, we are unable to fully examine the original Hungarian dramas and “magyarizations”. My focus will be the comparison between the number of translations and the number of performances to illustrate the impact of academic dramatic theory on Hungarian theatrical traditions in the 1830s.

The origin of the dramatic views of the Academy

This article is intended to illustrate the tangible difference between the theory of writing drama and the stage performance of European classics in Hungary during the first years after two important cultural institutions of Hungary, the Hungarian Academy of Sciences and the Magyar Theatre of Pest were established. In order to recognize the diversifying dramaturgy, it is necessary to focus on the difference between the European drama canon of the Academy – formerly, between 1830 and 1845: the “Hungarian Learned Society” – the promoted plays, which were published by the Academy and the performances that were staged between 1837–1842

¹ KERÉNYI 1981, 36.

in the Magyar Theatre of Pest. (It opened as the first permanent theatre building for Hungarian stage in Pest, and it was renamed as National Theatre three years after its opening.) The corpus was declared by Academics shortly after it began to operate in order to stimulate playwriting, to translate a greater variety of texts, and to provide high dramas for Hungarian stages and for readers, either.²

One of the main reasons for the revival was that in Buda and in Pest German theatre dominated, and it also became a political goal to empower the Hungarian-speaking community. The Hungarian Academy of Sciences (1825) and the first permanent Theatre of Pest (1837) were both located in the Pest side, they were created together at grass-roots level, they were funded by noblemen, and supported by residents from various regions and counties, as a patriotic activity.³ Both institutions incorporated emblematic figures of theatrical and literary elite of the time, focused on Hungarian language and grammar, and both were determined to develop strategies for the de-germanization of the stage.⁴ They worked on strengthening national consciousness, political identity, and cultural rebirth of Hungary.

The Academy was symbolically founded in 1825 on the regional session of the diet by István Széchenyi and other aristocratic magnates who offered a significant percentage of their assets to establish the “Hungarian Learned Society”. Shortly after the donation, the diet submitted the request to the Habsburg Empire for authorization. It was approved by Frances II, King of Hungary and Emperor of Austria in 1826 and codified in 1827. Then, the future members of the institution detailed its memorandum and regulations. The Academy began operations in 1830.⁵ In the memorandum, they stated the main purpose and tasks of the institution in the following order: first, to promote the Hungarian language, second, to publish literary and scientific works in Hungarian, third, to write critical reviews about the published books and papers, fourth to call for applications from individual researchers, and finally, to support the scholars’ journey. In the regulations, twelve exact tasks were highlighted. To urge writers to translate European plays for stage was prioritized.⁶ This aim was rated as fifth in the twelve points in the regulation of the Academy and was one the most exact objective of the document. Thus, having European plays translated into Hungarian was one of the main goals of the Academy during its first two decades. It also shows how interconnected the Academy and the later-built permanent theatre were in the symbolic battle for the survival of the Hungarian language.

² DÖBRENTEI 1833.

³ MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR 1980.

⁴ FREIFELD 1999, 148.

⁵ A *Magyar Tudós Társaság Évkönyvei*, 1833. [From here: Yearbook]

⁶ A *Magyar Tudós Társaság alaprajza és rendszabásai*, 1831.

The Academy supported the idea of a permanent theatre in multiple ways. They appointed the director of the theatre of Kosice (called Vince Berzeviczy) in order to support acting in the country, then, they created the “Standing Committee on the theatre” to get adjudicators for the playwriting competition. Then, they set up an application with the following question: “How would it be possible to establish a permanent theatre for Budapest?” This question was answered by different political figures, such as the founder of the Academy. In addition to the Committee of the Academy, the statutory meeting of Pest County also set up their committee with similar tasks. The two shared lots of elements and members.⁷

Because several plays have been transplanted to Hungarian since the beginning of the 19th century, the appeal of European classical plays emerged, and it has been endorsed by various social actors. This paper draws on studies from Ferenc Kerényi who researched the history of the Magyar Theatre of Pest, the roots of the first Hungarian acting troupes,⁸ and the hidden paradigm of Göttingen, which was a vigorous intellectual guidepost for peregrinate students at that time.⁹ Based on reports of performances, translations and publications, it is also important to identify the strong presence of French and English tradition, and to evaluate the enduring appeal of Shakespeare’s work in 19th century Hungarian literature. Many scholars have already proposed extensive studies and analyses of this phenomenon.¹⁰ I also wish to highlight the strong impact of the German culture in the examined corpus, showing that in spite of the Academy’s attempt to focus on the European classics a large number of German plays were translated, published, and performed in Hungarian. Several Shakespeare-plays were even translated from the German language. As Alice Freifeld remarked: “There is an element of irony in the Hungarians adopting the German idea of theater as a powerful tactic in their contest with the Germans. The solidification of a Magyar Budapest stage would mark the de-Germanization of Budapest culture but also an affirmation of the German idea of theater.”¹¹ The reason for this discrepancy is rooted in the significant number of German-Hungarian bilingual inhabitants, the language of schools, and intellectual life and privacy. (What is called as de-Germanization in Freifeld’s study is described as “magyarization” in Hungarian. For example, Mályuszné who wrote that the German population was being deluded by Hungarian settlers.¹²

It seems also important that the children from noble families used to attend German universities to take advantage of the opportunities of their education, to

⁷ GERGELY 1963; KERÉNYI 2002, 56–57.

⁸ KERÉNYI 2002; KERÉNYI 1981.

⁹ BÉKÉS 1997; BURKE 2008.

¹⁰ BARTHA 2017; BARTHA 2010; DÁVIDHÁZI 1998; DÁVIDHÁZI 1996.

¹¹ FREIFELD 1999, 154.

¹² MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR 1980.

explore Western-European scientific communities, to collect freshly published books in foreign languages, and to watch ongoing theatre plays.¹³ These elements contributed to the strong presence of German culture in the upper-classes; thus, English and French playwrights and aesthetics were far less significant than the German ones. Returning to the educational spheres: German speaking cities were the targets for the members of the high society. Young nobles studied in different cities such as Basel, Halle, Jena, Leipzig and Göttingen where the Georg-August University is located. It was well-known for its scientific community and their unique way of collaboration. Nobles and scholars virtually built a social network and came back to the Hungarian Kingdom with a set of knowledge especially from the field of popular philosophy.¹⁴ The importance of popular philosophy seemed higher in the past 10-15 years than we thought before. Many studies state that Johann August Ernesti, Johann Jakob Engel, Christian Garve, Moses Mendelssohn, Johann August Eberhard, Ernst Platner, Johann Georg Sulzer, Johann Georg Heinrich Feder and Christoph Meiners had an inherently strong impact on Hungary.¹⁵ Many of the young Hungarian scholars started to spread a new way of drama aesthetics. For example, Gábor Döbrentei in his periodical's drama program, or the first director of the Academy, József Teleki (1790–1855), who studied aesthetics from professor Friedrich Bouterwek, then in the 1820s he wrote book critics and the first essay about the comprehensive features of ancient and new poetry citing directly Bouterwek.¹⁶ His essay is also considered as the first paper with a romantic approach.¹⁷ It is also known that Bouterwek also influenced Dániel Berzsenyi's philosophical work called *Poetic Harmony*. Another important example can be Ludwig Schedius, who taught aesthetics and drama theory in Pest at the University for decades, had also roots in Göttingen.¹⁸ The canon was partly shaped by the drama concept of Bouterwek and some other popular philosophers, and also influenced by the ongoing trends of the Western-European stages and taste, but literature and reading methods had a rather strong impact on the corpus, too. Those nobles who came back after a couple of years from the well-developed German regions, began to build small communities, and later, they established Hungarian periodicals and small elite societies.¹⁹ Finally, these intentions slowly but systematically turned into modern educational institutions such as the Academy and, in its own way, the Magyar Theatre of Pest.²⁰

¹³ MITTERAURER, 1990, 25–40.; HERRMANN 1993.

¹⁴ BÖHR 2003; BACHMANN-MEDICK 1989.

¹⁵ FÓRIZS 2007.

¹⁶ TELEKI 1818.

¹⁷ TELEKI 1818.

¹⁸ BALOGH 2007.

¹⁹ BODOLAY 1963.

²⁰ MENDELSSOHN 1784.; VIERHAUS 1992.

In order to shape the taste of the audience, in 1814, Gábor Döbrentei founded “Erdélyi Muzéum”, a Hungarian periodical published monthly. He first described a classification and an aesthetic horizon of the expectations of his paper. He set a prize for playwrights and announced that he wanted to find the best Hungarian playwrights to promote and publish their work.²¹ This attempt failed: 4 years later, in the last issue of his periodical he confessed that he failed to find the best original play. Though he promoted a few texts, he noted that each of them needed a thorough editing in both grammar and dramaturgy. A couple of years later, another periodical was established and entitled as “Tudományos Gyűjtemény”. It particularly continued the job of Döbrentei, considering that Döbrentei was also one of its authors, but also because it continued to publish theoretical thoughts and critical reviews.

Count Jr. József Teleki, Pál Szemere, Ferenc Kölcsey, András Fáy, Mihály Vörösmarty, Ferenc Kazinczy and others published multiple literary criticisms, and some of them wrote essays about the principals of the ideal texts for plays. Finally, the same group of scholars established the Academy and continued to plan their investigation in order to find the most talented Hungarian playwrights and the best translations. The formerly mentioned periodicals published more theoretical structures than the Academy did. The Academy not only undertook this work because its literary interest was nurtured by periodicals first – as has been presented above – but also because they acutely perceived the political power of Hungarian literature and theatre.²² Another interesting feature of the Academy’s influence is that in the Standing Committee on the Theatre, the members were appointed from writers, literary and theatrical experts of the reformed era, and they effectively managed and evaluated 77 additional dramatic plays during the first year. Furthermore, they had free box-seats in the Pesti Magyar Theatre to inspect performances and they required that every play had to have at least 3 rehearsals before the premiere. Establishing the Committee was a notable gesture from the politicians and from the Academy, and it showed the importance of the symbolic representation of the nation.²³ It illustrated that theatre needed to be regulated by non-stage figures in power. Despite the original goals, the Academy tended to behave as an authority, which won its legitimacy from another oppressive power (the Austrian Emperor); therefore, it could not accomplish its goal.

As mentioned before, the goal was to symbolically integrate Hungarian theatrical tradition into the European one, to promote Hungarian theatre, and to get closer to West-European trends.²⁴ To reach these goals, theatre became a constant part of the

²¹ DÖBRENTEI 1814.

²² POÓR 1988.

²³ IMRE 2008.

²⁴ IMRE 2008, 76–77.

agenda during the sessions of the Academy. Special emphasis was placed on writing new, original dramatic plays and on translating plays with high literary value. The Academy set prizes of 100-200 golds yearly to reward original Hungarian dramatic plays or the best translations of foreign works. The program gradually reached a wide base: additional prizes were set for studies, for translating foreign dissertations, and for every award, there was a group of experts (adjudicators) involved who were academics and had relevant experiences and skills to justify their evaluation.²⁵

Who created the list that included the 71 plays? Earlier, Pál Gergely claimed in „The role of the Hungarian Academy in establishing the National Theater of Pest” that the person who technically composed the list of the plays was Ferenc Schedel.²⁶ However, a manuscript of the plan with the list of the plays is available in the National Széchényi Library, and it is unlikely that the suggested corpus was declared only by one of the Academics. The rules of the Academy were apparently composed by former editors and authors of the *Tudományos Gyűjtemény* and by other figures of the academic community. The first theatrical delegation created the list of plays and it was composed partly by Mihály Vörösmarty and the first adjudicators and judges of the play writing competition in 1831.

Analysing the canon

In the suggested drama corpus, there were 8 Italian (from Alfieri, Viascolo and Alberto Nota), 18 French (from Voltaire, Racine, Moliere), 22 German (Goethe, Schiller, Schröder, Lessing, etc.) and 25 English ones, respectively. Most of the texts were tragedies, as less than one third of the European classics are comedies. Despite the dramatic rules of neoclassicism, 22 texts from the 71 were written by William Shakespeare, and it is also notable that all of Shakespeare’s historical plays were included in the list. Although, Vörösmarty, as a dramatist, admired the way Shakespeare broke the neoclassical rules and still wrote great plays, it was not only Vörösmarty’s taste and preferences that resulted in the fact that almost one third of the canon was made up of Shakespeare’s work. Gilberta Golinelli contended that „throughout the 18th century until the mid-19th the term *genius* with reference to Shakespeare was central to the first major critical and aesthetic reflections, and it became profoundly connected to the formation and diversification of the various national European cultures and identities.”²⁷ The term *genius* also refers to *Bildung*, which meant self-cultivation/self-education in the enlightenment.²⁸ The purpose of the Academy’s translating

²⁵ GERGELY 1963.

²⁶ GERGELY 1963.

²⁷ GOLINELLI 2005, 139.

²⁸ HUMBOLDT 1793.

European classical plays was to develop an adequate way to write plays that will be better than the original ones. The goal of translations – as they expected – was to pave the way for the appearance of national tragedies. Although Shakespeare's King dramas were great examples to express reformist political views, political purposes didn't accomplish the goal; only a few of the translated texts were performed in the National Theatre of Pest. Academics expected the rebirth of the Hungarian language and literature. They thought that the golden days of Hungarian drama would arrive, if dramatists translated Shakespeare's genius into Hungarian, even if the suggested corpus included the most well-known pieces of Shakespeare's comedies. Moreover, later, Shakespeare's comedies slowly became more and more popular on the stage of the National Theatre of Pest in addition to the works of Kotzebue and other seasonal German playwrights. With regards to the corpus, Moore's *The gamester* and Sheridan's (Richard Brinsley Sheridan): *The School for Scandal* and *The Rivals* were on the list in addition to Shakespeare.

However, the canon contains exact titles, in many cases only the writers are specified, which would have made it possible for Hungarian playwrights to choose from a broader selection of plays. For instance, during the competition, playwrights could have chosen Spanish texts, anything from Calderon or Lope de Vega – with a small additional limitation “to be popular on the German stage.” – This implied condition reveals a lot about the needs of the theatre. The list of the French and German texts was similar at a point, as both had contemporary names and classics, either. Next to Corneille, Racine, Molière, Voltaire we find the following names: Regnard, Legrand, Colinn d' Harleville, Casimir Delavigne. After the 25 English drama German was second in line with 22 pieces in the list. The list here also brought under one roof popular ones (Schröder, Leisewitz, Iffland, the legendary Kotzebue, Müllner, Raupach, Houwald), and those ones who endured such as Goethe, Lessing, Schiller. From these three playwrights, every one of their works is on stage still today, but was barely a few part of the repertoires in the 19th century. What were the guidelines and the basic rules for translations? Translations must have shown as much resemblance to the source texts as possible. According to arlier trends and tendencies, dramatists wrote 'original' (new) texts from the combination of different existing dramas, while playwrights varied adaptations and changed the names of characters, cut complete roles from a play, or they omitted dialogues. This competition required informal but stricter translations. Even with this rule, there were some translators later who didn't compose their works with the purpose of taking part in the competition, but in order to transmit European dramas. For instance, Döbrentei translated Shakespeare's Macbeth skipped the famous 'hurly-burly dance' of the witches because he found it incompatible with contemporary theatrical traditions.²⁹ In addition, Italian *Versi*

²⁹ DÖBRENTÉI 1830.

sciolti, *French Alexandrines* and every poetic text and verse was required to be translated into Hungarian in *Iambic Pentameter*, except for French comedies; those could be translated in any style that ‘suits the source text’.³⁰ Although there are plays on the list which already had their Hungarian version, it was recommended to translate „the greatest ones” again. Probably it was one of the reasons why the judges promoted three translations from Ferenc Kazinczy. The so-called *Singspiele* could have been translated in a loose manner, but it had to reflect the source text. The adjudicators welcomed additional remarks, comments and biographical supplementation from the dramatists.

The reward

Among the judges was Mihály Vörösmarty, the poet of many lyric, epic, and dramatic works, András Fáy, novelist and economist, Gábor Döbrentei, the secretary of the Academy, who also wrote plays and introduced a competition in a monthly periodical (*Erdélyi Múzeum*). Ferenc Schedel, also a playwright, member of the Academy and co-founder of the Kisfaludy Society, Jr. József Teleki, the director of the Academy, a historian and critic, Pál Szemere, author of periodicals, poet, and member of the Academy and of the Kisfaludy Society, too.

The reward was 200 golds for each drama, free publishing, and one third of the revenue that the sale of the book generated for 15 years. (During the first 15 years, the owner of the text was the Academy.) The purpose was to provide more and better plays in the Hungarian language for theatres, to have more grammatically „pure” texts, and to help promote the Hungarian language. In case good texts were lacking, awarding the prize was not mandatory for the Academy. This rule might have come from Gábor Döbrentei who was very disappointed in 1818. After 4 years of waiting to find excellent texts, he realized that none of the submitted plays was acceptable. (The competition in *Erdélyi Múzeum* was famous for the missing invention of *Bánk bán*, Katona’s best play which was written in order to enter the periodical’s competition. It is likely that József Katona’s *Bánk bán* never arrived to Döbrentei.) The Academy had a certain procedure and strict rules to evaluate the dramas. It came from a former periodical where authors and editors cooperated to select texts. Among the members of the previously mentioned Committee, apart from the names above, we also find the name of Ferenc Kölcsey.

Between 1830–1834, altogether 51 dramas were translated, which means that experts and critics read and evaluated 51 dramatic plays. It is important that the Reading Committee evaluated all submissions; they read 77 additional texts. Several

³⁰ Yearbook, 1, 1833, 74.

of its members did not accept a salary for their work; instead they offered it as a contribution to the prizes to be given to authors of dramatic works and translations which were hoped to be produced in a steadily increasing number. They selected best plays to be printed by a secret ballot. The winning plays were printed in 500 copies or more: 750 pieces/exemplars, which was quite a high number. The Committee held so much as 15–20 sessions a year, while the Academic judges evaluated the chosen plays in a public session where not only academics but lay persons were also permitted to participate. Among the signers of the minutes of meeting, in addition to the names of writers and poets, we found names of actors who were invited to the sessions of the Reading Committee, such as Márton Lendvay, Zsigmond Szentpétery, Gábor Egressy and Károly Megyery. After publishing books, the last volume (Miss Sarah Sampson from Lessing, translated by Kazinczy) was never printed; the reasons are unknown. Each volume had a number, this is why we know that the 19th book, the drama of Kazinczy, was never published as that number is missing from the existing books. The names of the authors and critics of the dramatic texts are also available from different sources, such as the Academic Library where the registered reports of the Academic sessions are located. Later, the winning playwrights became each other's judges, and they began to work together in the theatre, and they formed the elite of theatre-makers.

The legacy of the award

If we take a look at the legacy of the award, we may see that the Academy expected a different kind of audience and a different type of theatre. Out of 71 works only 51 were written, 21 were published and just 17 were performed on the stage of the National Theatre of Pest until 1842,³¹ though 16 additional plays were translated by other theatre-makers of the permanent theatre. While the number of educated theatre patrons was increasing in Pest, professionals were still scarce in numbers. In addition, the aristocracy and other nobilities who purchased the season passes, in fact, avoided the National Theatre.³² The founders and academics gradually realized that the audience would prefer visual enjoyment, gloom, and a more populist theatre in general. The attempt to create a philosophical, high-minded theatre failed, as the financial aspects of the theatre-sector were not taken into consideration. Low price theatre geared towards the common-folk and village audiences required cheap sensations, spectacular costumes, and pageantry. Neither authentic national literature nor plays with high literary values fit the expectations.

³¹ Comp: Yearbook, 1, 1833; GAZDA 2014; KERÉNYI 1987.

³² KERÉNYI 2002.

Although academics did not have significant impact on theatrical tendencies in Pest-Buda between 1830–1842, still the observation, the critical approach, and the award itself motorized playwrights to translate more dramatic texts into Hungarian.

CSABA ONDER

DIE OHNMACHT DER HELDINNEN¹

Die Ohnmacht als Gebilde der kulturellen Identität

Im Stück *Újmagyarok* [Neuungarn] dienen oft das *Missverständnis*, die missverstandenen oder missverständlichen Situationen, die die Dramaturgie der Komödie konstituieren, zum Grund der Komik.² Die während der Missverständnisse entstandenen moralischen Urteile erschaffen kulturell verschiedene, emblematische und stereotypische Frauenfigur-Konstruktionen. Eine von ihnen ist Czenczi, die Frauenfigur der Orthologen. Während des Stücks sollte man darüber im Klaren sein, dass sich hinter der Heldin ein feminisierter Mann verbirgt. Die Orthologen wollten Ferenc Kazinczy, die Leitfigur der Neologie im Pamphlet *Mondolat* bloßstellen, indem sie ihn auf den Rücken eines Esels setzten und aus seinem Namen einen Frauennamen und eine ganze Frauenfigur (*Zafyr Czenczi*) konstruierten.³ Damit dürften sie das Ziel verfolgt haben, ihn während der Debatte um die Macht zu schwächen und unglaubwürdig zu machen, indem seine Männlichkeit in Frage gestellt wird. Damit wurde auch der Außenwelt mit einer Art satirischer Kraft gezeigt, auf was für einer gesellschaftlichen Analogie die sprachliche Gemischtheit, die die Verschiedenheit der Neologie ausdrückt, in Bezug auf die Geschlechtsrollen basiert.

Das erste Missverständnis in Bezug auf Czenczi entsteht also wegen der durch ihren Namen ausgelösten Architexte. In der Identifikation ihrer gesellschaftlichen, geschlechtlichen und kulturellen, sprachlichen Identität spielt aber die Ohnmacht eine große Rolle. Deren Beurteilung und Interpretation machen die Unterschiede der kulturellen Konventionen zwischen Orthologen und Neologen sichtbar. In erster Linie werden diese Konstruktionen in den Mittelpunkt der Analyse gestellt.

Die Ohnmacht von Czenczi

Das Stück fängt also gleich mit einem Missverständnis an. Kortyándli, der junge neuungarische Dichter teilt dem Fräulein Czenczi Vetyeházi mit, dass er bald verweist, weswegen sie ohnmächtig wird, und dann rennt der Mann fort. Die Situation

¹ Die Forschung wurde im Rahmen des Projektes EFOP-3.6.1-16-2016-00001 „Komplexe Entwicklung der Forschungskapazitäten und Dienstleistungen an der Eszterházy Károly Universität“ gefördert.

² MARÓTHY – NÁTYL 1824. i.F. *Neuungarn / Újmagyarok*. Die anonymen Autoren sehen: KULTSÁR 1824, 81. Die zweite Aufg. in PONORI THEWREWK 1834.

³ S. SOMOGYI 1813.

scheint komisch zu sein, aber nicht unbedingt deswegen. Aus der Perspektive des Mannes sieht die Szene folgendermaßen aus:

„KORTYÁNDLI Czenczi brennt, brennt für mich! [...] Ach wie ihre Tränen fielen, als ich gehen wollte, und am Anfang dachte ich, sie weine um mich, ich war nicht eitel genug; aber sie drückte meine Hand und wurde ohnmächtig. Dann bemerkte ich es und sagte ihr, Fräulein, Fräulein, um des Gottes willen! Fallen sie nur her, her, auf das Sofa. – Sie fiel wirklich hin. Dann rannte ich erschrocken raus, gerade zu dir. Rate an, was soll ich tun, ich erröte, wenn es mir einfällt.“⁴

Nach der Mitteilung des Mannes fängt die Jungfrau zu weinen an, dann presst sie die Hand des Mannes und wird ohnmächtig. Die Ohnmacht ist unerwartet, der Mann bemerkt es nicht sofort, er spricht zum Mädchen, inzwischen legt er sie auf das Sofa, wo sie endlich in Ohnmacht fällt. Die Gesamtheit dieser Momente führt zur Folgerung, dass die Jungfrau in ihn verliebt ist. Der Mann ist froh, aber auch verwirrt und ungewiss wegen der Konsequenzen, deshalb rennt er zu Kolomposi, dem Anführer der Neuungarn, der selbst auch Dichter ist, zu Rate, dessen erste Reflexionen bemerkenswert nicht von klinischer Art sind. Eine von ihnen lautet so: „Mein Freund, das würde sogar in einen Roman passen“; eine andere so: „in ihnen steckt eine große Indiskretion, weil sie ihre Begier einander nicht zeigen, obwohl sie ineinander seit langem verliebt sind“.⁵ Die Szene zeigt ein Muster aus Romanen, aus moralischer Hinsicht ist sie aber problematisch. Ihr allegorischer Sinn ist eindeutig: das ist der Moment des Zusammentreffens der Liebenden, die ihre Gefühle voreinander verbergen. Moralisch betrachtet ist es aber zweideutig: die Jungfrau hat die Ohnmacht simuliert, damit sie ihre Tugenden mit so einer „Lüge“ schützt. Ihre Selbstverteidigung kann auch als Erbieten verstanden werden, das der Mann aber nicht ausgenutzt hat. Mann und Frau haben sich letzten Endes nicht verstanden, sie haben aneinander vorbei geredet, was von Kolomposi als *Indiskretion* (Taktlosigkeit) genannt wird, da sie sich einzeln als tugendhaft gezeigt haben, aber einander im Grunde genommen mit (der) Unaufrichtigkeit betrogen haben.

Aus der Perspektive der Frau entfaltet sich eine ganz und gar andere Interpretationsmöglichkeit. Aus der Ohnmacht zu sich kommend schreibt sie als erstes einen Brief an den Mann, um ihr Verhältnis und die Geschehnisse zwischen ihnen zu klären. Hauptsächlich geht es darum, dass es von ihrer Seite um keinerlei Liebe geht, und ihre Ohnmacht wirklich war:

⁴ *Neuungarn / Újmagyarok*, Első Act. Első Scén., 4. p. „KORTYÁNDLI Czenczi ég, ég érettem! [...] Áh mint potyogtak könnyüi midőn kijelentém elmenni akaró szándékomat, ’s azt hinni elején a könnyük érettem folynak, nem valék eléggé hiú; de kezemet megszorítá, ’s elalélt. Ekkor vettem észre, ’s mondék kis Asszony, kis Asszony az Istenér! csak ide, ide, a szófára aléljon. – Valóban oda is alélt. Én ijedt kironték ’s egyenesen hozzád. Jovalj mit tegyek, pirúlok magam előtt, mikor eszembe jut.”

⁵ *Neuungarn / Újmagyarok*, Első Act. Első Scén., 4–5.

„Die Ursache meiner Ohnmacht ist weder die grenzenlose Liebe noch dass ich zu Hause gelassen wurde, sondern nur Eure Absicht, die Ungarn mit ewiger Schande bedroht. Die Ursache war also die Liebe meiner Nation gegenüber – verschont bitte sowohl mich mit dem Besuch als auch die Nation mit der Schande.“⁶

Der Brief von Czenczi macht mehrere Tatsachen in Bezug auf die vermeintliche Liebeskollusion ersichtlich: 1. als aufrichtiges und anständiges (wahre Gefühle habendes) Mädchen hat sie die *mitmenschliche Pflicht* (amor proximi), die aus ihrer christlichen Moral stammt, *mündlich* oder *schriftlich* sofort auf die ihr gegenüber gezeigten Gefühle und Absichten (das heißt auf die männlichen Hinneigungen), in diesem Fall auf deren Vergeblichkeit, zu reagieren. 2. Die auslösende Ursache ihrer Ohnmacht war nicht die Gesamtheit *der grenzenlosen Liebe und der Verhältnisse* (ihres Alleinseins), sondern die schockierende Information, dass der Mann zusammen mit seinen Genossen nach dem Erreichen der poetischen Unsterblichkeit strebt – diese Absicht (ihr Weg auf den Helikon⁷) bringt ihrer Meinung nach eine ewige Schande auf die ungarische Nation. Die gestandene Ursache der Ohnmacht von Czenczi ist also die Liebe der Nation, mit der auch das Titelthema des Stückes, also die Expedition der neuungarischen Männer, belichtet wird. 3. Als Jungfrau bittet sie den Mann darum, dass er sie nicht mehr besucht; als für ihre Nation fürchtende ungarische „Patriotin“ darum, dass er von der geplanten Reise absieht. Sie rät ihm, zuerst ungarischer und wahrer (kein entarteter) Schriftsteller zu sein, so kann er den Abscheu, die Besudelung der Nation und die Missachtung der berühmten Vorfahren vermeiden.

Warum reflektiert Czenczi betont auf die möglichen Ursachen der Ohnmacht und die Kommunikationsformen, die die wahren Gefühle ausdrücken? Die seltsame Tatsache, dass sie sich eher verteidigt anstatt ihn zu beschuldigen oder sich zu verärgern, und dass sie nicht einmal erwähnt, dass der Mann weggeht, wenn er sie in ihrer Ohnmacht ohne Hilfe bewusstlos ließ, deutet darauf hin, als hätte sie selbst das Missverständnis verursacht, das sie jetzt mit der Benennung der wahren Ursache der Ohnmacht klären will.

Das Missverständnis lag vor allem daran, dass sie allein, zu weit mit dem Mann blieb. Aus der Perspektive des Mannes hatte sie bereits im dörfischen Herrenhaus der weit entfernten Eltern ihr Interesse bekundet (seine Offenheit für die grenzenlose Liebe). Aber ihre wahre Zustimmung wurde durch die Reaktionen auf seine Abreise gezeigt: ihr Weinen, das Pressen seiner Hand, und vor allem ihre Ohnmacht, die er

⁶ *Neuungarn / Újmagyarok*, Első Act. Ötöd Scén, 12. „Ájúlásomnak nem a' határtalan szerelem, 's it-honn hagyatásom az oka, hanem egyedül azon készüllete, mely által a Magyarra örök gyalázat hárúl. A Nemzetem szeretete volt tehát oka – kérem kémélljen meg mind engemet a látogatásától, mind Nemzetemet a gyalázattól.“

⁷ Über diesen Topos in Ungarn S: HÁSZ-FEHÉR 2000. Über den Epigonismus S: ONDER 2013.

als eine vorgetäuschte Ohnmacht, ein Zeichen der Gegenliebe interpretieren konnte – aufgrund der bekannten Muster der kulturellen Kodes aus den Romanen. Seitens der Frau war der Zweck der vorgetäuschten Ohnmacht in diesem Fall, ihre wahren Gefühle zu verbergen, die unmittelbare sofortige Antwort dem Mann und die daraus folgenden Unanständigkeiten zu vermeiden.

Czenczi scheint die allegorischen Szenen der Liebessituationen aus Romanen genau zu kennen, mit der Funktion und der metaphorischen Bedeutung der jungfräulichen Ohnmacht, die das verbale Einverständnis der gegenseitigen Neigung ersetzt und als vorgetäuschte Ohnmacht gilt. Mit ihrer Verteidigung erkennt Czenczi im Wesentlichen die gerechte Interpretationsmöglichkeit des Mannes, die Legitimität seiner Vorbedingung und seiner Einschätzung der Situation an, das heißt, dass er weibliche Bewegungen sehen konnte, die konventionell zur Bekenntnis gehören. Sie scheint sich jedoch davon abgrenzen zu wollen, indem sie anzeigt, dass sie nicht nach dem Muster der Romane gehandelt hat. In ihrem Brief erwähnt sie es eben deswegen, zusammen mit der Benennung der *wahren* Ursache der Ohnmacht, um zwischen der wahren und der vorgetäuschten Ohnmacht zu unterscheiden. Der Unterschied zwischen der wahren oder der vorgetäuschten Ohnmacht kann ihrer Meinung nach mit der Enthüllung der Ursache gemacht werden: Neben der Benennung der richtigen Kommunikationsweisen ist für sie auch die Klärung der Ursachen von grundsätzlicher Wichtigkeit. Wenn die Ursachen der Ohnmacht die unbegrenzte Liebe und das unkontrollierte Beisammensein gewesen wären (die Abwesenheit der Eltern, also zu Hause gelassen zu werden), dann hätte ihre Ohnmacht vielleicht vorgetäuscht sein können, also hat der Mann nicht so geirrt. Da aber die Ursache die Nachricht der Nationsschande war, war Czenczi in erster Linie als „Patriotin“ erschüttert, und die Angst um das Land (Patriotismus) führte zu einem echten Verlust des Bewusstseins. (Die eigentliche Quelle der Komik ist also nicht in der Abweichung von den kulturellen Kodes der Liebesromane, wie der hastige Abschied des Mannes, sondern in der wahren Ursache zu finden. Der Abschied des Mannes ist wegen seiner Zweideutigkeit belustigend: es ist sowohl als Ritterlichkeit zu verstehen, da er die Möglichkeiten der Situation nicht ausnutzt, und aus dem gleichen Grund als Blödigkeit, da wie es später zu sehen sein wird, die Helden der Romane solche Anlässe meistens ausnutzen.) Czenczi betont besonders, dass sie, der Ehrlichkeit und der christlichen Moral ihrer Erziehung folgend, die Mittel der schriftlichen und mündlichen Kommunikation benutzen wird, wenn sie den Mann von ihren wahren Gefühlen in Kenntnis setzen muss. Dazu benutzt sie die körperliche Kommunikation, das heißt die Mittel der vorgetäuschten Ohnmacht nicht, weil sie nicht zweideutig sein will. Mit der Benennung der wahren Ursache und der Einbeziehung der ‚unmissverständlichen‘ Medien (mündliche Kommunikation und Brief) will sie die dem Mann zur Verfügung stehenden Interpretationsmöglichkeiten für Ohnmachtsanfälle aus Romanen ausschließen, dadurch, dass sie die Möglichkeit der Vortäuschung ausschließt und

die von ihr selbst verwendeten relevanten kulturellen Kode offenbar macht, damit sie das zwischen ihnen entstandene Missverständnis endgültig beseitigt.

Czenczis Brief zufolge scheint das Missverständnis jedoch fast unvermeidlich gewesen zu sein. Das Phänomen der Ohnmacht kann daher nicht vom Missverständnis und von der Missverständlichkeit, von dem Zwang der Interpretation befreit werden, da die *klinischen* Kodes der wahren Ohnmacht und die *kulturellen* Kodes der vorgetäuschten Ohnmacht sehr ähnlich sind. In der genauen Diagnose (und natürlich in der Heilmethode) spielen die richtige Bestimmung der Ursache und die Klärung der Vorbedingungen nicht zufällig eine große Rolle. Die Unterscheidung zwischen wahrer und vorgetäuschter Ohnmacht hängt von den Vorbedingungen ab, die die Interpretationen bestimmen oder beeinflussen (von gesellschaftlichen, kulturellen, klinischen, psychologischen, rechtlichen, Kommunikations-, usw., Konventionen, die die Vorbedingungen umrahmen).

Das klinische Szenario

Die zeitgenössischen klinischen Beschreibungen kennen den Begriff von simulierter Ohnmacht nicht.⁸ Der Arzt nimmt an, dass es im Falle von Ohnmacht (*de animi deliquio*) oder Scheintod (*asphyxia*) um eine Krankheit und einen bewusstlosen Zustand geht. Es wird zwischen allgemeiner Ohnmacht und Kindbetrohnmacht unterschieden. Letztere kommt natürlich bei Frauen (und zwar bei Gebärenden) vor, von allgemeiner Ohnmacht können „alle, besonders schwache und sensiblere betroffen sein“⁹. Unter *alle* kann also auch ein Mann verstanden werden, und er braucht nicht unbedingt körperlich schwach oder sensibel zu sein. Die Ursache der Ohnmacht ist in der Regel „zufälliger großer Ärger, Freude, Kummer, Schreck und so weiter.“ Die Symptome und der Verlauf der Ohnmacht sind folgende:

„Die langsame oder sofortige Erscheinung der allgemeinen und Kindbetrohnmacht, und deren allmähliche Steigerung hänge von den auslösenden Ursachen ab. Wenn sie günstig sind, geben sie Zeit für die langsame Ohnmacht, während die gewaltigen, massiven einem die Beine wegsacken lassen.“ [...] „Während der Körper der Ohnmächtigen warm ist und die Sinne und Bewegungen vorhanden sind, ist die Ohnmacht erträglich; gefährlicher ist es dann, wenn die Kräfte versagen, die Ohnmächtige kalt wird, nicht von sich weiß, nichts fühlt, den Toten ähnelt mit dem Unterschied, dass sie erwachen und zu sich kommen kann, obwohl viele für immer wegschlafen.“¹⁰

⁸ Vgl. NOELLE 1824, CZIEGLER 1841. Über die Medizinischen Modelle S. MÜLDER-BACH 2004, 4–8.

⁹ HAISSLER 1831, 313–316.

¹⁰ HAISSLER 1831, 314. „[Mind] az általános, mind a' gyermekágyi ájúlásnak lassú, vagy rögtöni jelené-

Im Falle einer Ohnmacht schlägt der Arzt folgendes vor:

„Die von Krämpfen verursachten Ohnmachten können vom Riechen von Mitteln gegen Krampf eingestellt werden. Wenn nichts Anderes vorhanden ist, sollen eine Stiefelsohle, die Pfoten vom Rind oder Asafötida gebrannt und unter die Nase des Kranken gereicht werden, während er Heilmittel gegen Krampf einnimmt.“¹¹

[Weitere Heilanzeigen, in erster Linie für Laien:]

„Vor allem sollen enge Kleider gelockert werden, der Kranke wird in eine wassergerade Lage gebracht, frische Luft soll ins Zimmer gelassen werden, das Gesicht des Kranken soll mit kaltem Wasser bespritzt werden und seine Hände und Sohlen sollen mit einer Bürste gerieben werden; [...] sollten all diese nicht nützlich sein, kommt die Belladonna.“¹²

Aus ärztlicher Hinsicht ist die Ohnmacht also ein bekanntes, gut beschreibbares Phänomen: es kann eigentlich überall, zu jeder Zeit und jedem passieren, es reicht dazu eine schockierende Information, die „irgendeinen“ niederwirft, indem sie plötzlich Freude oder Kummer verursacht. Der Verlauf kann langsam, allmählich oder ein sehr rascher, plötzlicher Sturz sein. „Zur gründlichen Heilung der Ohnmacht – rät der Arzt – ist es notwendig, die Ursache auszuforschen und zu beheben.“¹³ Die wichtigsten Merkmale der Ohnmacht sind: 1. Ein langsam oder plötzlich eintretendes, auffälliges Phänomen (kollaptisch, löst eine dramatische Wirkung aus und zwingt zum Handeln). 2. Hängt mit der mündlichen Kommunikation zusammen (ein kommunikatives, situatives Ereignis). 3. Kommt mit Bewusstseinsverlust vor,

se, 's annak lépcsőnkénti növése a szerző okoktól vagyon, mellyek ha kedvezők, mintegy időt engednek a lassankinti elájulásra, ellenleg az erőszakos, súlyosbak véletlen ledöntik lábairól az ollyant.” [...] Még az elájúlnak teste meleg, az érzékek és mozgások megvannak, türhető az ájulás; de veszedelmes mikor annyira halad, hogy az erők egyszeribe elesnek, és a természetes meleg is az érzékiséggel együtt annyira elfogy, hogy az elájúlnak mindene elhidegűl, magáról semmit nem tud, nem érez, hasonló a holthoz azzal a különséggel, hogy megint feléledhet, magához jöhet, noha sokan örökre elalusznak.”

¹¹ HAISZLER 1831, 315–316. p. „A' görcs okozott ájulásokat szünteti a' görcs elleni szerek szaglása. Gyujtsunk azért, ha más nincs, szizma talpat, marha körmöt, vagy büzaszatot, tartsuk orra alá, szagoltassuk vele, s közbe adjunk be a görcs elleniekből [...]. Addig pedig még orvos jön, (kit hivatni el ne mulassuk), segédképen külső élesztő szerekkel, belől meg lepárolt sárga fahéjvízzel minden 2dik, 5dik órában egyegy evőkanálnival élesszük, és többször egyegy csésze jó tyuk, és marhahus lével kínáljuk meg.”

¹² ARGENTI 1855, 39–40. „Mindenek előtt oldoztassanak fel a szoros ruhák, adassék a betegnek vizirányos helyzet, bocsáttassék a szobába tiszta lég, locsoltassék a beteg arcza hideg vízzel; dörzsöltessék keze, lábatalpa kefével; ha a beteg nem nyelhet, orra alá tartassék az illő h[omeopatiás] gyógyszer; ha eszmélete fenmaradván, nyelni tud, hasznosak az: *Aconitum*, ha nyilvános vértorlásból származik az ájulás és a véres gutához közelít; ha ez nem használna, jó illy esetben a *szépnőnye*.”

¹³ ARGENTI 1855, 39.

versetzt den Patienten in einen bewusstlosen, dem Tod ähnlichen Zustand (voller Mangel an Selbstreflexion).

Laut der Erzählung des Mannes ist Czenczi langsam, allmählich hingestürzt, was aufgrund des klinischen Szenarios auf eine *günstige* Ursache hindeutet. Der Mann hat noch die Geistesgegenwart gefunden, die Jungfrau zu legen (in eine wassergerade Lage zu versetzen), dann ließ er sie allein, anstatt – wie auf Grund der klinischen Heilanzeigen – die enge Kleidung zu lockern und die Frau mit Wasser, Belladonna oder mit dem Brennen von Stiefelsohle „aufzuerwecken“. In seinem Weggang und seiner Freude ([sie] brennt, brennt für mich!) lassen sich die kulturellen Konventionen erkennen, die seine Vorbedingungen bestimmen, anhand derer er seine eigene Diagnose schon gestellt hat: Die Ursache der Ohnmacht ist die plötzliche Reise der geliebten Person, die Ohnmacht ist vorgetäuscht, die Heilung aus klinischer Hinsicht ist undeutlich. Von der Konvention ist er nur mit seiner Handlung – er hat die Situation nicht ausgenutzt – abgewichen. Der Mann wurde also von seinen kulturellen Vorurteilen geleitet, während Czenczi ihr Bewusstsein wirklich verloren hat.

Kulturelle Szenarien

Die vorgetäuschte oder simulierte Ohnmacht (*dissimulate syncope*) gilt in der Literatur des 18.-19. Jahrhunderts bei verstärkten sentimentalischen Szenen, besonders bei der Darstellung von Liebessituationen als ein beliebtes metaphorisches Phänomen.¹⁴ Es ist ein kultureller Kode, der den Lesern eine anerkannte und angenommene Interpretationsmöglichkeit bietet. Die Vorbedingung des verliebten Mannes ist, dass die Ohnmacht vorgetäuscht ist, deren Bedeutung metaphorisch ist, der Ablauf folgt einem Muster, und die Ursache ist die Liebeserklärung.

Im Werk *Szívkepző regék* (1814) von Ferenc Kazinczy,¹⁵ das die Magyarisierung von Marmontels Geschichten (*Contes moraux*, 1761 – *Moralische Erzählungen*) ist, lassen sich die Szenarien der vorgetäuschten und wahren Ohnmacht gut erkennen. Das Werk *Laurette (A' szép Anikó)* zeigt genau die Funktion des kulturellen Kodes:

„Ihr Vater war schon fort; [...] als das arme Kind mit überaus schwerem Herzen, ganz allein an dem Ausgange des Dorfs anlangte. Den Augenblick darauf sahe sie den Reisewagen des Grafen erscheinen, und den diesem Augenblicke *gerieth ihr Blut in die äusserste Bewegung*. Sobald als sie Luzy in der Ferne erblickte, sprang er aus seinem Wagen heraus, gieng ihr ganz traurig entgegen und sagte zu ihr, ich bin von der besondern Gütigkeit, schöne Laurette, die mir erzeigt innigst gerührt. [...]

¹⁴ Über die Literarische Codierung S. MÜLDER-BACH 2004, 8–13.

¹⁵ KAZINCZY 2002, *A' szép Anikó*, 71–72.

– Ueberlasst mir also diese Hand, ich will sie tausendmal küssen, ich will sie mit meinen Thränen benessen. – Da haben Sie sie, sprach sie weinend. Sie gehört mir, rief er aus, diese so geliebte Hand, sie gehört mir, ich habe sie von der Liebe erhalten: wer mir sie nehmen will, muß mir mein Leben nehmen. Ja, Laurette, ich sterbe vor euren Füßen, wenn ich mich von euch trennen muß.

[...] Laurette glaubte in ihrer Einfalt, daß er aufhören würde zu leben, sobald er sie nicht mehr sehen würde. Ach Gott! sagte sie, und an diesem Unglücke werde ich Schuld seyn! – Ja, Grausame, ihr werdet daran Schuld seyn. Ihr verlangt meinen Tod, ja ihr verlangt ihn. – Oh, mein Gott! nein; ich liesse mein Leben für Sie, Beweißt mir das, sprach er zu ihr, indem er eine Art von Gewalt gegen sie brauchte, und folgt mir, wofern ihr mich liebt. Nein, verseßte sie, ich kann nicht, ich kann es nicht thun ohne die Einwilligung meines Vaters. – Nun gut, überlaßt mich meiner Verzweiflung. [...] diesen Worten wurde Laurette blaß und fieng an zu zittern, ihr Herz war von Schmerz und Furcht durchdrungen, und sie unterstund sich nicht Luzys Hand zu behalten, noch sie los zu lassen. [...]

– Ach, Grausame, ihr beleidiget mich noch [...] und gieng voller Wuth fort.

Laurette sah diese Gemüthsbewegung für Haß an, und ihr Herz, das schon allzusehr erweicht war, konnte diesen letzten Schmerz nicht aushalten. Kaum hatte sie so viel Kräfte, daß sie sich etliche Schritte entfernen und bis an einen Baum gehen konnte, *wo sie in Ohnmacht fiel*. Luzy, der ihr mit den Augen folgt, läuft herzu, und *findet sie in Thränen schwimmend*, von Schluchzen ganz erstickt, ohne Farbe, *fast entseelt*. Er ist untröftlich, er denkt anfangs an nichts weiter, als wie er sie wieder aus der Ohnmacht bringen will; so bald er aber sieht, daß sie sich schon wieder erholt, *macht er sich ihre Schwachheit zu Nutze*, und ehe sie noch von ihrem Zufalle völlig wieder zu sich selbst gekommen ist, befindet sie sich schon weit von dem Dorfe, in dem Reisewagen des Grafen, in dem Arm ihres Räubers. Wo bin ich? sieng sie an, als sie die Augen aufschlug.¹⁶

In einer Szene bleibt Anikó mit ihrem Liebhaber allein und fällt zweimal in Ohnmacht. Bei der ersten Ohnmacht tut der Mann, als wäre nichts passiert und beginnt seine Rederei. Die zweite Ohnmacht kann nach dem klinischen Szenario beschrieben werden. Der Mann läuft von fernem hin und findet das Mädchen fast ohne Leben, weinend, bleich, unter Tränen schluchzend. Der Zustand des Scheintodes scheint aber näher betrachtend eher Schluchzen zu sein. Es lohnt sich, die Schichtung der kulturellen und klinischen Kodes zu untersuchen, als die metaphorische Lesart des verliebten Mannes. Der Mann erweckt die Frau, seine Hilfe folgt den klinischen Ratschlägen, dann handelt er nach dem kulturellen Muster, er nutzt die

¹⁶ *Laurette*: 152–156. In MARMONTEL 1769, 132–199. Hervorhebung: O. Cs.

Situation aus und verführt die Jungfrau. Ihre erste, „klassische“ Frage, nachdem sie zu sich kommt, lautet: „Wo bin ich?“¹⁷

Von der Ohnmacht können in erster Linie Schwache und Sensible betroffen werden, aus klinischer Sicht kann sie für beide Geschlechter charakteristisch sein. In diesen Texten ist die Ohnmacht nicht ausschließlich mit gesellschaftlichen Geschlechtsrollen verbunden, sie ist kein Privileg von Frauen (von Jungfrauen oder Verheirateten): auch Männer können in Ohnmacht fallen. Die Ohnmacht von Männern scheint sich aber von der Ohnmacht der Frau zu unterscheiden. Für die Männer ist die verstärkte Sensibilität charakteristisch, ihre Ohnmacht ist auch metaphorisch, aber bei Frauen definiert das kulturelle Szenario die Ohnmacht als ein zweideutiger Trick, sie gilt bei Männern als Metapher des Liebesleidens (Passion), das mit Todessehnsucht vorkommt, und scheint allerwenigstens vorgetäuscht zu sein. In den Marmontel-Texten drohen die Verliebten meistens mit dem Tod, die Liebe, der Tod und die Ohnmacht sind voneinander untrennbar. In den Szenen kann zwar dramatische Spannung gespürt werden, aber die weibliche Asphyxie verursacht keinerlei Todesangst. Der metonymische Ausdruck von Todessehnsucht, Ohnmacht und Liebesbegierde zeigt sich im folgenden Abschnitt im Stück *Bácsmegyeynek gyötrelmei* (1789, 1814) von Kazinczy:

„Tegnap, midőn a' legérzékletlenebb ájulások között rogytam ágyamba, ez volt egyetlen gondolatom mellyet még teheték: bár soha fel ne ébredjek többé! A' halál' ölélese nekem szint olly kedves fogott volna lenni mint egykor a' Nincsié; én azt úgy fogadtam volna jutalom gyanánt mint az állhatos, lángoló Szerelmesnek az a' tántorodásból eszméletre-térő leány-keze'; 's ah, ezen óhajtásom sem láthata teljesejét.” (Bácsmegyey – Marosyhoz. Buda, August. 9dikén.)¹⁸

Die gefühllosen (bewusstseinsverlierenden) *Ohnmachten* bezeichnen einen wiederholenden (ohnmächtig ins Bett fallenden) Zustand als Grenzbereich zwischen Leben und Tod. Der verliebte Mann wird vor Qual wirklich ohnmächtig, also täuschen Männer in den kulturellen Szenarien die Ohnmacht nicht vor.

In einem anderen Stück von *Szívképző regék*, im Text *Die zwei Unglückseligen (A' két szerencsétlen)*¹⁹ wird die Enthüllung der vorgetäuschten Ohnmacht, also wie sie

¹⁷ Über die Ohnmacht S.: CLÉMENT 1994.

¹⁸ *Bácsmegyeynek gyötrelmei*, 959. In KAZINCZY 2012, 927–979, 1. und 2. Ausg. Kazinczy Ferenc: *Bácsmegyeynek össze-szedett levelei*. Költött történet. Kassán, Ellinger János József Ts. privil. Könyv-nyomatónál, 1789. Kazinczy Ferenc: *Bácsmegyeynek gyötrelmei*. Szép Literatura IX. Pesten, Trattner János Tamásnál, 1814.

¹⁹ *A' két szerencsétlen*. In KAZINCZY 2012, 47–53. Zitat: 49. „[Leányom, mondja az anya] itt kell élned, halnod; holnap fátolba öltözöl. E' hidegen parancsoló szókra szívem elalélt, nyelvem elfagyott, 's ájulva rogytam-le. Az anyám segédre kiálta másokat, 's azalatt míg ők körültem fáradoztak, elrejtetted könyűim elől. Feléledvén, e' kegyes leányzók közt látám magamat, kiknek társokká kell vala lennem; [...] Látni kívántam az anyámat. Ájulásomat elgyengült egészségemnek tulajdonítá. – Nem, Asszonyom, erőszakod okozza azt; mert itt nincs helye tovább a' tettetésnek.”

funktionslos wird, zum Gegenstand der Reflexion.²⁰ Die Auseinandersetzung von Mutter und Tochter findet in einer verstärkten Gefühlssituation statt. Die Tochter fällt in Ohnmacht, nachdem sie die „kühlen, befehlerischen Worte“ gehört hat (sie muss ins Kloster ziehen), und während sie aufgeweckt wird, tritt die Mutter abseits, damit sie nicht die Tränen ihrer Tochter sieht. In dieser Szene, wo sowohl die klinische als auch die kulturelle „Lesart“ der Ohnmacht zu beobachten ist, spielen sowohl die Mutter als auch die Tochter eine Rolle. Das wird enthüllt, als die Ursachen der Ohnmacht benannt werden. Die Mutter ist offensichtlich zynisch, wie es aus der obigen Szene entnommen werden kann, weil sie den geschwächten Gesundheitszustand erwähnt. Die Tochter gibt darauf zweierlei Antworten: einerseits nennt sie die mütterliche Gewalt als Ursache der Ohnmacht, andererseits verrät sie sich, indem sie ausspricht, dass sie die Ohnmacht nur simuliert hat. Eigentlich sagt sie, dass es nicht mehr vorgetäuscht werden darf, also muss die mit Lügen und Heuchelei durchgezogene Auseinandersetzung beendet werden, und die Situation wird von nun an ernst. Notwendig ist es deswegen, weil die vorgetäuschte Ohnmacht kein effektives Mittel mehr ist, zu überreden und Druck auszuüben, da die Mutter sie nicht als „entsprechend“, als kultureller Kode verstehen will, also ist in der Kommunikation die Zeit des offenen Gesprächs gekommen.

Pragmatik und Kultur der vorgetäuschten Ohnmacht

Da die Ursache der Ohnmacht der Empfang von irgendeiner spezifischen Information (Freude, Kummer usw.) ist, muss die Ohnmacht als Teil des Dialogs angenommen werden. In Hinsichtlich der Kommunikation ist die Ohnmacht am besten dadurch gekennzeichnet, dass die bisherige verbale Kommunikation plötzlich ausgesetzt und durch die körperliche Kommunikation ersetzt wird, in der nur non-verbale Signale zu interpretieren sind. Der Grund des Missverständnisses während der Kommunikation ist, dass die Information aus A ins B nicht oder nicht richtig gelangen kann.²¹ Die Ohnmacht bedeutet aber eindeutig das Gelangen der Information (aus A ins B). Aber was bedeutet die Ohnmacht als Antwort? Erstens, es ist nicht das Aussetzen der pragmatischen Situation, es ist nur scheinbar, da Information aus B ins A zurückgelangt (die Ohnmacht als Information). Es bedeutet aber die Veränderung der Art der Signalnutzung, das heißt die körperliche Kommunikation wird ausschließlich. Die vorgetäuschte Ohnmacht ist eigentlich die Fortsetzung der verbalen Kommunikation (eines angefangenen Dialoges), eine spezielle Art der körperlichen Kommunikation.

²⁰ *Die zwei Unglückseligen*. In MARMONTEL 1763, 244–268.

²¹ S. HARDI 2010.

In Hinsicht der Kommunikation ist der Unterschied zwischen dem kulturellen und klinischen Szenario maßgebend. Die reale Ohnmacht (de animi deliquio und/ oder asphyxia) bedeutet das *Verlassen* der unbewussten, unreflektierten pragmatischen Situation. Die vorgetäuschte, simulierte Ohnmacht (dissimulate syncope) ist dagegen das Phänomen des reflektierten, *als Verlassen vorgetäuschten Drinbleibens* in der pragmatischen Situation. Die Ohnmacht – von ihrer Natur her – kann nur missverstanden werden, ohne Verständnis - nur wie ein gelesener Text – muss sie immer interpretiert werden. Das Problem derer, die die Ohnmacht beobachten und empfangen, ist meistens das Feedback und der Mangel der Kontrollierbarkeit, da nur die Körpersignale (Atmen, Hautrötung, Puls usw.) interpretiert werden können, ohne fragen und zurückfragen (das heißt kontrollieren) zu können. Der Empfänger ist auch wegen der *kollaptischen* (und deshalb dramatischen) Eigenschaft der Ohnmacht in einer schwierigen Situation, die ihn zur sofortigen Reaktion zwingt. Der Beobachter kann nie sicher sein, ob die Ohnmacht, die er sieht (die vor seinen Augen passiert), real oder vorgetäuscht ist, da die Einzelheiten der Symptome vom Ganzen der Ohnmacht erklärt werden, und dieses Ganze wird von den Einzelheiten erklärt. Dieses Paradox ist das Problem des Beobachters-Deuters, mit dem er in einen hermeneutischen Kreis gelangt, wo sich das Verständnis als ein unabschließbarer Vorgang erweist. Seine Handlung wird neben der Ursache und der Analyse der Situation in erster Linie von seinen Vorbedingungen bestimmt. Die Erzählung der Ohnmächtigen (wie die Interpretation eines Verfassers vom eigenen Text) ist eine nachherige Meinung, die man nicht beurteilen kann, ob sie wahr oder falsch ist. Der Austritt aus dem Kreis erfordert eine Entscheidung vom Interpretierenden, ohne volle Gewissheit.

Die Reaktionen auf die Ohnmacht heben die Vorbedingungen hervor, mit denen der Beobachter in die Falle des Verständnisses tritt. Anhand der ärztlichen Vorbedingung ist es ein unbewusster Zustand und der Kranke muss behandelt werden. Der Dichter hat die Vorbedingung, dass all dies die Wirkung der Liebeserklärung ist, die Ohnmacht vorgetäuscht ist, das Mädchen nicht bewusstlos ist, so braucht sie keine Behandlung, weil ihr ja nichts fehlt. Gemeinsam ist an den zwei Situationen, dass der auswärtige Beobachter nicht eindeutig entscheiden kann, um welche es jetzt geht. Die Interpretation ist stark kontextabhängig und basiert auf praktischen oder kulturellen Kenntnissen, wie zum Beispiel auf ärztlichen Erfahrungen oder literarischen Lektüren, also auf der Kenntnis und Verwendung von Konventionen.

Die vorgetäuschte Ohnmacht als Signal des Körpers als Medium verfügt über eine situationsgebundene und kulturell verschlüsselte Bedeutung. In literarischen Werken findet man meist die vorgetäuschte Ohnmacht, sie wird in pragmatischen Situationen mit einer Funktion versehen. Sie betätigen eine kulturelle Konvention, die mit Frauen zusammenhängen, deren Kernpunkt die Vermeidung des Themas; der Austritt aus der pragmatischen Situation, deren Aussetzung; der Zeitgewinn oder

selbst die Verlockung ist. Die Reaktion der Frau ist eine Lüge, mit der sie sich wehrt und gleichzeitig hergibt, und dem Mann die moralische Entscheidung anvertraut.

Hinsichtlich der untersuchten Komödie kann neben Marmontel in erster Linie auf die Wirkung der deutschen Romantik hingewiesen werden, die das Phänomen der vorgetäuschten Ohnmacht verwendet und in Mode gebracht hat. Ihr berühmtester Vertreter ist Heinrich von Kleist, dessen Erzählung *Die Marquise von O...* eine der bekanntesten in diesem Thema ist.²² Während der Handlung bekommen die (von der jeweiligen Perspektive abhängigen) realen und vorgetäuschten Ohnmachten der Marquise von O... als tropische und rhetorische Gebilde des Textes Funktionen. Der unbewusste Zustand wird entweder als unehrliche Ausnutzung von der Seite des Mannes (Vergewaltigung), oder als weibliche Praktik, als Passivität verhüllte Anerbietung dargestellt, so überlässt sie die Ermutigung scheinbar dem Mann, als Reaktion auf die sexuelle Expansion (die Verlockung) des sie geretteten Offiziers. Zur Erzählung gehört ein gleichnamiges Epigramm, in dem ein dem naiven Leser adressierter, sarkastischer, aufklärender, mütterlicher Kommentar zur zweideutigen Ohnmacht der Marquise zu lesen ist: „Dieser *Roman* ist *nicht* für dich, *meine Tochter*. In *Ohnmacht!* Schamlose Posse! *Sie* hielt, weiß ich, die *Augen* bloß zu.“²³ Die vorgetäuschte Ohnmacht ist also ein gekünstelter Trick, der paradoxe Kommunikationsakt der Frau, der abhängig von der Interpretation des Kontextes aus moralischer Hinsicht sowohl sittlich (Selbstverteidigung) als auch unsittlich (Anerbietung) verstanden werden kann.

Und wenn das Fräulein nur scherzt?

Der Brief von Czenczi hat zwar die Art und Ursache ihrer Ohnmacht klargemacht, aber als nachherige, selbstanalytische weibliche Mitteilung zerstreut er nicht alle Zweifel. Der Mangel der Gewissheit wird durch den Diener des Mannes reflektiert:

„LATZI: Bleiben Sie stark, geehrter Herr, was ist, wenn das Fräulein nur scherzt?
KORTYÁNDLI: Sie handelt nicht gekünstelt, sie ist preziös, sie kennt meine edle Person gut. – Die modernen Mysterien von Frauen sind ihr unbekannt. Sollte sie aber versuchen; solche Experimente nehmen ein schlechtes Ende, besonders bei einem delikaten Mensch wie ich.“²⁴

²² KLEIST 2001, 95–130. Über das Thema S.: LIEBRAND 2008, 159–178. Über die Ohnmacht in den Werken von: BERGER 2008, 249–278. Müllder-BACH 2004. BEHRENS – GALLE (Hg) 1993. GALLE 1993, 103–123.

²³ KLEIST 1977, 22. KLEIST 1996, 61.

²⁴ Neuungarn / Újmagyarok, Első Act. Negyed Scén., 9. „LATZI: Erössen tartsa magát a Ts. Úr, hátha tsak tréfál az a kis Asszony? KORTYÁNDLI: Nincs Önében semmi faconirozott, Öné egy precieuse, jól esmeri finom személyemet. – Nem tudja öné modern myszterjeit az Asszonyoknak. De ha próbálna is; az illy experiment veszedelmes végű szokott lenni, főkép illy delicát embernél mint én.”

Die Erwähnung, die sich auf das Verstehen der Frau bezieht und als Frage formuliert wurde, bezweifelt die Glaubhaftigkeit der weiblichen Äußerung trotz der expliziten Absichten (also trotz allem): *Und wenn das Fräulein nur scherzt?* Wie soll man also die Frau verstehen? Soll der Brief von Czenczi wortwörtlich (referenziell) oder im übertragenen Sinne (metaphorisch) verstanden werden? Im „Wörterbuch“ von Latzi drückt der *Scherz* die Zweideutigkeit, den Trick, die Vortäuschung aus, da der Brief als ein zu interpretierender Text – ähnlich wie die Ohnmacht – von der Frau sogar vorgetäuscht werden kann.

Die Antwort des Dichters ist eindeutig: Czenczi ist „preziös“ (*précieuse*), also eine wertvolle, noble Frau, die keine Rollen spielt und nicht unwahrhaftig ist, die modernen weiblichen Mysterien (*mystère* – das heißt: Praktiken und Tricks) sind ihr unbekannt und werden deshalb von ihr nicht verwendet. Czenczi spricht aufrichtig, ihre Worte (ihr Brief) und Taten sind frei von Allegoresen, Ironie und Vortäuschung, *weder in ihrer Sprache noch in ihren Taten* findet man Zweideutigkeiten. Es gibt also keine übertragene, metaphorische Bedeutung; was sie sagt, soll wortwörtlich verstanden werden. Czenczi hat also keinen Scherz gemacht. Hätte sie es gemacht, wäre es dem sensiblen (*délicat*) neuungarischen Dichter unerträglich (aber auch die Aufrichtigkeit ist unerträglich – danach will er ja Selbstmord begehen).

Bemerkenswert ist, dass das Wort (*précieuse*), mit dem Czenczi moralisch beurteilt wird, neben „nobel“ auch „affektiert“, „manieriert“, „gekünstelt“ bedeutet. Die zwei Bedeutungen sind sehr unterschiedlich, es hängt immer vom Kontext ab, wie es verstanden werden soll. Der Mann hält Czenczi für ein nobles Mädchen, anhand der Antwort, die er auf die Frage seines Dieners gegeben hat. Es ist aber nicht ganz klar, wie er davon überzeugt wurde. Zwei Kontexte stehen ihm zur Verfügung. Zuerst hat er die Körpersignale (die Sprache des Körpers) in der pragmatischen Situation der persönlichen Begegnung als *Vortäuschung*, Affektation, also als Gekünsteltheit (*précieuse*) gesehen. Den Text des Briefes (die geschriebene Sprache) hat er aber für nobel (*précieuse*), im Grunde genommen für wahr, aufrichtig und anständig gehalten. Man kann denken, dass der Dichter eher dem glaubt, was er liest, und weniger dem, was er sieht – obwohl es um fast die gleiche hermeneutische Erfahrung geht. Die Lesart der Ohnmacht führt zur unsicheren Interpretation, im Gegensatz zur Lesart des geschriebenen Textes. Letztere bedeutet eine selbsteigene, bekanntere Leserfahrung, die er besser kennt, besser versteht und der er besser vertraut. Anhand des Gelesenen entscheidet sich der Mann, der einen Brief geschriebenen Frau zu glauben, womit er die Distanz zwischen Gesehenem und Gelesenem auflöst. All das lässt aber nicht vergessen, dass die Frage des Dieners nicht unbegründet war. Die interpretierende Entscheidung des Mannes in Bezug auf die Frau, welche auch seine vorherigen Vorbedingungen versetzt, führt zu irgendeiner Erkenntnis und Verständnis. Der Kontext seines Urteils über die Frau – mit der doppelten Bedeutung von *précieux* (nobel und gekünstelt) und mit der Tatsache, dass ihm der Brief der Frau von einer

männlichen Stimme vorgelesen wird – bewahrt die Unsicherheit der Bedeutung und deren ständige Dekonstruktion, was zeigt, dass der Mann in der Interpretation von Angelegenheiten, die die Zweideutigkeit der Frau ausdrücken (die Ohnmacht und der Text der Frau), nie sicher sein kann.

JUDIT KUSPER

**FRÜHROMANTIK AUF DER BÜHNE
DIE DARSTELLUNG DES ICHS UND DES SELBST
IN JÓZSEF KATONAS *BÁNK BÁN*¹**

„Sigmund Freud hat einmal die Seele mit dem „Wunderblock“ verglichen, der bei Kindern beliebten Zaubertafel, auf der man Geschriebenes sofort wieder löschen kann, auf der aber einiges fast unsichtbar zurückbleibt. Auch in unserer Seele, so meinte Freud, erhalte sich mancher einmal aufgenommene Eindruck, der durch unsere Vergesslichkeit ausgelöscht wurde und uns deswegen nicht mehr bewusst ist.“² Die literarischen Kanons können auch als Wunderblock oder Zaubertafel funktionieren: die großen (oder auch die kleineren) Werke der Weltliteratur wurden auf die Tafel geschrieben, sie drücken ihre Spuren ein, doch manchmal muss man die Tafel abwischen, um neue, frische und aktuelle Werke aufzuschreiben. Die Spur des früheren Textes lebt dennoch weiter, z.B. als Inter- oder Hypertext oder nur als ein Eindruck oder als eine Wirkung in den neuen Texten.

„Die Kanonforschung erweitert unser Wissen von Literatur, indem sie danach fragt, wie Menschen mit Texten umgehen und wie sie von diesen geprägt werden.“³ Der Kanon kann also unser Lesen prädestinieren, indem er unser Wissen nicht nur erweitert, sondern auch bestimmt. Wir müssen immer mit einem materialen Kanon rechnen, der die Sammlung lesbarer und gelesener Werke vertritt. Ein Kanon umfasst aber nicht nur eine Liste, sondern bedeutet „auch die Form und in der weiteren Übertragung auch jede Norm, jede vollendete Gestalt und jedes erstrebenswerte Ziel.“⁴ Alle diese Normen, Ziele hinterlassen ihre Spuren in einem Werk, wir lesen die Literatur immer nach diesen kanonischen Spuren, die sowohl unsere Wahl, als auch unsere Rezeption bestimmen können. Ein literarisches Werk ist wirklich ein Wunderblock, wo nicht nur die Merkmale, die Nachdrucke des Autors, sondern auch die Präsenz der Rezeptionen lesbar sind.

Der ungarische literarische Kanon könnte auch als Wunderblock funktionieren und wirken – jedoch mit einem kleinen Fehler. Es ist ein Wunderblock, der nicht abgewischt ist, obwohl sich seine Oberfläche schon für die Neuaufschreibung anbietet. Das Problem stammt nicht nur daher, dass unser offener Kanon überhaupt

¹ Die Forschung wurde im Rahmen des Projektes EFOP-3.6.1-16-2016-00001 „Komplexe Entwicklung der Forschungskapazitäten und Dienstleistungen an der Eszterházy Károly Universität“ gefördert.

² GRÜN-MÜLLER 2009.

³ ASSMANN 1996, 59.

⁴ GRUBE 2012, 71.

nicht geöffnet ist: ein Kanon in Gestalt von schulischer Curricula ist meistens institutionell (manchmal auch politisch) gefestigt, so nicht offen, sondern geschlossen. „Der Begriff ‚Kanon‘ bezeichnet seit dem 18. Jahrhundert einen zumeist geschlossenen Kreis von Werken, die aufgrund ihres herausgehobenen Wertes in gewisser Hinsicht für verbindlich angesehen werden.“⁵ In Ungarn werden die Schulbücher und Anthologien fast seit 200 Jahren mit klassischen Werken gefüllt, aber noch ein bedeutendes Problem ist, dass diese Werke ihre alten, manchmal jahrhundertalten Interpretationen mit sich tragen. So ist nicht nur der Textkanon, sondern auch der Interpretationen- oder Methodenkanon geschlossen und unantastbar.

Man könnte aber sagen, dass unsere Nationalliteratur klassische Werke enthält, und nur so kann eine Allgemeinbildung entstehen. Die Allgemeinbildung hängt jedoch nicht nur von klassischen Texten ab, sondern auch von den immer aktuellen und anwendungsbaaren Interpretationen. Wenn ein früher aktueller Kernkanon nicht mehr gültig, also nicht mehr aktiv ist, wird er nur ein latenter Kanon. Ein latenter Kanon kann nicht mehr die Meinung der Leser beeinflussen, er kann nicht mehr gültige Antworten auf unsere Fragen geben.

Unser Thema, Katonas *Bánk bán*⁶ spielt auch diese Rolle in der ungarischen Literatur: die Rezeption des Werkes ist zusammengesetzt und nicht einheitlich, aber seit 1848 bewahrt sich *Bánk bán* seinen stabilen Platz in der Nationalliteratur, und wurde das Schulbeispiel der überkanonisierten Werke. Das Drama nimmt eine ziemlich einzigartige Position ein: es ist einmal ein historisches Trauerspiel, das als Schullektüre existiert und auch eine der berühmtesten und bekanntesten Opern. Davon ausgehend ist es eine Nationaltragödie und eine Nationaloper. Alle kennen das „Weinlied“ und die Arie „Meine Heimat, meine Heimat“, und daneben lernen alle Schüler den Konflikt und den Gegensatz zwischen *Bánk* und der Königin Gertrudis kennen, in dessen Zusammenhang *Bánk* die Allegorie für den beherzten und wahren Ungarn, die Königin dagegen die Allegorie für die fremde Macht ist. Eine gute Tragödie kann aber nicht so einfach sein. Schon am Anfang der geschriebenen, dokumentierten Literatur war die Tragödie die Königin der Werke. Sie spielte immer eine wichtige Rolle im Selbstverstehen der Menschen, hatte immer eine Analyse-Funktion. Der Held des Dramas will vor allem sich selbst verstehen, deshalb stellt das Stück verschiedene Relationen der Personen dar. Wie konnte *Bánk bán* eine solche vereinfachte Bedeutung erhalten? Wie könnten wir einen anderen, dem ursprünglichen Text näheren und daraus lesbaren Sinn darstellen? Darauf möchte ich in meinen Ausführungen antworten oder mögliche Antworten suchen.

⁵ DAN VADAN

⁶ Auf deutsch: Josef KATONA. *Banus Bánk*. Tragödie in 5 Aufz. Aus d. Ungar. übertr. v. Josef VÉSZI. Berlin: Reiss 1911.

Das Drama wurde ursprünglich für ein Preisausschreiben der Zeitschrift *Erdélyi Múzeum* 1814 und 1815 geschrieben, die zweite, heute als *Bánk bán* (via ultima manus) bekannte Version entstand 1819 und kam dann 1820 als Druck heraus. Natürlich benutzte der Verfasser mehrere Quellen, u.a. einen historischen Gesang von András Valkai von 1567⁷ und Texte von Gáspár Heltai, Antonio Bonfini, Hans Sachs und György Pray. Daneben wurde das Thema „Bancbanus“ im 19. Jahrhundert auch österreichisch, ungarisch und kroatisch inszeniert. Alle diese Stücke stellen den mittelalterlichen ungarischen Aristokraten dar (dt. Franz Grillparzer: *Bancbanus*, ungarisch József Katona: *Bánk bán*, kroatisch Franjo Marković: *Benko/Banko Bot*)⁸.

Katonas *Bánk bán* zeigt noch nicht die poetischen Merkmale der Romantik, also im Mittelpunkt steht noch nicht der geniale Verfasser (der aus nichts erschafft) und die Originalität, sondern die Verwendung und Neuauflegung von früheren, anderen alten Texten. Diese Textauffassung führt uns weiter zu anderen Spuren: wenn ein Verfasser seinen Text nicht nach den Regeln der romantischen Konzepte konstruiert, kann der Text kein romantisches Subjekt, keinen romantischen Helden konstituieren. Warum könnten wir aber sagen, dass *Bánk*, der große ungarische Aristokrat nicht romantisch ist? Das Drama ist zudem für ein Preisausschreiben mit dem Titel *Originalität und Preis* geschrieben, wo das Ziel und die Erwartung ein Geschichtsdrama mit dem Thema aus der ungarischen Geschichte zu schreiben war. Die Form und das Thema könnten perfekt für ein romantisches Drama sein, in dem der geschichtliche Held gegen die Unterdrückung kämpft. Es fehlt aber etwas. Die Handlung ist nicht rund, die Antworten, die das Drama auf unsere Fragen geben kann, sind nicht mehr gültig. *Bánk* kann kein tragischer Held sein, wenn wir nur den Konflikt zwischen ihm und der Königin betrachten. Seine Argumentation ist schwach, seine Wahrheit ist fraglich. Ferenc Bíró⁹ und Zoltán Rohonyi¹⁰ versuchen das Drama als Konflikt des Subjekts zu lesen. Das Problem liegt also nicht zwischen zwei Subjekten (*Bánk*, Königin), auch nicht zwischen Subjekt und Objekt, sondern zwischen verschiedenen Formationen des Ichs – und zwar nicht nur in einer Person, sondern in mehreren. So wird aber sichtbar, dass dieses Subjektkonzept nicht die Erwartung der romantischen Poetik zufriedenstellen kann und die Poetik der Frühromantik zu Hilfe ruft. Dieser Interpretationsweg wurde schon in den Gedichten Katonas sichtbar, z.B. im Gedicht *An die Muse*:

⁷ GYÖRGY 1947, 3–8.

⁸ BOBINAC 2015, 107–126.

⁹ BÍRÓ 2002.

¹⁰ ROHONYI 1996, 190–203.

Muse, hilf mir, hilf mir!
Ach, aber wem und wer spricht ?
Keiner kennt mich, ob ich
lebe oder sterbe.

Das bin ja nicht *Ich*,
sondern nur der, der dich
ruft, oh gnädige
Muse, obwohl du ihn
noch nie gekannt hast.

Das Zusammenspiel und zwar der Kampf des Ichs und des Selbst konstituiert nicht nur das Subjektkonzept dieses Gedichtes, sondern auch des Subjekts Bánks. Er streitet mit seinen eigenen und inneren Problemen, mit den verschiedenen Personen, die in einem Menschen gleichzeitig oder auch in der Vergangenheit disseminiert sind. Die Tragödie ergibt sich daraus, dass Bánk von außen gesehen ein starker, kluger, beherrschter Mann ist: er ist der einzige, der die Unzufriedenen beruhigen kann, er interpretiert die Rolle der Königin mit klarem Kopf. Wir können über die Verdoppelung des Ichs sprechen, so entsteht eine Spannung innerhalb der Seele, besser gesagt zwischen Realität, realistischen Möglichkeiten und Sehnsucht, Idealität. Bánks Figur konstituiert also diese Auffassung, aber die Wurzeln des Ich-Problems sind nicht ganz abgesteckt. Warum ist er so verwirrt, wie kommt er zum Mord der Königin? Im zweiten Kapitel zeigt er ganz andere Merkmale: seine Stärke ist unfraglich, er ist der einzige, der klar denken kann. Die Dramaturgie, die Komposition des Dramas wird uns etwas Merkwürdiges zeigen: alles sieht anders aus, die Spuren sind anders zu lesen. Warum? Ich möchte dies mit Hilfe einer seltsamen Episode aus dem Drama verdeutlichen.

Im ersten Aufzug des Stückes sehen wir Banus Simon und Banus Mikhál, wo Simon Mikhál eine ungewöhnliche Geschichte erzählt: Simons Frau gebar sieben Kinder, also sie gebar Sieblinge, von denen jetzt sechs mit einer Hexe im Wald leben. Simon traf die Hexe mit den sechs Kindern während einer Jagd nach einem Reh. Der Kontext seiner Geschichte sprengt den Rahmen des Geschichtsdramas auseinander, und nähert sich einer anderen Gattung, nämlich der Herkunftssage. Simons Fang war ein Reh, d.h. ein Totemtier, das in einer Sage den Jäger zum Ort der Staatsgründung führt. In diesem Sinn wird „der Ort“ symbolisch und bedeutet eine Möglichkeit: mit der Hilfe der sechs Kinder (und mit ihren zukünftigen Frauen) können die spanischen Flüchtlinge, Simon und Mikhál (aber wahrscheinlich nicht mehr Melinda) ihre Heimat neubegründen. Diese Geschichte passiert aber nicht auf der Ebene des Geschichtsdramas, sondern bildet eine eigene Ebene, von der Mythen, Sagen und Märchen stammen. Demzufolge wird das Niveau, der Horizont der

Fiktionalität erhoben, so können wir das Drama nicht mehr als ein National- oder Heldendrama lesen.

Mikhál deutet die Fiktion, das Märchen als Wahrheit. Diese Tat ist für die Leser ein wichtiges Zeichen: die Geschichte des Dramas ist allegorisch lesbar, wir müssen nicht die Oberfläche, sondern die tieferen Bedeutungen suchen, und dort werden wir innere Doppelgänger finden. Deshalb versuche ich die drei Hauptfiguren des Stückes als die Darsteller innerer Doppelgänger vorzustellen.

Bánk's Figur ist durch die Eifersucht beeinflusst, aber schon vor der Machenschaft Ottos. Als er im ersten Aufzug von Petur den Namen Melindas als Kennwort hört, schlussfolgert er sofort: er denkt, dass die Schwierigkeit im Zusammenhang mit der Ehre seiner Frau steht. Er ist nicht dreist, nicht selbstsicher, er kann sich nicht vorstellen, dass eine solch schöne und junge Frau ihn lieben und ihm treu bleiben kann. Bánk ist ungefähr 20 Jahre älter als Melinda, aber das ist im 13. Jahrhundert überhaupt nicht ungewöhnlich, sogar eher konventionell. Schon ein bedeutenderes Problem ist, dass Bánk nicht die gemeinsame symbolische Bedeutungswelt mit seiner Frau finden kann. Eine symbolische Bedeutungswelt wird als Ausdrucksform von Individualität interpretiert, die immer auch als kultureller Code gilt.¹¹ Bánk und Melinda sprechen und handeln nach verschiedenen Coden, wurden in unterschiedlichen Kulturen sozialisiert, sie sind noch immer Fremde, dies zeigt z.B. ihre Verlobung: Bánk kniet nicht vor Melinda und verurteilt das Knien vor einem Menschen, aber später, nach den traumatischen Vorfällen kniet Melinda – ganz instinktiv – vor Bánk, der das nicht akzeptieren kann und nur ausgehend von seiner Welt interpretieren wird. Bánk's Kampf existiert so nicht außen, sondern irgendwo in seiner Seele: eines seiner Subjekte, das Ich ist konsolidiert und weiß, wie man handeln kann. Er ist der große Banus, der nicht vor einer Frau kniet und die Frau als Geschenk erhält. Das andere, das Selbst ist aber unsicher und zweifelt, und findet die Fixpunkte seiner Verbindung nicht. Er singt auf dem Höhepunkt des Dramas überhaupt nicht über seine Heimat, er beschäftigt sich nur mit seiner inneren Beleidigung – und findet keine Lösung.

Dieses Individualitätskonzept gründet tief in der Philosophie der Aufklärung und der Frühromantik: „Im Zeitalter der Aufklärung füllt der Mensch nicht mehr in einer gottgegebenen Ordnung seinen ihm vorherbestimmten Platz aus, sondern muss sich in der seit Niklas Luhmann viel beschworenen funktional differenzierten Gesellschaft, die sich seit dem Ende des 17. und vor allem im 18. Jahrhundert entwickelt, zum einen zurechtfinden, verschiedene Rollen einnehmen und versuchen, diese vielfältigen Handlungssphären und Lebensbereiche zu einem kohärenten und kontinuierlichen Ich zusammenzufügen. Zum anderen aber werden auch Fragen, die zuvor mit Hilfe der äußeren, theologisch und teleologisch konzipierten Welt beant-

¹¹ KEMPER 2004, 189–193.

wortet wurden, ins Innere des Menschen verlegt: Nach welchen Ordnungsschemata soll die Varietät der Ich-Elemente verbunden werden, um welchen Kern wird das eigene Selbst zentriert und wie kann dieser Nukleus, so er vorhanden ist, zunächst bewusst und dann verbalisiert werden? Die Notwendigkeit der Letztbegründung von Individualität verschiebt sich also aus der Welt in das Ich, von metaphysischen, ontologischen, kosmologischen und/oder theologischen Metadiskursen in die Epistemologie. Wenn allerdings der Wunsch und das Bedürfnis nach einer Letztbegründung des eigenen Ichs in das Reich der Utopie verwiesen wird, entsteht eine spannungsvolle Polarität im Individualitätskonzept zwischen Selbstbegründungsfreiheit und Selbstbegründungszwang.¹² Die Ordnung liegt nicht in einer ewigen Norm, Bánk kann sich selbst nicht mehr als eine Einheit vorstellen. Dieser Heldtypus ist aber nicht fremd in der romantischen Literatur in Europa. Der Komparatist Bobinac, der die drei Bánk-Werke vergleicht, sagt, dass „Von Verbindungslinien zu europäischen Entwicklungstrends ließe sich wohl in einem anderen Zusammenhang sprechen: im Kontext des Vordringens einer neuen romantischen Kultur und ihrer Kritik an überlieferten ästhetischen Mitteln, unter anderem auch an der traditionellen Heldenkonzeption, denn Katonas Bánk lässt sich durchaus zu jenen typisch romantischen, ambivalenten Helden zählen, welchen Gerhard Schulz drei Merkmale attestiert, »die eng miteinander verbunden sind oder sogar ineinander übergehen«: »ein historisch-gesellschaftlicher, ein psychologischer und ein moralischer«. Im psychologischen Sinne gerät nämlich auch Bánk – wie zahlreiche andere Protagonisten der zwischen 1790 und 1850 entstandenen Werke – in eine melancholische Stimmung, in der sich Gründe und Abgründe seiner Seele abzeichnen.“¹³ Wenn wir diese Stimmung mit Bánks Individualitätskrise betrachten, wird sichtbar, dass er von sich selbst ausgehend auch unfähig ist, seine Frau als eine selbstständige, von ihm unabhängige Individualität zu akzeptieren.

Melinda ist das Opfer ihrer Zeit, ihrer Gesellschaft, ihrer Brüder und auch ihres Mannes. Sie wurde Bánk als Dankgeschenk geboten (sie fand Bánk nicht hübsch oder schön, sie fand ihn aber vornehm), lebt allein in einem großen Palast, wo sie nur einen Gesellen fand: Otto, den Bruder der Königin. Melinda denkt, dass Otto sie wirklich versteht. Sie hat also auch eine Doppelgängerin in sich selbst: die eine ist eine gute und dankbare Frau, die Bánk ihr und ihrer Brüder Leben verdankt, die aus dem Krieg in den Frieden flüchtet. Die andere sucht jemanden, der sie verstehen kann, oder z.B. das gleiche Schicksal hat. Otto ist natürlich auch kein idealer Partner für Melinda, aber er machte sie es glauben. Melinda weiß ab dem dritten Aufzug, dass ihre Welt zerstört ist, der gute Mann, Bánk, beschützt sie nicht und wegen Bánks Selbstsucht wird sie das ewige weibliche Opfer, das nie erhört und unterstützt

¹² KORDING 2005.

¹³ BOBINAC 2015, 113.

wird. Melinda spielt in diesem Drama eine schizophrene Rolle, ähnlich wie Ophelia in *Hamlet*. Das kann natürlich mit der Rolle der Frau in einer patriarchalischen Gesellschaft in Verbindung gebracht werden. Bánk stellt sich hier eine Frau vor, die immer schön, nett und treu ist und die immer so handelt, dass es ihm und seiner symbolischen Bedeutungswelt entspricht. Sie darf sich nicht mit Männern unterhalten und muss immer dankbar sein: „Die patriarchalischen Weiblichkeitsmythen sind zwar, sofern sie als Frauendarstellungen gelesen werden, Phantasieprodukte und Projektionen männlicher Subjekte. Aber sie sind auch Träger des Ausgegrenzten, Verdrängten, das in den Selbstentwurf des männlichen Subjekts nicht eingegangen ist und dessen Aktivierung die Konstruktion eines *anderen* Subjekts allererst möglich macht.“¹⁴ Bánk kann seine Frau nicht als ein anderes Subjekt, sondern nur als eine Projektion seines Wunsches (und daneben seiner Eifersucht) interpretieren. In diesem Sinn ist Melinda ein äußeres Objekt in einem tragischen Spiel, wo Bánk seine Identität und seine Sicherheit sucht. In diesem Verhältnis gibt es aber keine Chance für Melinda sich selbst zu finden, und noch weniger sich selbst zu verwirklichen. Sie bleibt im Drama in den Augen der Männer nur ein Ding, ein Objekt: die Unzufriedenen benutzen Melindas Namen, weil sie mit Melindas Hilfe Unterstützung bei Bánk erreichen wollen; Otto will sie und ihre Naivität für sein sexuelles Ziel ausnutzen: Melinda dachte, dass Otto (oder eigentlich: ein Mann) sie versteht und mit ihr eine glückliche und gleichgestellte Rede führt; und natürlich hoffen ihre Brüder auf ein glückliches Leben mit Hilfe des Opfers Melindas. So wird ersichtlich, dass im 13. Jh. und in einem Drama aus dem 19. Jh. eine Frau ihre wirkliche Identität nur unter Schwierigkeiten oder überhaupt nicht aufbauen kann.

Wie sieht das aus im Fall einer würdigen oder adligen Frau? Die Königin Gertrudis regiert in einer Ära, als eine Frau wenig Anerkennung erhält. Sie lebt nur wie alle anderen Königinnen, hat ihre Hofhaltung – und möchte wie ein Mann leben, studieren oder regieren. So ist sie einerseits eine gute Frau ihres Mannes, Königin von Ungarn, andererseits eine Fremde von Meranien (aus dem bayerischen Geschlecht Andechs-Meranien), die hier nicht ihren Platz findet, und deshalb einsam ist und für sich andere Möglichkeiten möchte. Sie sieht sehr genau den Unterschied zwischen den männlichen und weiblichen Rollen, daneben erkennt sie Bánks Problem. Gertrudis ist eine gebildete Frau, die wirkliche Macht hat. Über die Königinnen des Mittelalters schreibt Claudia Zey: „Das hohe Bildungsniveau von Königinnen und Fürstinnen wurde von den Zeitgenossen vielfach gepriesen. Ihre Förderung von Literatur ist ebenso bekannt wie die Produkte eigener literarischer Versuche in Prosa oder Poesie.“¹⁵ Gertrudis regiert in der Abwesenheit ihres Mannes mit dem Banus, oder besser gesagt nur allein. Sie lebt fast wie eine Witwe, die einen Thron erbt: der

¹⁴ LINDHOFF 2003, 18.

¹⁵ ZEY 2015, 28.

König, Andreas II. ist schon wieder im Krieg, und mit ihm die Männer des Landes und auch ihre Steuer, das Geld der armen Menschen wandert in den Krieg. Es ist leicht erkennbar, dass das Elend des Landes nicht der Königin Schuld ist, es hängt nicht von Kleidern oder Vergnügungen ab, vielmehr von den Kosten der stetigen Kriege. Gertrudis' Schuld ist, dass sie eine Frau ist. Der Führer der Unzufriedenen, Banus Petur kann nicht akzeptieren, dass über die Männer eine Frau regiert, deshalb konfabuliert er und führt den anderen zum Plan der Tötung. Ob die Königin schuldig oder unschuldig an Melindas Entehrung ist, kann vielleicht keine Frage sein: mehrere Deuter¹⁶ des Stückes seit János Arany's Interpretation¹⁷ denken, dass Gertrudis unschuldig sein muss, nur so kann sich die wahre und große Tragödie Bánks erweitern.

Wenn wir die Personen des Dramas als innere Doppelgänger auslegen, wird sichtbar, dass neue Fragen entstehen werden, die manchmal auch gültige Antworten generieren. Der Kanon wird also neuinterpretiert, das Werk ist nicht mehr latent, der Wunderblock bietet neue Möglichkeiten.

¹⁶ BARTA 1976, 386.; CSETRI 1992, 30.

¹⁷ ARANY 1962, 275–329.

ÉVA KOZMA

MYTH AND THEATRICAL PRAXIS IN THE CAREER OF A FAMILY OF ACTORS

My paper focuses on a family of Hungarian actors, the Komlóssy family from the 19th century: Ferenc and Erzsébet Komlóssy, their daughter, Ida Komlóssy, and granddaughter, Ilma Kövér. I would like to briefly present how they promoted a set of ideologies and values in order to create and maintain a family legend, a metanarrative fitted into a wider, myth- and biblical-based self-perception of Hungarian history and culture. The biblical-mythological patterns of this legend deeply impacted (and gave a post-factum interpretation to) the personal lives of the family members, their relationships and theatrical careers. The components of this metanarrative include human sacrifice given for the Hungarian nation and theatre, a certain type of elitist posing, a virtuously restrained way of life, and a highly competitive attitude.

This study is part of a wider body of research regarding the Komlóssys' theatrical career in the 19th century. My reference sources include writings on theatre history and women's history, memoirs, private and public letters, newspapers from the 19th century, and also the research material (manuscripts, playbills, theatrical almanacs, etc.) kept in the National Széchényi Library (OSZK), the Hungarian Theatre Museum and Institute (OSZMI–PIM) and Budapest City Archives.

Careers in context

Their lives had been dedicated to a paragon of Hungarian Theatre that was shaped up through “so many bitter struggles and delusions”.¹ The inauguration of the National Theatre (1838) was celebrated as a dream coming true. This Institute had the ‘duty’ to save the Hungarian nation and language from the upcoming annihilation – foretold by a widely promoted scientific thesis in the 19th century. As Emese Egyed, theatre historian observed, it had to be the place-based home for a community, a citadel of culture and patriotism.² Also as Mihály Vörösmarty, the poet laureate of that period, the writer of the dramatic prologue for the opening gala performance sustained, the Schillerian idea of the theatre: a cultural state should be founded on shared theatrical experiences provided by the national theatre, creating and fostering its own interpreters.

¹ Cited from Vörösmarty's letter to the procurer of the dramatic prologue for the opening gala performance. EGYED 2013.

² EGYED *ibid.*

Even though the critics from Pest-Buda criticized the praxis of travelling theatrical companies harshly, they couldn't deny their contribution to the embodiment of the concept of the national theatre's ideal since the 18th century. Their theatre and the contribution from the towns' magistracy via certain forms of subvention for the creation of a permanent, stone theatre kept the thought of the one-and-only National Theatre alive in the public. The travelling troupes, the so-called "veterans" (Déryné, i.e. Mrs Déry, the great actress of the first half of the 19th century) hardly had any qualifications for playing, yet they were the catalysts in the process. The Komlóssy's self-definition as reflected in their written legacy as well as in the memoirs of their contemporaries and family members are inseparable from their theatrical career and its cultural-historical context.

A short biography

I would insist that they are among the most outstanding personalities of the 19th-century Hungarian theatre history. Their theatrical careers mirror the history of the nascent theatre, its failures and achievements, and the process of professionalization.

Ferenc Dániel Komlóssy (1797–1860) has a very impressive curriculum vitae: actor, theatre entrepreneur, playwright, and stage director. He first played on stage in 1813. He quit his studies in law in order to become an actor in rural theatres, and he was acknowledged for his comic and scheming roles.³ He was the founding member of the theatre company from Székesfehérvár (1818). He was also its co-director (1824–1826), the director of the Transdanubian Theatre Company (1828–1834), the tenant and director of the theatre in Kassa (1834–1837), the chief director of the Pest Hungarian Theatre (1838–1840), and the theatre and opera director (1841–1845) staging in Szeged, Kolozsvár, Miskolc, Győr, Debrecen, etc. From 1845, he worked as a taskmaster and administrator of the National Theatre in Pest, soon becoming a key-member of the institute. He had worked there until the very day of his death. Aladár Schöpflin, theatre historian considers him as one of the most significant personalities of the 19th century Hungarian theatre history, "a role model of rural theatre directors".⁴ Mrs Déry⁵ describes him as a composed, honest man, a loving husband and father, who always focused upon his duties.⁶ He wrote several

³ SZÉKELY 1994, 401.

⁴ SCHÖPFLIN 1931, III./4.

⁵ Déryné is her married name: it stays for Mrs Déry. Actresses were often called by their married names in the 19th century. Mrs Déry née Róza Széppataki [Róza Schenbach] (1793–1872) actress, who became a symbol of the Reform Age Hungarian theatre. Her memoirs are a prominent feature of the Hungarian Biedermeier prose. She was a talented, devoted actress. SCHÖPFLIN *ibid.* I./341–342.

⁶ DÉRYNÉ 1900, 156–159.

plays, and translated 197. After his death, the *Vasárnapi Ujság* newspaper dedicated a solemn eulogy to the “master of the Hungarian theatre”, to one of the most productive theatre founders.⁷

Both his wife, Mrs Komlóssy, Erzsébet Czégényi (1805–1855) and daughter, Mrs Kövér, Ida Komlóssy (1822–1893) dedicated themselves to theatre at a very early age (14 and 11). Without being an outstanding talent or having any theatrical background, Mrs Komlóssy still was a dedicated and creative actress. She built up her career thoroughly following the greatest divas of the Reform Age theatre. All written sources highlight her public debate with Mihály Vörösmarty in 1839 about aesthetic and moral demands of theatre in practice. Ida was a talented, qualified, and popular actress of the National Theatre. She made her performance debut as a child at her father’s theatre companies. Both Mrs Komlóssy’s and Ida’s theatrical career had been inspired and promoted by their “manager”, Ferenc Komlóssy.⁸ The Komlóssy couple belonged to the young actor generation that provided the greatest personalities of almost three decades of Hungarian theatre history.⁹ Ida’s career is marked by the professionalization process of actors, and we can also observe the radical changes of women’s history in her career.

Ilma Kövér (1858–1928) is the last member of the family. She had lost her father at an early age (5), and her mother wanted her to be an actress. She had some roles on stage as a child, but later, she became a writer and a journalist. She dedicated her life to the memory of the “golden age”¹⁰ of her family.

Commitment and principles

The whole family had committed their lives to the art of theatre. The parameters of their commitment are revealed in their textual legacy, memoirs, theatre criticism, letters, and their literary works. Their mentality rooted in the Hungarian national consciousness representing a particular version of Hungarian history. This historical

⁷ *Vasárnapi Ujság*, January 22, 1860, 46.

⁸ Actually Ida had an elder sister, Paulina, who was praised for being a talented singer. Later critical reviews mentioned her incapability of progressing. After the Komlóssys’ return to the National Theatre, we find her on stage sporadically but soon disappears. We hardly know anything about her. She died in a public hospital in 1888. She did not have a family of her own, and probably was very poor, as reflected from an appreciation letter written by Ida to Ede Paulay, director of the Hungarian National Theatre. See: Ida Komlóssy, Kövérné to Paulay Ede. Budapest, September 22, 1888. OSZK, MS, LT.

⁹ The beginning of their career: 1807 – István Balog, 1809 – István Déry, 1812 – Pál Szilágyi, 1813 – Alajos Kőszeghy and Ferenc Komlóssy, 1815 – Miklós Udvarhelyi, Dávid Kilényi, Sándor Újfalussy, Zsigmond Szentpétery; Kántorné, Anna Engelhardt – 1809, Mrs Déry – 1810. *Magyar színház-történet 1790–1873*, 133.

¹⁰ KÖVÉR 1910, 8–9.

approach arises from the alleged similarities to the transcendent historical drive in Jewish history. This concept had pervaded the collective memory of the nation since the 16th century, and had a strong impact upon the history of ideas constituting a very important element of Hungarian collective identity: the fate of the Hungarian nation coheres with the history of Jews, God's chosen people. Note that the Jewish–Hungarian parallel shares the same framework of the narrative of sufferings, and focuses on finding the Promised Land – Canaan / Pannonia and includes the transcendent / mythological thought of a history guided by God according to the sins or repentance of the chosen community.

This perception represents a mentality that assumes that the art of theatre is a tool to educate and save the nation from the annihilation (apocalypse). Thus, standards for art and social life cannot be detached from each other. While acting represents a patriotic deed (it is a moral matter), critics' aesthetical and theoretical objections are an illegitimate way of judging it. Dezső Tóth highlights that such intermingling of ethic and aesthetic paradigm was common in the 19th century discourse.¹¹

An actor's fate: sacrifice and martyrdom

This kind of cultural frame had been applied to actors too as it is reflected in panegyrics written to Mrs Komlóssy. Until 1838, the year of her scandalous failure on the stage of the Pest Hungarian Theatre, she was a prima donna of her husband's companies. She was a celebrated actress, whose pure morals, gentle femininity, enthusiastic, devoted performance, "Hungarian generosity"¹² were highly praised. Gergely Czuczor, an erudite priest and professor dedicated a poem¹³ to her, which denotes the general expectations that shaped and prescribed the role as an actress devoted to patriotic theatre in accordance with the above-mentioned historical concept. In the poem, she is depicted as a guiding angel, as a priestess of Thalia, who, by the means of art, leads the nation to a utopian land of Hungarian Canaan (depicted with a biblical set of metaphors) where national culture and heroic patriotic deeds are held up. This tribute suggests women's moral superiority, and it describes her as she¹⁴ embodies moral virtues, beauty, temperance and wisdom. Her actress-role is described by a mixture of aesthetic ideals of the 18th century sentimental theatre (natural, authentic and ethical) with a new, romantic view of women's ethereal transcendence.¹⁵

¹¹ TÓTH 1958, 202.

¹² *Honművész*, September 26, 1833, 410–411.

¹³ CZUCZOR 1833, 332–333.

¹⁴ PAPP 2014, 146.

¹⁵ VADERNA 2013–4, 468.

Later, in 1839, in her public letter to Mihály Vörösmarty, she evoked this “definition” and mission attributed to her. What happened? After more than 20 long, eventful years of theatre career, the Komlóssys’ were offered a contract by the board of directors of the Pest National Theatre in 1838. The experienced Ferenc Komlóssy had multiple assignments (administrator and director). His wife also got the opportunity to act in lead roles, which led to a prompt failure for her. Her acting and speaking techniques were strongly criticised¹⁶ because they were deemed as the so-called “crying-singing school”, which seemed anachronistic on the stage of the Pest Hungarian Theatre.¹⁷ Mihály Vörösmarty denounced her “outrageous performance” over and over again: “It is excruciating for herself and her spectators. I admit that she is a skilful actress. But hearing that duck-voice while she quacks her role pathetically! She does not fit this Theatre.”¹⁸

Mrs Komlóssy (possibly with the help of her husband) published a letter in Vörösmarty’s newspaper¹⁹ in response. This letter offers us a synthesis of what travelling theatre companies and rural theatres had given to Hungarian theatre history; they developed the cultural and aesthetic sense of the public and cultivated patriotism and language. Moreover: the letter offers an alternative (subjective) perception of Hungarian theatre history – shaped by the need for survival. Its biblical frame shows actors carrying the duty of creation, shaping the promised land from a culturally deprived desert into a golden age (Eden) marked by cultural institutions, education, cultural democracy, and great theatre-based achievements inducing martyrdom, personal sacrifice, and a certain messianic elitism: “When there weren’t any scientific societies, nor Athenaeum,²⁰ nor Pest Theatre, I’d already sacrificed my youth to struggle with prejudices and indifference for the Hungarian theatre. I tried to kill the weeds and thorns, so as to plant little delicate flowers. My success is proven by the existence of stone theatres in the cities of Szabadka, Füred, Kecskemét, where travelling companies could find home and relief, and receive the power to lead the poor and illiterate Hungarian people to the majestic court of Thalia making them ea-

¹⁶ As a result her husband applied to the theatre management for her exemption from playing on stage. See: Jegyzőkönyv az 1839. április 18-i ülésről. A részvényes társaság színészeti választmányának ülései. Jegyzőkönyvek és jegyzőkönyvi kivonat, 1838. OSZK, SzT, Nemzeti Színház iratai, Fond 4/10. [Meeting Report, April 18, 1839]

¹⁷ The old acting school, characterized by solemn theatricality and grand rhetoric. The new acting school aimed naturalism and simplicity in accordance with the romantic style revolution.

¹⁸ *Athenaeum*, December 16, 1838, 799–800.

¹⁹ *Athenaeum*, January 6, 1839, 28–32. The poet published an answer to this letter. This duel of them is entitled the ‘Caligula-debate’ in the history of Hungarian theatre.

²⁰ “Scientific societies”: she refers to the Hungarian Academy of Sciences. Athenaeum: Mihály Vörösmarty’s famous liberal progressive newspaper that strongly criticised Mrs Komlóssy, and had serious theoretical duels with the theatre management about the high-standard requirements of the National Hungarian Theatre.

ger to visit Her palace when coming to Pest in order to sell wheat, bacon, and poultry – thus becoming susceptible for arts...”²¹ Mrs Komlóssy continues the biblical discourse by identifying her critic with a serpent (a hint to Vörösmarty’s supposed moral and aesthetical competence), who corrupts the process of the birth of a nation, and by allocating herself the role of a martyr. Self-sacrifice for national concern (theatre) is shown as a religious and romantic truth, which is beyond any theoretical (yet true) objection in this aspect. It’s a particular fact that almost 30 years later, when Ida felt more and more neglected, she mourned her career with almost the same words as her mother: more than 20 years of self-sacrifice for the holy art of theatre, struggling with good and evil for the national theatre.²²

The letter points out the fact that Mrs Komlóssy’s motherhood is also a national-cultural achievement, and it is inseparable from her being an actress and wife.

Theatre: mythology in numbers

Ferenc Komlóssy began to write his memories a few weeks before his death on the request of Gábor Egressy, a great actor and theatrical theorist.²³ Gábor Egressy shared years of destitution and success with him, whom he named “the hardest working outpost warrior” of Hungarian theatre history.²⁴ What do the confessions of an old actor and theatre director of almost 50 years of experience communicate to us?

We should rather call them the mixture of a report and a series of anecdotes. He offers an interesting mix of precise list of the heroes of the first times and heart-wrenching details of how these actors tried to serve art and culture. He avows the merits of the first Hungarian professional company, but he states that the second theatre company, which performed in the Rondella in Pest from 1807 is “the real mother company”²⁵ of all in Hungary. He presents the members of this company as forming an epic fellowship unified by their quest for social and national happiness, being the heroes of the dawn of Hungarian theatre. Theatre depends on numbers: “Majestic art of theatre has a great impact on noble souls” – states Ferenc Komlóssy in 1839 in his report to the management – “but we have to seek a balance of incomes and expenses, so we should give bombastic food to the ears and eyes of common people.”²⁶

The director’s vision about theatre represented extensive views; European cultures are merged by theatre in a mythical way. The eloquent texts of the playbills that

²¹ *Athenaeum*, January 6, 1839, 28.

²² *Hölgyfutár*, February 27, 1864, 198–199.

²³ KOMLÓSSY 1860.

²⁴ EGRESSY 1860, 43.

²⁵ KOMLÓSSY *ibid.* 36.

²⁶ Ferenc Komlóssy’s report. May 9, 1839. OSZK, SzT, Nemzeti Színház iratai, Fond 4/25.

announce his company's upcoming theatrical performances suggest a special, mythological concept of geography: outlining a transcendent map of Europe marked by cultural-theatrical events. For example, Kolozsvár, Pest, London and Paris are put on a theoretical axis mundi of an idealistic-mythological space marked by the unity of taste and culture. Furthermore, this ideal of moral and patriotic theatre needs human sacrifice, and epic deeds. It is somehow 'measurable' by venues, performance, the number of original dramas and translations, and it is established by a whole community (including common people).

Devotion and self-interpretation

Ida's self-definition always carried her parents' legacy. Furthermore, she could never truly escape the role of Mihály Vörösmarty's²⁷ sweet, sentimental, naïve, and talented disciple – and once she was forced to do so (by getting married, having a child, probably gaining weight, and getting older) – she switched roles and philosophy. She soon became the first actress of provincial theatres, and later in Pest, she became an “essential member” of the Hungarian National Theatre. The key elements of her success were: literacy, ambition, talent, youth, having good self-advocacy skills, better protectors (her father and her husband), and a well operable social network. “She fulfilled high hopes,” agreed the *Jelenkor Encyclopedia* in 1858.²⁸

She attempted to define herself as someone who had become an actress by the will of transcendent fate. The facts of her life were post factum aligned in a way that portrayed her and her career as a result of divine logic and insuperable talent. In a private letter to Gábor Egressy in 1851, she confesses: “I had to fight and suffer a lot being tormented by hesitation and discouragement, I had to fight with myself and the world, antagonized by intrigue and criticism – a stressful burden for me! but a foreknowledge of my soul, called god by the ancients gave me strength and courage, consolation and hope, so that me – the persistent fighter would get a little rest on the land of beautiful arts”.²⁹ This thought comes forward again in 1856 in a letter to Béla Tárkányi, an erudite catholic priest.³⁰ Here, Ida gives practical insight into her vision of acting. She interprets one of her favourite roles (Adrienne Lecouvreur) taken for

²⁷ In his answer to Mrs Komlóssy's above mentioned letter Mihály Vörösmarty writes a beautiful parainesis to Ida about the attributes of the ideal actress (giving a rather modern, up to date definition). Ida is described here as „sweet Ida ... whose young voice evokes in my soul all the songs of a bygone spring, whose ethereal, slender, graceful figure instantiates the Hope itself before us, whom we love despite of her mistakes, because we see her talent.” *Athenaeum*, January 6, 1839, 31.

²⁸ *Jelenkor. Politikai és társas élet ENCYCLOPEDIAJA. Különös tekintettel a hírlapok olvasóira.* Pest, 1858, 191.

²⁹ Ida Komlóssy to Gábor Egressy. Pest, January 29, 1851. OSZK, MS, LT.

³⁰ Ida Komlóssy to Béla Tárkányi. Pest, May 30, 1856. OSZK, MS, LT.

an alter ego. She states: an actress is a “sublime soul, noble and sophisticated, refined by high poetry”, “loving and pure, who craves for love and glory” – but doing it on her own way.

This unapproachable virginity, fragile yet strong goddess(or angel)-like image was emphasized by her lifestyle. She was an extravagant woman, who “devoted her life to theatre”, and had only a few friends. Zsuzsanna, the wife of Gábor Egressy, also an actress, who knew her well, wrote in a private letter to her daughter, Etelka in 1854: “you know her and her family, she is eccentric in a very strange, bad and grotesque way. She is not natural at all, she is a rigidly sentimental girl with incredible manners.”³¹ Ilma, Ida’s daughter also remembers her mother living a lonely, restrained, socially withdrawn life. Also Ida’s decision of never getting married was widely known. She preserved the image of the distant actress, who makes expensive journeys in Europe in order to become an outstanding performer. She mostly dated liberal-thinking journalists and writers, excellent but rather scandalous personalities of public life, whom she mostly rejected: the two liberal-thinking publicists, János Török and Lajos Kövér (her later husband) had chivalrous ‘duels’ in local newspapers with theatre critics in order to promote Ida’s talent.³²

Her youthfulness associated with beauty, innocence, and purity was a key element of this image. Age had always been a sensitive trigger point for her. The *Jelenkor*’s article – based on data provided by her – presented her at least 5 years younger than she actually was (30 instead of 35).³³ Her short biography enhances the fragile age at which she achieved her first success: being only 12 years old (a Christian allusion), when she overcame the scepticism of critics who had offended her parents so cruelly, taking her audience by a storm on the stage of the Hungarian National Theatre.³⁴ In fact, she had already played in her father’s former travelling companies, and she was 17 years old by that time. Her later wooer, János Török alluded ironically to this weakness calling her “my old sister” (she was 34).³⁵ This narrative remained valid even until she quit her career: she stated that having a child offered her a new perspective on life – while in fact she could not accept the roles of elder women on stage (in 1863, she was only 41!).

³¹ Zsuzsanna Szentpétery to Gábor Egressy. Pest, October 21, 1854. SZALISZNYÓ 2017, I./255.

³² “I dedicated so much time, illusion and high hopes to her [...] if she rejects me again, I will turn my beautiful illusions into savoury Hungarian food and dedicate myself to journalism” – wrote János Török to one of his friends about his ‘love-affair’ with Ida. Letter to Aurél Kecskeméthy, Pest, May 30, 1855. *Angyal* 1926, 553.

³³ This „mistake” can be detected in their marriage certificate, too. According to this Ida is only 30 years old in 1857. The register book does not publish her accurate date of birth, only her fiancé’s. Budapest City Archives, Church Register Books, HU_BFL_XV_20_2_A122_0537.

³⁴ *Jelenkor* *ENCYCLOPEDIA* *ibid.*

³⁵ *ANGYAL* *ibid.*

Ida bequeathed her version of the past, her retrospective interpretation of her career to her daughter, Ilma. This metanarrative offers us a Christian pattern of the story, a reverse reading of the past that created an alternative biography of hers, – arranging the facts of her life according to a supposed transcendental logic. One's (auto)biography is magically, mythically bound to the individual, claims Vilmos Keszeg, ethnographer.³⁶ And our particular stories that represent us, confer status, they are able to idealize the person.

“You holy dead! watch us with your otherworldly eyes and let your motherly heart rejoice...!”³⁷

This inherited narrative, the reverse reading of Ida's life story became a specific mission for Ilma. Being a writer and journalist, she would constantly add commentaries and interpretation to this narrative using the publicity of contemporary media in order to recreate her parents' and her own personal history. Her unjustly persecuted mother's portrait is significantly altered by her affectionate memories. “What might my unworthy pen add to the glorification of her art?” – she asks herself constantly while visiting the witnesses of old times. She kept on recollecting textual and oral personal memories of elder, often neglected actors – trying to nurture the reputation of her parents – trying to find her own identity in the ever-changing and inimical world. “Her love rejected the real world, and depicted a beautiful one for me” – writes about her mother, Ida Komlóssy – “I could not comprehend them, and they did not understand me.”³⁸ Her articles and novels envision the 19th century and its theatre with a nostalgic sorrow. Her actress-protagonists evoke the memory of a never-existent, idealised, past golden age.

In the biography of Lajos Kövér³⁹ (Ilma's father), Loránd Prém unfolds the story of their marriage. This becomes much more interesting, if we come to know that the source of this story was Ilma, their only begotten daughter, years after both parents were dead. Ilma states that she tells the story *exactly as it was* – Ida becomes the embedded narrator of this personal history. The memories of the writer reflects a kind of double cult: behind the story of the ardent, hot-blooded husband one may sketch the portrait of the wife (Ida Komlóssy) via the memories of the daughter sympathizing with her mother. Ilma becomes a *résonateur* as the narration mentions again the biblical pattern of the family legend: Ida is shown as a virtuous angel who sacrificed herself on the altar of marriage, helping her husband overcome public and financial

³⁶ KESZEG 2002, 208.

³⁷ KÖVÉR 1900-1901., 39.

³⁸ *Ibid.* 37.

³⁹ PRÉM 1915, 15.

fiascos. The scene of the playwright's death is retold with a graceful didactics, the story of Lajos Kövér's last hours on earth reuses the components of the Good Friday story, and gives Ida a glorious glaze. The moribund man suffering from a high fever began to curse fate and people. Then Ida "held up their baby girl crying: Don't leave us, Lajos! The man then whispered – his eyes focused upon the heavens: I will stay with you... up there!" And so he died.

Ilma resonates to what she believes is a story of heroic deeds and affection, which are the genuine values of the Hungarian nation. She endeavours to create and recreate her family's history – this being an opportunity for her to create an identity for herself, by recreating an acceptable version of the past, and to relieve herself and reframe her constant solitude. She would conceive a much more intelligible and transparent 19th century, modelled and mapped by theatre, so that her knowledge of the theatre (and actors) could be easily translated to reflect the laws of an idealistic reality. This recreated/rewritten mythology gave a new interpretation to the world she had been forced to live in.

Conclusion

This study would mention only some key elements of the family legend, the meta-narrative that summed up and framed their career. They all were the bearer of the same concept of nation and art: this gave a biblical-mythological frame to their identity-forming career and ambition. They considered themselves Thalia's consecrated priests, so their careers connote a paragon they would identify themselves with. This metanarrative provided the key arguments in the Caligula-debate about the high theoretical and aesthetical standards of theatre versus morality; served as the coordinate system for a new history of Hungarian theatre; reframed the ineligible destiny; and finally gave a mythological interpretation of fate and life as articulated by Ilma, the last promoter of the family's particular cultural–moral induced philosophy. We saw how the cultural–social background of their literacy brought up new and more refined elements in the narrative. This myth-based narrative associated with often bombastic and dramatic gestures can be traced from the first member of the family until the last one (3 generations) giving them a genealogical success.

BIBLIOGRAPHY

- ÁCS Pál – JANKOVICS József – KÖSZEGHY Péter. *Régi magyar irodalmi szöveggyűjtemény I.: Humanizmus*. Budapest: Balassi Kiadó, 1998.
- ALTH, Minna von und OBZYNA, Gertrude [Red.]. *Burgtheater 1776–1976 Aufführungen und Besetzungen von zweihundert Jahren*. Wien: Salzer-Ueberreuter, [1979].
- Árpád-kori legendák és intelmek*. Szerkesztette / Hrsg. v. ÉRSZEGI Géza. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1983.
- ARANY János. „Bánk bán tanulmányok”. In *Arany János Összes Művei X. Prózai művek*, szerkesztette KERESZTURY Dezső. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962, 275–329.
- ARGENTI Döme. *Különféle betegségek hasonszervi (Homeopathiai) gyógyítása. Nemorvosok, kezdő h. orvosok használatára, és a gyermek első nevelése vázlatban leginkább szülék számára*. Pest: J. és Kozma Vazul, 1855.
- ARISTOTE. *Politique*, VIII. Édition et traduction Jean AUBONNET. Paris: Les Belles Lettres, C.U.F., 1989.
- ASSMANN, Aleida. „Kanonforschung als Provokation der Literaturwissenschaft”. In HEYDEBRAND, Renate Von (Hrsg.). *Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen*. DFG-Symponion, 1996. Weimar: J.B. Metzler Verlag, 1996, 47–59.
- ASSMANN, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C. H. Beck, 1999.
- ASSMANN, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C. H. Beck, 1997.
- ASTBURY, Katherine. „National identity and politicisation in fiction up to the Revolution: the example of the moral tale”. *Literature & History*. Vol. 10, No 1. (2001), 6–17.
- AUDA, Antoine. *Les modes et les tons de la musique et spécialement de la musique médiévale*. Hildesheim – New York: Georg Olms, 1979.
- AUGUSTIN (Saint). *De musica*. Introduction, traduction et notes de Guy FINAERT et François-Joseph THONNARD. Paris: Desclée de Brouwer, Bibliothèque Augustinienne 7, 1947.
- AUGUSTIN (Saint). *Les Confessions, précédées de Dialogues philosophiques, Œuvres, I*. Sous la direction de Lucien JERPHAGNON. Paris: NRF Gallimard, 1998.

- BACHMANN-MEDICK, Doris. *Die ästhetische Ordnung des Handelns: Moralphilosophie und Ästhetik in der Popularphilosophie des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1989.
- BALBÍN, Bohuslav. *Rukověť humanitních disciplín / Verisimilia humaniorum disciplinarum*. Ed. by Olga SPEVAK. Praha: Koniasch Latin Press, 2006.
- BALOG István. *Balog István naplója*. Ed. by BARNA János. Makó, 1928.
- BALOGH Piroska. *Ars scientiae: Közéletések Schedius Lajos János tudományos pályájának dokumentumaihoz*. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2007.
- BARTA János. „Bánk és Melinda tragédiája”. In BARTA János. *Klasszikusok nyomában*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1976.
- BARTERA, Salvador. „Horace’s *Carmen Saeculare*: a Case of Reception among the Jesuits”. *Paideia* 66 (2011), 299–320.
- BARTHA Katalin Ágnes. „Shakespeare and the Prestige of Hungarian Acting Profession in Mid-19th Century: The Case of Count Miklós Bethlen.” In *Shakespeare 400 in Romania. Papers Commemorating the 400th Anniversary of William Shakespeare’s Death*, edited by Madalin NICOLAESCU, Oana-Alis ZAHARIA, Andrei NAE. Bukarest: Editura Universităţii din Bucureşti, 2017, 131–156.
- BARTHA Katalin Ágnes. *Shakespeare Erdélyben. A XIX. századi magyar nyelvű recepció*. Budapest: Argumentum Kiadó, 2010.
- BARTONIEK Emma. *A magyar királykoronázások története* [Die Geschichte der Königskrönungen in Ungarn]. Budapest: Magyar Történelmi Társulat, 1989. (Reprint: Bp., Akadémiai, 1987.)
- BARTÓK István – KECSKEMÉTI Gábor. „Balog György Cicero-fordítása”. In *Balog György Cicero-fordítása*, publ., notes, study by BARTÓK István – KECSKEMÉTI Gábor. Budapest: Balassi Kiadó, 1993, 706–711.
- BARTUŠEK, Antonín. *Zámecká a školní divadla v českých zemích: Materiály k vývoji divadelního prostoru a výrazových prostředků*. Ed. by Jiří BLÁHA. České Budějovice: Společnost přátel Českého Krumlova, 2010.
- BAYER József. *A magyar drámairodalom története*. 1–2. Budapest: Franklin, 1897.
- BAYER József. *A nemzeti játékszín története*. 1–2. Budapest: Franklin, 1887.
- BEAUSSANT, Philippe. *Lully ou le musicien du soleil*. Paris: Gallimard-Théâtre des Champs-Élysées, 1992.
- BÉCSY Tamás. *A dráma esztétikája*. Budapest: Kossuth Kiadó, 1988.

- BÉCSY Tamás. „Kétféle király(ság)“. In Barokk színház – barokk dráma: Az 1994. évi egri Iskoladráma és barokk című konferencia előadásai, szerkesztette / hrsg. v. PINTÉR Márta Zsuzsanna, Debrecen: Ethnica Kiadó, 1997, 170–175.
- BEHRENS, Rudolf – GALLE, Roland (Hg). *Leib-Zeichen. Körperbilder, Rhetorik und Anthropologie im 18. Jahrhundert*. Würzburg, 1993.
- BÉKÉS Vera. *A hiányzó paradigma*. Debrecen: Latin betűk, 1997.
- BELITSKA-SCHOLTZ Hedvig – ULRICH, Paul S. „Theater-Gesetze, -Hausordnungen, -Regulative und -Verordnungen im 18. und 19. Jahrhundert. Was verraten die Gesetze über den Theaterbetrieb im deutschsprachigen Theater?“. In *Polen und Europa. Deutschsprachiges Theater in Polen und deutsches Minderheitentheater in Europa*. Ed. by Horst FASSEL, Malgorzata LEYKO, Paul S. ULRICH (Thalia Germanica. Band 6) Lodz, Tübingen: Thalia Germanica, 2005, 177–209.
- BELITSKA-SCHOLTZ Hedvig – ULRICH, Paul S. „Theatre Laws and Company Regulations. Unusual Sources about Actors, Stage Managers, Prompters and Librarians in Areas where German-language Theatre was Performed in the 19th Century“. In *Du document a l'utilisateur = From Document to User. The Roles and Responsibilities of Specialised Centres for Performing Arts*. Proceedings. SIBMAS 25th Congress: Barcelona 6–10 September 2004. Ed. by Mathias AUCLAIR, Kristy DAVIS and Sylvie FRANÇOIS. Brussels: Peter Lang, 2008, 107–125.
- BERGER, Margarete. „Zu den Ohnmachtszenarien Kleistscher Protagonisten“. In *Heinrich von Kleist*. Herausgegeben Ortrud GUTJAHR. Freiburger literaturpsychologische Gespräche, Band 27. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008, 249–278.
- BERNER, Felix. *Asmode un esprit contrefrait et boiteux*. Oder: Der krumme, und verstellte Geist Asmodeus. Ein musikalisches Singspiel, in drey Aufzügen, Aufgeführt, von den Bernerischen Kindern, O.O., O.J. [1765], 30 Seiten. [Theaterbibliothek Rainer Theobald], Berlin.
- BERNS, Ulrich. *Das Virtuosenstück auf der deutschen Bühne*. Dissertation. Köln: 1959.
- BITSKEY István. „A nemzetsors toposzai a 17. századi magyar irodalomban“. In *Nemzet, identitás, irodalom: A nemzetfogalom változatai és a közösségi identifikáció kérdései a régi és a klasszikus magyar irodalomban*, szerkesztette / hrsg. v. BÉNYEI Péter–GÖNCZY Monika, Debrecen: Debreceni Egyetem Kossuth Egyetemi Kiadó, 2005, 13–33.
- BÍRÓ Ferenc. *Katona József*. Budapest: Balassi Kiadó, 2002.

- BLEKASTAD, Milada. *Comenius: Versuch eines Umrisses von Leben, Werk und Schicksal des Jan Amos Komenský*. Oslo; Praha: Universitetsforlaget, Academia, [1969].
- BOBINAC, Marijan. „Bancbanus – ungarisch, österreichisch, kroatisch: Zur Inszenierung eines umstrittenen historischen Stoffes im 19. Jahrhundert”. *Zagraber germaistische Beiträge: Jahrbuch für Literatur- und Sprachwissenschaft* 24/1 (2015). 107–126.
- BOBKOVÁ-VALENTOVÁ Kateřina. *Každodenní život učitele a žáka jezuitského gymnázia*, Praha: Karolinum, 2006.
- BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, Kateřina – BOCKOVÁ, Alena – JACKOVÁ, Magdaléna – BAŽIL, Martin – PAUEROVÁ, Eva – ZDICHYNEC, Jan – ŽALUD, Zdeněk (eds). *Sv. Jan Nepomucký na jezuitských školních scénách*. Theatrum Neolatinum, Latinské divadlo v českých zemích, svazek I. Praha: Academia, 2015.
- BODOR Anikó – PAKSA Katalin. *Vajdasági Magyar Népdalok V. Jeles napi szokások és jeles időszakok énekei* [Hungarian folksongs in Voivodina V. Songs of calendar customs and salient periods]. Újvidék – Zenta: Fórum Könyvkiadó – Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, 2016.
- BOÉR Máté. „»De így kell-e fordítani Cicerót?« – Kovásznai, Kazinczy és a *Somnium Scipionis* két magyar változata”. In *Aranka György és a tudomány megújuló alakzatai*, eds. BÍRÓ Annamária, EGYED Emese. Kolozsvár: EME, 2018a, 351–364.
- BOÉR Máté. *Scipio szóll – A Somnium Scipionis három korai magyar fordításáról, különös tekintettel Kovásznai Sándor 1782-es Cicero-kötetének funkciójára*. Master's thesis. Kolozsvár, 2018b.
- BOËS Anne. *La lanterne magique de l'histoire: essai sur le théâtre historique en France de 1750 à 1789*. Oxford: The Voltaire Foundation, 1982. (Studies on Voltaire 132).
- BÖHR, Christoph. *Philosophie für die Welt: Die Popularphilosophie der deutschen Spätaufklärung im Zeitalter Kants*. Stuttgart–Bad Cannstatt: Frommann–Holzboog, 2003.
- BONFINI, Antonio. *A magyar történelem tizedei* [Die Jahrzehnte der ungarischen Geschichte], s. a. r. / übers. v. KULCSÁR Péter, Budapest: Balassi Kiadó, 1995
- BOUTERWEK, Friedrich. *Aesthetik*. Wien–Prag: Franz Haas, 1807.
- BOZÓKI Mihály. *Katolikus Kar-béli Kótás Énekes Könyv...* [Catholic song-book with music] Vác: 1797.

- BRANDT, George W. – HOGENDORN, Wiebe (eds.). *German and Dutch Theatre, 1600–1848*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. (Theatre in Europe: a Documentary History; 3.)
- BURKE, Peter. "Paradigms lost. From Göttingen to Berlin", *Common Knowledge*, 14 (2), Duke University Press, 2008, 244–257.
- Cantus Catholici*. Lőcse: 1651.
- Cantus Catholici*. Nagyszombat: 1675
- CAUSSIN, Nicolas. *Eloquentiae sacrae et humanae libri XVI, eloquentia paralella IV, Lutetiae Parisiorum: 1630.*³ <https://ia802605.us.archive.org/13/items/nicolai-caussinit00caus/nicolaicaussinit00caus.pdf> (utolsó letöltés: 2018. február 28.)
- CAUSSIN, Nicolas. *Rhétorique et spiritualité à l'époque de Louis XIII*, éd. par Sophie CONT, Berlin: Lit. Verlag, 2007 (Ars Rhetorica, 19).
- ČERVENKA, Jaromír. „Diogenes kynik znovu naživu“. In ČERVENKA, Jaromír (ed.). *Vybrané spisy Jana Amose Komenského*. Vol. V. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1968, 433–440, 497–502.
- CESNAKOVÁ, Milena. *Divadelné hry Pavla Kyrmezera*. Bratislava: Slovenská akadémia vied, 1956.
- CHAILLEY, Jacques. *La musique grecque antique*. Paris: Les Belles Lettres, 1979.
- CLÉMENT Catherine. *Syncope. The Philosophy of Rapture*. Minneapolis, London: University of Minnesota, 1994.
- COMENIUS, Johannes Amos – LAUTERBACH, Christoph Heinrich. *Diogenes Cynicus redivivus sive De compendiarie philosophandi via atque ratione ad scholae ludentis exercitationes olim accomodatus et luci datus: Nunc vero plurimis in locis castigatus, denuo typis exscriptus et in scenam immisus*. Halberstadii: Johann-Erasmus Hynitzschius, 1673.
- COMENIUS, Johannes Amos. „Diogenes Cynicus redivivus sive de compendiose philosophando.“ In NOVÁKOVÁ, Julie – KRÁLÍK, Stanislav (eds.). *Johannis Amos Comenii Opera omnia 11 = Dílo Jana Amose Komenského 11*. Praha: Academia, 1973, 437–480.
- COMENIUS, Johannes Amos. „Janualis rerum et verborum contextus.“ In STEINER, Martin – KLOSOVÁ, Markéta (eds.). *Johannis Amos Comenii Opera omnia 15/IV = Dílo Jana Amose Komenského 15/IV*. Praha: Academia, 2011, 341–460.

- COMENIUS, Johannes Amos. *De rerum humanarum emendatione consultatio catholica*. Tom. II, part *Panorthosia*. ČERVENKA, Jaromír – MIŠKOVSKÁ, Vlasta Tatjana (eds.). Praha: Academia, 1966, 204–378.
- COMENIUS, Johannes Amos. *Den Verrezen hondschen Diogenes, eerstmael, tot opscherping der aenkomende Leerlingen, in't Latijn gestelt deur J. A. Komenius*. HOOGSTRATEN, Francois van (transl.). Rotterdam: Francois van Hoogstraten, 1660.
- COMENIUS, Johannes Amos. *Verrezen hondschen Diogenes, of beknopte verhandeling van wijsheid*. HOOGSTRATEN, Francois van (transl.). Rotterdam: Francois van Hoogstraten, 1672.
- CSAKI, Richard. *Vorbericht zu einer Geschichte der deutschen Literatur in Siebenbürgen*. Hermannstadt: W. Krafft, 1920.
- CŠÁKY, Moritz. *Das Gedächtnis der Städte*. Wien: Böhlau, 2010.
- CSETRI Lajos. „Bánk bán-problémák – szociológiai vetületben”. *Színháztudományi Szemle* (1992), 26–31.
- CZIBULA Katalin. „Die wichtigsten Quellengruppen der ungarischen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert“. In EADEM. *Theater und Öffentlichkeit: Beiträge zur ungarischen Theaterkultur des 18. und 19. Jahrhunderts*. Budapest: Protea Kulturverein, 2016, 11–23.
- CZIBULA Katalin. „Szmolenszk ostromlása. Katona József fordítása egy osztrák színésznő nyomán”. In *Amicitia: Tanulmányok Tüskés Gábor 60. születésnapjára*/ Beiträge zum 60. Gebutstag von Gábor Tüskés, Haupteditorin Lengyel Réka, / Herausgeber Csörsz Rumen István, Hegedűs Béla, Kiss Margit, Lénárt Orsolya, Budapest: reciti, 2015, 467–478.
- CZIBULA Katalin. „Drámaíró nők a hivatásos színjátszás hajnalán”. In *Nőszerzők a 19. században: lehetőségek és korlátok*. Herausgeber Török Zsuzsa. Budapest: reciti, 2019 (Reciti konferenciakötetek 4) 123–134.
- CZIEGLER, Franciscus. *De animi deliquio et asphyxia*. Dissertatio inauguralis medica. Pest: Typis Jos. Beimel, 1841.
- CZUCZOR Gergely. „Komlóssynéhoz.” *Honművész*, August 22, 1833, 332–333.
- D’USSIEUX, Louis. „Clémence d’Entraques, ou le Siège d’Aubigny”. In *Le Décaméron français*. Tome premier. Paris: J. P. Costard, Libraire, 1772, 169–244.
- DAN VADAN, Sorin. *Grundfragen der Textrezeption*. <http://www.litde.com/grundfragen-der-textrezeption/wert-kanon-und-zensur/literarischer-kanon.php> (28.08.2018)

- DÁVIDHÁZI Péter. *Shakespeare and Hungary*. (Shakespeare Yearbook, Vol. 7) ed. by Holger KLEIN, Lewiston/Queenston/Lampeter: The Edwin Mellen Press, 1996.
- DÁVIDHÁZI Péter. *The Romantic Cult of Shakespeare. Literary Reception in Anthropological Perspective*. London: Basingstoke, Macmillan Press, 1998.
- DEMETER Júlia. „Drámaprogramok vallatása: allegorikus aspektus az iskolai színpadon“. In *(Dráma)szövegek metamorfózisa: Kontextustörténetek. – Metamorphosis of the (Drama)texts: Stories of Relation. I. kötet. Hagyománykezelés, imitációváltozatok – Traditions, Imitations. A 2009. június 4–7-i kolozsvári konferencia szerkesztett szövegei*, szerkesztette / hrsg. v. EGYED Emese–BARTHA Katalin Ágnes–TAR Gabriella Nóra, Kolozsvár: Erdélyi Múzeum Egyesület, 2011, 30–43.
- DEMETER Júlia. „La figure du Christ dans le cycle des mystères de Csíksomlyó au XVIII^e siècle“ In *Theatre et drame musical, Le Christ le Patrimoine Théâtral, Musical artistique – Revue Européenne bilingue publiée par le concours du Centre National du Livre*. Paris: Société Internationale d’Histoire Comparée du Théâtre de l’Opéra et du Ballet. No 8. 11–12, 2009, 65–76.
- DEMETER Júlia. Fêtes des anniversaires des premiers théâtres hongrois, 1837–1937. *Théâtre et drame musical*. 17. 2018, 105–121.
- DÉRYNÉ *Naplója*. Ed. by TÖRZS Kálmán. 1–2. Budapest: 1879.
- DÉRYNÉ *Naplója*. vol. I–III. Ed. by BAYER József. Budapest: Singer & Wolfner, 1900.
- DESMOND, William. *Cynics*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2008.
- Deutsches Theater-Lexikon. Eine Encyclopaedia alles Wissenwerthen der Schauspielkunst und Bühnentechnik*. Hrsg.: Adolf OPPENHEIM und Ernst GETTKE. Leipzig: 1889.
- DI BELLA, Sarah. „La Chorea comme forme de pathos collectif: de l’Antiquité au théâtre jésuite“. In *Corps dansant – Corps glorieux, Musique, danses et fêtes de cour en Europe au temps d’Henri IV et de Louis XIII*, édité par Marie-Bernadette DUFOURCET et Anne SURGERS. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, Cahiers Artes 7, 2011, 293–327.
- DIEKE, Gertraude, *Die Blütezeit des Kindertheaters. Ein Beitrag zur Theatergeschichte des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts*. Die Schaubühne 8. Emsdetten: Lechte, 1934.
- DINGENAUER, Georgius. *Tobias iunior*. Olomucii, 1616.
- DIODEGENES LAERTIUS. *De vita et moribus philosophorum libri decem, novissime iam post omnes omnium castigationes nova diligentia emendati, ad exemplaria Graeca diligenter collati...* Eucharius Agrippinas, 1535, 327–359.

- DIOGENES LAERTIUS. *The Lives of Eminent Philosophers*. HICKS, Robert Drew (ed.) Vol. II. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1972, 22–85.
- DIÓS István. „Emericanum“. In *Magyar Katolikus Lexikon* [Ungarische Katholische Enzyklopädie], III, szerkesztette / hrsg. v. DIÓS István, Budapest: Szent István Társulat, 1997.
- DÖBRENTEI GÁBOR. „Eredetiség ’s jutalom tétel“. Erdélyi Muzéum, 1. (1814): 142–162.
- DÖBRENTEI GÁBOR. *A’ magyar tudós társaság’ évkönyvei*. Első kötet. Pesten: Trattner–Károlyi nyomda, 1833.
- DÖBRENTEI GÁBOR. *Macbeth, Szomorú játék öt felvonásban. Angolból, mai előadáshoz alkalmaztatva*. Pest: Vigand Ottó, 1830.
- DOBSZAY László. *A magyar népének I.* [Hungarian folk hymns I.]. Budapest: MTA TKI – Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoportja – Magyar Egyházzenei Társaság, 2006²
- DOMOKOS Mária – PAKSA Katalin, „Vigsággal zeng Parnassusnak magas teteje”. *18. századi kottás források és a magyar zenei néphagyomány* [“The high peak of Mount Parnassus resounds with delight”. 18th century musical sources and the Hungarian folk music tradition] Budapest: Akadémiai Kiadó, 2016.
- DÖMÖTÖR Sándor. „Betyárromantika.” *Ethnográfia*. 1930, 97–114.
- DÖMÖTÖR Sándor. „Zöld Marci és a haramiacsók.” In Árkádia. Antológia a Déri Múzeum Baráti Köre fennállása 50. évfordulójára. Ed. by DANKÓ Imre. Debrecen: 1978, 93–100.
- DRASTÍKOVÁ, Ludmila. *Komenského divadelní hra Diogenes Cynicus redivivus v jazykové úpravě C. H. Lauterbacha*. Ms. thesis, Charles University Prague, Faculty of Arts, Departement of Sciences on Greek and Roman Antiquity, Tutor Eva Kamínková. Praha: 1965.
- DU BELLAY, Joachim. *Œuvres poétiques*. II., Édition D. ARIS et F. JOUKOVSKY, 1993. Classiques Garnier.
- DUÉ, Casey. *The Captive Woman’s Lament in Greek Tragedy*. Texas: University of Texas Press, 2006.
- DUFOURCET, Marie-Bernadette – SURGERS, Anne (dir.). *Corps dansant – Corps glorieux. Musique, danses et fêtes de cour en Europe au temps d’Henri IV et de Louis XIII*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, Cahiers Artes 7, 2011.

- DURON, Jean. „L'instinct de m. de Lully”. In *La tragédie lyrique* 6. Paris: Cicero éditeurs et Théâtre des Champs-Élysées, 1991, 5–122.
- Egressy Gábor családi levelezése (1841–1865). „Iráatok mi a tollatokra jön”. I., edited by SZALISZNYÓ Lilla, Csokonai könyvtár, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2017.
- EGRESSY Gábor. “Függelék ez adatokhoz.” *Magyar Színházi Lap*, January 28, 1860, 42.
- EGYED Emese. “Az Árpád ébredése című embléma.” *Szcenárium*, I. no.1. 15 September. https://nemzetiszinhaz.hu/magazin/2013/09/az-arpad-ebredese-cimu-emblema#_ftnref4 Accessed 21.10.2017.
- Éneklő Egyház. Római Katolikus Népénektár – liturgikus énekekkel és imádságokkal [Singing Church. Roman Catholic folk hymns with liturgical songs and prayers]. Budapest: Szent István Társulat, 1985.
- ENGEL, Arnold. *Comoedo-tragicum Bacchanal; Antithesis parallela: sive Mensa Epicuri et Mensa Platonis*. The Strahov Library, Prague, Ms., shelfmark DE IV 13, fols. 288v–326v, [1664].
- ENYEDI Sándor. *Az erdélyi magyar színházi kezdetek 1792–1821*. Bukarest: Kriterion, 1972.
- ERASMUS OF ROTTERDAM. Desiderius, *Apophthegmatum ex optimis utriusque linguae scriptoribus... libri octo*. Lugduni: apud Joan. Tornaesium et Gul. Gareium, 1558, 199–244.
- Erzählungen für unsre Müsiggänger*. Frankfurt und Leipzig: 1795.
- Etimológiai szótár. Ed. by ZAICZ Gábor. Budapest: Tinta, 2006.
- Falk Miksa és Kecskeméthy Aurél elkobzott levelezése. Ed. by ANGYAL Dávid, Budapest: Pesti Lloyd-Társulat, Magyar Történelmi Társulat, 1926, 552–554.
- FAZEKAS Mihály. *Lúdas Matyi*. Budapest: Osiris, 2003.
- FEDER, Georg. „Haydn”. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 906. 8. Band: Personenteil (Gri – Hil). Stuttgart: Metzler, 2004.
- FEHÉR Katalin. „Magyar nyelvű tankönyveink és a sajtó a 18-19. század fordulóján”. *Magyar Könyvszemle* 115 (1999), 314–327.
- FERENCZI Zoltán. *A kolozsvári színészet és színház története*. Kolozsvár: A Kolozsvári színészet száz éves jubileumát rendező Bizottság, 1897.

- FILIPPI, Bruna. „I teatro al collegio Romano dal testo drammatico al contesto scenico.“ In *I Gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa: Convegno di studi; Roma 26-29 ottobre 1994, Anagni 30 ottobre 1994*. Ed. by Maria CHIABÒ and Federico DOGLIO. Viterbo: Centro Studi Sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1995, 161–182.
- FILIPPI, Bruna. *Il teatro degli argomenti: Gli scenari seicenteschi del teatro gesuitico romano*. Roma: Institutum Historicum S. I., 2001.
- FLAMARION, Edith. *Théâtre jésuite néo-latin et antiquité sur le Brutus de Charles Porée (1708)*. (Collection de l'École Française de Rome). Rome: 2002.
- FLOSS, Pavel. Kynismus jako filozofická a kulturně sociální tradice a dílo J. A. Komenského. *Studia Comeniana et historica*, 16, 1986, 31, 5–28.
- FODOR István „Régi színpadi furcsaságok a marosvásárhelyi színészet bölcsőkorából”. In: *Krónikás füzetek. Fodor István monográfia gyűjteménye*. Marosvásárhely: Marosmenti élet kiadása, IV., 2. 1939.
- FÓRIZS Gergely. „Populárfilozófiai eszmék az Erdélyi Múzeumban”. *Erdélyi Múzeum*, 69. évf. 3–4. (2007), 48–60.
- FÖRSTER, Josef. „Czech Contribution to Maurikian Theme in the Neo-Latin Drama”. *Humanistica Lovaniensia* 65 (2016), 367–381.
- FÖRSTER, Josef. „Hanswurst před branami Tróje. Pohled na dramatické dílo Johanna Christiana Aloise Mickla“. *Divadelní revue* 2 (2014), 18–43.
- FÖRSTER, Josef. „Masen vs. Mickl. Dvě podoby maurikiovské tragédie“. In: *Musarum socius jinak též Malý Slavnospis*, edited by Josef FÖRSTER and Petr KITZLER and Václav PETRBOK and Hana SVATOŠOVÁ. Praha: Kabinet pro klasická studia FLÚ AV ČR, v. v. i., 2011, 345–364.
- FREIFELD, Alice. „De-Germanization of the Budapest Stage”. In *Germany and Eastern Europe 1870–1996: Cultural Identities and Cultural Differences*. Ed. by Keith BULLIVANT–Geoffrey GILES–Walter PAPE. Amsterdam and Atlanta, Ga.: Rodopi, 1999, 148–173.
- FRIGYIK Katalin. *Typis Számmerianis a Számmer nyomdászcsalád története és a nyomtatványok bibliográfiája 1790–1920*. 2. Székesfehérvár: 2003.
- FUCHS Anna. „Egy elfelejtett prózai kompozíció a XIX. század elejéről. Wándza Mihály A' búsongó Ámor”. *Irodalomtörténet*. 88. 1. (2007), 92–103.
- GAÁL József. *Alföldi képek Humoros rajzok*. In: *Gaal József Összes művei*. 2. Budapest: Nemzeti Könyvtár, Aigner Lajos nyomdája, 1882.

- GAÁL Mihály. *Gyámbot*. 1858.
- GALLE, Roland. „Szenarien der Ohnmacht im Jahrhundert der Aufklärung“ In Rudolf BEHRENS, Roland GALLE (Hg): *Leib-Zeichen. Körperbilder, Rhetorik und Atropologie im 18. Jahrhundert*. Würzburg: 1993, 103–123.
- GALLUZZI S.J., Tarquinio. *Rinovazione dell'antica tragedia e Difesa del Crispo*. In Roma: Nella Stamparia Vaticana, 1633.
- GARCIA VILLOSLADA S.J., Ricardo. *Storia del Collegio Romano dal suo inizio (1551) alla soppressione della Compagnia di Gesù (1773)*. Rome: Apud Aedes Universitatis Gregorianae, 1954.
- GARNIER, Franz Xaver: *Nachricht von der im Jahre 1758. von Herrn Felix Berner errichteten jungen Schauspieler Gesellschaft, von den bis jetzt gethanenen Reisen, von der Aufnahme und dem Zuwachse derselben, einigen Anhängen, und vielen am Ende beigefügten Silhouettes von Schauspielern und Schauspielerinnen dieser Gesellschaft. Mit Bewilligung und Beitrag des Herrn Berner. Verfasset von F. X. Garnier, einem Zögling desselben im Jahr 1786*. Wien: Johann Joseph Jahn, 1786.
- GAZDA István. *A Magyar Tudományos Akadémia 1831 és 1848 között megjelent kiadványainak nyomtatástörténeti megjegyzésekkel és teljes szövegű online hozzáférést lehetővé tevő linkekkel ellátott bibliográfiája*. Budapest: Magyar Tudománytörténeti Intézet, 2014.
- GÁLOS Rezső szerk. / hrsg. v. *Várkonyi báró Amade Antal versei*. Budapest: 1937.
- GERGELY Pál. *Az Akadémia szerepe a pesti Nemzeti Színház létrehozásában*. Budapest: Az MTA Könyvtárának közleményei, 37, 1963.
- GERSKOVICS, Alexandr. „A Zöld Marci”. *Irodalomtörténeti Közlemények*. 6. (1969), 711–715.
- GEVREY, Françoise. „La théâtralité dans *Les Nouvelles françaises* de Louis d’Ussieux (1775–1783)”. *Tangence*. N° 96 (2011), 85–98.
- GOLINELLI, Gilberta. “The genius of Shakespeare and the 18th century.” In *Revista de filologia*, 4, (2005), 139–154.
- GREFF, Joachim. *Tragoedia des Buchs Judith jnn Deudsche Reim verfasset*. Wittemberg 1536.
- GROVE 1980 = *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Tom 5. SADIE, Stanley (ed.). London; Washington; Hongkong: Macmillan; Groves Dictionaries of Music; Peninsula Publishers Ltd., 1980.

- GRUBE, Christoph. „Die Entstehung des Literaturkanons aus dem Zeitgeist der Nationalliteratur-Geschichtsschreibung”. In BECKER, Eve-Marie – SCHOLZ, Stefan (Hrsg.). *Kanon in Konstruktion und Dekonstruktion*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH. & Co, 2012, 71–109.
- GRÜN, Anselm – MÜLLER, Wunibald. *Was ist die Seele?* Kösel-Verlag, 2009. e-book: https://books.google.hu/books?id=u6qKf5RryGkC&printsec=frontcover&hl=hu&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (28.08.2018.)
- GYÖRGY Lajos. „Valkai András. Bánk bán históriája”. In GYÖRGY Lajos. *Valkai András. Egy kalotaszegi énekszerző a XVI. században*, Kolozsvár: Minerva Irodalmi és Nyomdai Műintézet Rt., 1947, 3–8.
- GUPCSÓ, Ágnes. „Musiktheater-Aufführungen an Jesuiten- und Piaristenschulen im Ungarn des 18. Jahrhunderts“. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* XXXVIII/3–4 (1997): 315–344.
- GUPCSÓ Ágnes. „Zene és színház – egyházi és világi elemek együttélése“. In *A magyar színház honi és európai gyökerei: Tanulmányok Kilián István tiszteletére, szerkesztette / hrsg. v. DEMETER Júlia*, Miskolc: Miskolci Egyetemi Kiadó, 2003, 204–211.
- GYÖRFFY György. *István király és műve* [König Stephan I. und sein Schaffen], Budapest: Gondolat Kiadó, 1977.
- HABICHER, Siegfried. *Das deutsche Theater und die Bühnenliteratur Siebenbürgens von den Anfängen bis 1919*. 1999. Zugriff am 17.12.2018. <https://www.siebenbuerger.de/portal/daten/dokumente/50-jahre-lg-baden-wuerttemberg/sachsen/14.htm>.
- HADAMOWSKY, FRANZ. *Das Theater in den Schulen der Societas Jesu in Wien (1555–1761): Daten, Dramen, Darsteller. Eine Auswahl aus Quellen in der Österreichischen Nationalbibliothek*. Wien–Köln–Weimar: Böhlau Verlag, 1991.
- HAISZLER György. *Orvosi munkája. Harmadik darab. A' gyermekkor' és nőnem' nyavalyáiról*. Veszprém: Számmer Alajos, 1831.
- HAJDU Péter. „Az aczélpuskák szószerintisége”. In *Papírgaluska: Tanulmányok a görög és latin klasszikusok fordításáról*, eds. HAJDU Péter – POLGÁR Anikó. Budapest: Balassi Kiadó, 2006, 175–185.
- HALBWACHS, Maurice. *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Berlin: Luchterhand, 1966; HALBWACHS, Maurice. *Das kollektive Gedächtnis*. Stuttgart: Enke, 1967.
- HANKISS-BERCZELI = HANKISS Elemér – BERCZELI A. Károlyné. *A Magyarországon megjelent színházi zsebkönyvek bibliográfiája* [Bibliographie der in Ungarn erschienenen Theaterkalender. 18.–19. Jahrhundert]. Budapest 1961.

- HÄNTZSCHEL, Hiltrud. „Kotzebue, August von”. In *Neue Deutsche Biographie* 12 (1979), [Online-Version]: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118565796.html#ndbcontent>
- HARDI Judit. „A félreértés pragmatikai vizsgálata. Társadalmi-nemek közti párbeszéd elemzése alapján”. *Magyar Nyelvőr* 134/1. (2010), 78–87.
- HARMAT Árpád Péter. *Oroszország története a kezdetektől Nagy Katalinig (882–1796)* <http://tortenelemcikkek.hu/node/151>
- HÁSZ-FEHÉR Katalin. „Kazinczy Ferenc civitas litteraruma és a keszthelyi Helikon” In *Az irodalom ünnepei. Kultusztörténeti tanulmányok*. Szerk. KALLA Zsuzsa. Petőfi Irodalmi Múzeum Könyvei 9. Budapest: 2000, 173–182.
- HELFFERT, Vladimír. *Jiří Benda: Příspěvek k problému české hudební emigrace*, I, Brno: Filosofická fakulta University v Brně, 1929.
- HERRMANN, Ulrich. *Aufklärung und Erziehung. Studien zur Funktion der Erziehung im Konstitutionprozeß der bürgerlichen Gesellschaft im 18. und frühen 19. Jahrhundert in Deutschland*. Weinheim: Deutscher Studien, 1993.
- HILDEBRAND, Petra S. „Das Theateragenturwesen, 1832–1931“. [Magister-Arbeit. Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität] Berlin: 1993.
- HILDEBRAND, Petra S. „Theateragenten im deutschsprachigen Raum des 19. Jahrhunderts – ein erster Blick auf ihre Engagementvermittlungen an deutschsprachige Bühnen im Ausland“. In *Die Geschichte des deutschsprachigen Theaters im Ausland. Von Afrika bis Wisconsin – Anfänge und Entwicklungen*. Ed. by Laurence KITCHING. (Schriftenreihe Thalia Germanica. Vol. 2) Frankfurt/Main 2000, 167–175.
- HOFFMANN, Hermann. *Die Jesuiten in Schweidnitz*. Schweidnitz: Bergland-Verlag, 1930.
- HOFFMANN, Hermann. *Die Saganer Jesuiten und ihr Gymnasium*. Sagan: Staatliches Gymnasium, 1928.
- HOFMANN, Heinz. „Enea in America“. In *Memores tui: Studi di Letteratura classica ed umanistica in onore di Marcello Vitaletti*, edited by Sesto PRETE. Sassoferrato: Istituto internazionale di studi Piceni, 1990, 71–98.
- HOFMANN, Heinz. „Johann Christian Alois Mickl (1711–1767): poeta neolatino e tardo umanista. Un contributo alla diffusione dell’umanesimo in Boemia nel Settecento”. *Studi Umanistici Piceni*, 12 (1992), 107–122.
- HOLOŠOVÁ, Alžbeta. *Rektori Trnavskej univerzity – Rectors of Trnava University 1635–1777 / 1992–2008*. Trnava: Ústav dejín Trnavskej univerzity, 2009.

- HOXBY, Blair. „The Baroque Tragedy of the Roman Jesuits: *Flavia* and beyond”. In *Politics and Aesthetics in European Baroque and Classicist Tragedy*, edited by Jan BLOEMENDAL – Nigel SMITH. Leiden: Brill, 2016, 182–217.
- Hozsanna = *Hozsanna! – teljes kottás népénekeskönyv* [Hosanna! folk hymns complete with music]. Budapest: Szent István Társulat, 2012²⁴
- IHERING, Herbert. “Der Kampf um die kleinen Provinzbühnen. Uraufführung in Oldenburg.” In IHERING, Herbert. *Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film*, Bd. 3: 1930–1932, Berlin: 1961, 111–114.
- IMRE, Zoltán. “Staging the Nation: Changing Concepts of a National Theatre in Europe.” *New Theatre Quarterly*. 24, (2008), 75–94.
- ISGRÒ, Giovanni. *Fra le invenzioni della scena gesuitica: Pedagogia e debordamento*. Roma: Bulzoni, 2008.
- István, a szent király: Tanulmánykötet és kiállítási katalógus Szent István tiszteletéről halálának 975. évfordulóján*. Magyar királyok és Székesfehérvár IV; A Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum kiadványai, 9, szerk. / hrsz. v. KERNY Terézia és SMOHAY András. Székesfehérvár: Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum, 2013.
- JACKOVÁ Magdaléna. „Arnoldus Engel.” In JAKUBCOVÁ et al. (eds.) *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století: Osobnosti a díla*. Praha: Divadelní ústav; Academia, 2007, 158, 159. Česká divadelní encyklopedie.
- JACKOVÁ, Magdaléna. „Franciscus Lang a jezuitské divadlo (překlad části pojednání ‚Dissertatio de actione scenica‘ a úvodní studie)”. *Disk* 18 (2006), 95–116.
- JACKOVÁ, Magdaléna. *Divadlo jako škola ctnosti a zbožnosti. Jezuitské školské drama v Praze v první polovině 18. století*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2011.
- JACKOVÁ, Magdaléna. *Nejmírnější Pallas Hry určene gramatikálním třídám jezuitských gymnázií*. Theatrum Neolatinum, Latinske divadlo v ceskych zemich, svazek II. Praha: Academia, 2016.
- JAKÓ Zsigmond. „Nyomatott bibliai színjáték töredéke a XVI. századi Erdélyből”. *Magyar Könyvszemle*, 81 (1965) 4, 313–328.
- JAKUBCOVÁ, Alena – PERNERSTORFER Matthias, J. (eds.). *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Ein Lexikon*. Wien : Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2013.
- JEŽ, Tomasz. *Kultura muzyczna jezuitów na Śląsku i ziemi kłodzkiej (1581–1773)*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 2013.
- Jezsuíta iskoladrámák* Vol. I. Réd. VARGA Imre, éd. ALSZEGHY Zsoltné, CZIBULA Katalin, VARGA Imre. Budapest: Akadémiai–Argumentum, 1992.

- Jezsuita iskoladrámák* Vol. 2. Réd. VARGA Imre, éd. ALSZEGHY Zsoltné, BERCZ Ágnes, KERESZTES Attila, KISS Katalin, KNAPP Éva, VARGA Imre. Budapest: Argumentum Kiadó–Akadémiai Kiadó, 1995
- JÓKAI Mór. *Az önkényuralom adomái I: 1850–1858*. Kritikai Összes. Ed. by SÁNDOR István. Budapest: Akadémiai–Argumentum, 1992.
- JUHÁSZ István. „Bevezetés”. In FOGARASI Sámuel. *Marosvásárhely és Göttinga*. Bukarest: Kriterion, 1974.
- JURÍKOVÁ, Erika. *Columba laureata. Panegyrické tlače z produkcie trnavskej univerzitetnej tlačiarne*. Towarzystwo Słowaków w Polsce – Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave, 2014.
- JURKOWSKI Jan. „Tragedyja o Polskim Scylurusie”. In LEWAŃSKI, Julian (ed.). *Dramaty Staropolskie: Antologia*. Tom III. Warszawa: Państwowy Instytut wydawniczy, 1961, 71–113.
- KAČIC, Ladislav. „Juraj Zrunek-autor Harmonie pastoralis?” *Hudobný život*, 21 (1989), 10.
- KAČIC, Ladislav. „Unbekannte musikalische Quellen zur Geschichte der Schuldramen in der Provincia Austriae SJ”, In *A magyar színház születése: Az 1997. évi egri konferencia előadásai, szerkesztette / hrsg. v. DEMETER Júlia, Régi Magyar Színház* 1. Miskolc: Miskolci Egyetemi Kiadó, 2000, 146–153.
- KAPI 1686 = [KAPI Gabriel.] *Vienna Austriae defensa et liberata auspiciis Augustissimi Romanorum Imperatoris Leopoldi I. ab armis Mahometi IV. Turcarum tyranni oppugnata*. Viennae Austriae, 1686. 2018.05.07, https://books.google.sk/books?id=30U_cgAACAAJ&printsec=frontcover&hl=sk&source=gbs_ge_summary_r&ccad=0#v=onepage&q&f=false.
- KATONA József. *Bánk bán*. Hrsg. OROSZ László. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1983.
- KATONA József. *Jerúsálem pusztulása*. Éd. par NAGY Imre. Budapest: Balassi, 2018.
- KATONA József. *The Viceroy*. Transl. by Bernard ADAMS and Kálmán RUTTKAY, forew. by László OROSZ. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2003.
- KATONA József. *Versék, tanulmányok, egyéb írások*. Hrsg. OROSZ László. Budapest: Balassi Kiadó, 2001.
- KAZINCZY Ferenc. *Szép Literatura. Szívképző regék*. Kazinczy Ferenc Művei. Második Osztály. Fordítások. Kritikai kiadás. S. a. r. BODROGI Ferenc Máté, Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012, 66–83.
- KazLev = *KAZINCZY Ferenc levelezése*. I–XXI. kötet. Szerk. VÁCZY János. Budapest: 1890–1911.

- KECSKEMÉTI Gábor. „Balog György Nepos-fordítása”. In BALOG György *Nepos-fordítása*, publ., notes, study by KECSKEMÉTI Gábor. Budapest: Balassi Kiadó, 1993, 720–738.
- KEMPER, Dirk. „ineffabile”. *Goethe und die Individualitätsproblematik der Moderne*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2004.
- KERÉNYI Ferenc. „Katona József a magyar színpadok műsorán (1811–1837)”. *Irodalomtörténeti Közlemények*. 1992. http://epa.oszk.hu/00000/00001/00370/pdf/itk00001_1992_04_399-413.pdf
- KERÉNYI Ferenc. *A magyar színikritika kezdetei 1790–1837*. 1–3. Budapest: Munda, 2000.
- KERÉNYI Ferenc. *A régi magyar színpadon 1790–1849*. Budapest: Magvető, 1981.
- KERÉNYI, Ferenc. *Pest vármegye irodalmi élete*. Budapest: Pest megye monográfia alapítvány, 2002.
- KESZEG Vilmos. „A halott biográfiája.” In Keszeg Vilmos. *Homo narrans*, Kolozsvár: KOMP-PRESS, Korunk Baráti Társaság, 2002, 205–257.
- Képes Krónika: A magyarok régi és legújabb tetteiről, eredetükről és növekedésükről, diadalaiokról és bátorságukról*, übersetzt v. GERÉB László, Bildbeschreibungen und Erklärungen v. CSAPODINÉ GÁRDONYI Klára, Notizen in: MEZEY László. Budapest: Magyar Helikon–Európa Könyvkiadó, 1971.
- KILLÁN István – PINTÉR Márta Zsuzsanna – VARGA Imre. *A magyarországi katolikus tanintézmények színjátszásának forrásai és irodalma 1800-ig, Fontes ludorum scenarum in scholis institutisq̄ue catholicis*. Budapest: Argumentum, 1992.
- KILLÁN István. „An Introduction to Hungarian School Theatre in the 17th–18th Centuries”. In *Baroque Theatre in Hungary. Education and Entertainment*, edited by Júlia DEMETER. Budapest: Protea Cultural Association, 2015, 25–38.
- KILLÁN István. „Az egri jezsuita iskola színjátszásának adatai 1692–1772”. In *Kétszáz éves az Egri Főegyházmegyei Könyvtár 1793–1993*. Éd. by ANTALOCZY Lajos. Eger: 1993, 185–225.
- KILLÁN István. „Scène et mise en scène à Csiksomlyó au XVIII^e siècle”. In *Théâtre et drame musical*. Revue européenne bilingue. Le Christ dans le patrimoine théâtral, musical, et artistique, No.8. 11–12, 2009, 79–88.
- KILLÁN István. *A karácsonyi ünnepkör színjátékai Magyarországon 11–18. század*. Budapest: Ráció Kiadó, 2017.

- KISS Zsuzsánna. „A Lear király magyar ősbemutatója Wándza teátrumában”. In *Shakespeare, William. Lear. Lear király. Forráskiadás*. Ed. by LABÁDI Gergely. Budapest: Reciti. 2016a
- KISS Zsuzsánna. „Wándza Mihály ismeretlen végzetdrámája.” In: *A szövegtől a szcenikáig. Tanulmányok a dráma- és színháztörténet köréből*. Ed. by CZIBULA Katalin – DEMETER Júlia – PINTÉR Márta Zsuzsanna. 2. vol. Eger: Líceum, 2016, 555–579.
- KLAUDY Kinga. „Linguistics in Translation Studies”. *Across Languages and Cultures* 6 (2) (2005), 157–161.
- KLECKER, Elisabeth. „Neulateinische Literatur an der Universität Wien. Ein Forschungsdesiderat“. In *Neulatein an der Universität Wien. Ein literarischer Streifzug*, edited by Christian GASTGEBER and Elisabeth KLECKER, 57–87. Wien: Praesens Verlag, 2008.
- KLEIST, Heinrich von. *Esszék, anekdoták, költemények*. Übers. MÁRTON László. Pécs: Jelenkor Kiadó, [1996]
- KLEIST, Heinrich von. *O... márkíné / Marquise von O...* Übers. FORGÁCH András. In KLEIST. *Elbeszélések*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 2001.
- KLEIST, Heinrich von. *Sämtliche Werke und Briefe*, Band 1, München: Carl Hanser, 1977. Online: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Kleist,+Heinrich+von/Gedichte/Gedichte/Epigramme/Die+Marquise+von+O+...> (Download: 2018.08.29.)
- KLOSOVÁ, Markéta, *Divadelní svět J. A. Komenského*. Praha: Academia 2016.
- KNAPP Éva–TÜSKÉS Gábor. „Magyar történelmi tárgyú iskoladrámák a német jezsuita színpadon.” In KNAPP Éva–TÜSKÉS Gábor. *Sedes Musarum: Neolatin irodalom, tudománytörténet és irodalomelmélet a kora újkori Magyarországon* [Sedes Musarum: Neulateinische Literatur, Wissenschaftsgeschichte und Literaturtheorie in der Frühen Neuzeit in Ungarn], Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2009, 301–343.
- KOCZIÁNY László. „Kovácsnai Sándor (1730–1792)”. In KOVÁCSNAI Sándor. *Az ész igaz útján*, publ., intr., notes by KOCZIÁNY László. Bukarest: Kriterion, 1970, 5–40.
- KOLCZAWA, Carolus SJ. *Exercitationes dramaticae*. 6 vols, Pragae: typis Universitatis Carolo-Ferdinandae, 1703–1716.
- KOLUMBÁN Vilmos József. *Backamadarasi Kis Gergely*, Kolozsvár: Kolozsvári Protestáns Teológiai Intézet, Protestáns Egyháztörténeti Tanszék, 2005.
- KOMLOVSZKI Tibor. „Amade Antal, báró“. In *Új Magyar Irodalmi Lexikon*, 1, szerkesztette / Hrsg. v. PÉTER László, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994.

- KOMLÓSSY Ferenc Dániel. "Adatok a magyar színészet történetéhez." *Magyar Színházi Lap*, no. 4–7.
- KORDING, Inka. *Ausgesprochen ineffabile*. Literaturkritik.de, Nr. 8., August 2005. (literaturkritik.de/id/8389)
- KOVÁCS–ULRICH = KOVÁCS Eszter – ULRICH, Paul S.: "Die Souffleure im deutschsprachigen Theater des 19. Jahrhunderts, unter besonderer Berücksichtigung der Souffleure im Raum des heutigen Rumäniens und Ungarns. In *Polen und Europa. Deutschsprachiges Theater in Polen und deutsches Minderheitentheater in Europa*. Ed. by Horst FASSEL, Malgorzata LEYKO, Paul S. ULRICH (Thalia Germanica. Band 6) Lodz, Tübingen: Thalia Germanica 2005, 148–176.
- KÖVÁRI Réka. "Georgius Zrunek kétnyelvű karácsonyi miséi". In *Szín – Játék – Költészet. Tanulmányok a nyolcvanéves Kilián István tiszteletére*, edited by CZIBULA Katalin – DEMETER Júlia – PINTÉR Márta Zsuzsanna. Budapest–Nagyvárad: Partium – Protea Egyesület-reciti, 2013, 131–144.
- KÖVÉR Ilma. "Felekyné." *Magyar Szalon*, vol. 35, April, 1900-1901, 37–40.
- KÖVÉR Ilma. "Látogatásom Majthényi Flóránál." *Pesti Hírlap*, July 23, 1910, 8–9.
- KRAUTHAIMER, Richard. „A Christian Triumph of 1957”. In *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, edited by Douglas FRASER, Howard HIBBARD, Milton J. LEWINE. London: Phaidon, 1967, 174–178.
- KRUMP, Sandra. *In scenam datus est cum plausu: Das Theater der Jesuiten in Passau (1612–1773)*, Band I: Darstellung und Interpretation. Studium Litterarium, Studien und Texte zur deutschen Literaturgeschichte, Band 3/1–2. Berlin: Weidler Buchverlag, 2000.
- KRUMP, Sandra. „Aus gegebenen Anlass... Habsburgpanegyrik in Jesuitendramen der Österreichischen Ordensprovinz. Aufgezeigt an zwei Dramen des Passauer Jesuitentheaters“. In *Die Jesuiten in Wien: Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der „Gesellschaft Jesu“ im 17. und 18. Jahrhundert*, szerkesztette / hrsg. von Herbert KARNER und Werner TELESKO, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2003, 165–179.
- KULCSÁR Péter. „Inchofer Menyhért“. In *Magyar Művelődéstörténeti Lexikon*, IV, szerkesztette / hrsg. v. KÖSZEGHY Péter, Budapest: Balassi Kiadó, 2005, 286–289.
- KULTSÁR István (Hg.). *Szép Literatura, Hasznos Mulatságok*. II. 12. nr.1824.
- KURZ 1767 = [KURZ, Joseph Felix von]. *Der neue krumme Teufel ein Singspiel in gebundener Rede, und zwey Aufzügen*. Componirt von Herrn Joseph von Kurz. Auf Verlangen in Druck gegeben, O.O., 1767.

- KURZ 1770 = [KURZ, Joseph Felix von]. *Asmodeus der krumme Teufel. Ein Opera Comique in zwey Aufzügen*, Wien: gedruckt, bey Johann Thomas Edl. Von Trattnern, 1770, 62 Seiten. Digitalisat.
- KÜHLMANN, Wilhelm. „Weiser oder Narr?: Zur Topik der Diogenes-Darstellungen in der deutschen Literatur der Frühen Neuzeit, besonders bei Hans Sachs.“ In BREUER, Dieter – TÜSKÉS, Gábor (eds.). *Fortunatus, Melusine, Genovefa: Internationale Erzählstoffe in der deutschen und ungarischen Literatur der Frühen Neuzeit*. Bern: Peter Lang, 2010, 53–68. (Beihefte zu *Simpliciana*; 6.)
- LÄHNEMANN, Henrike. *“Hystoria Judith”: Deutsche Judithdichtungen vom 12. bis zum 16. Jahrhundert*. Berlin: Walter de Gruyter, 2006.
- LANG, Franciscus. *Dissertatio de actione scenica cum figuris laudem explicantibus at observantibus quisbusdam de arte comica*. Monacii: typis Mariae Magdalenae Riedlin, 1727.
- LARGIER, Niklaus. *Diogenes der Kyniker: Exempel, Erzählung, Geschichte in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1997.
- LEWAŃSKI, Julian. *Dramat i teatr średnowieczna i renesansu w Polsce*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1981.
- LIEBRAND, Claudia. „Gravida. Kleists *Marquise von O...* als Trauma-Text“ In *Heinrich von Kleist*. Herausgegeben Ortrud GUTJAHN. *Freiburger literaturpsychologische Gespräche*, Band 27. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008, 159–178.
- LILLY, John. „Campaspe“. In FAIRHOLT, F. W (ed.). *The Dramatic Works of John Lilly*. Vol. I. London: John Russel Smith, 1858.
- LINDHOFF, Lena. *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler Verlag, 2003.
- LORENZ, Nicole. *Das sächsische Reformationsdrama als Bindeglied zwischen mittelalterlichen und neuzeitlichen Aufführungsreformen und Kommunikationsmedium der Reformation*. Chemnitz: Universitätsverlage 2014.
- LUCANO, Marco Anneo. *La Guerra civile o Farsaglia*, introduzione e traduzione di Luca Canali, premessa al testo di Renato Badali. Milano: Rizzoli, 1981.
- Ludi scaenici linguae latinae protestantium in Hungaria e saeculo XVII–XVIII. – Magyarországi latin nyelvű protestáns iskoladrámák a XVII–XVIII. századból*. Édité par ALSZEGHY Zsoltné, LÓRÁNT István, VARGA Imre, Budapest: Argumentum, 2005.
- LUKÁCS, Ladislaus S. I. *Catalogi personarum et officiorum Provinciae Austriae S.I., V (1684–1699)*. Romae: Institutum Historicum S.I., 1990.

- LUKÁCS, Ladislaus S. I. *Catalogi personarum et officiorum Provinciae Austriae S.I., VI (1700–1717)*. Romae: Institutum Historicum S.I., 1993.
- Magyar betyárok*: [HTTPS://HU.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/KATEG%C3%B3RIA:MAGYAR_BETY%C3%A1ROK](https://hu.wikipedia.org/wiki/Kateg%C3%B3ria:Magyar_bety%C3%A1rok) Access: June 7, 2018
- Magyar színháztörténet 1790–1873*. Editor-in-chief: SZÉKELY György. Editor: KERÉNYI Ferenc. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990.
- Magyar színművészeti lexikon. A magyar színjátszás és drámairodalom enciklopédiája*. Ed. by SCHÖPFLIN Aladár. s.l. (Budapest), 1929–1931.
- MÁLYUSZNÉ CSÁSZÁR JOLÁN. *The Theater and National Awakening*. Atlanta: Hungarian Cultural Foundation, 1980.
- MARMONTEL, Jean François. *Moralische Erzählungen*. Vierter Theil. [Übers.] Molter, Friedrich. Carlsruhe: Macklot, Michael, 1769. Online: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10094290_00005.html (Download: 2018.08.28.)
- MAROSZ Diána. “A két XVIII. századi gyöngyösi betlehemes mise szlovák gyökerei”. In: *Magyar Egyházzene XVII* (2009/2010), 157–174.
- MARÓTHY Mátyás – NÁTLY József. *Új szellem, vagyis Újmagyarok útja Helikonra*. M. és N. Szegeden: Nyomtat[tatott]. Grün Orbán’ betűivel. 1824.
- MARTIANUS CAPELLA, Minneus Felix. *Les noces de Philologie et de Mercure, I*. Édition et traduction Jean-Frédéric CHEVALIER. Paris: Les Belles Lettres, C.U.F., 2014.
- MARTIANUS CAPELLA, Minneus Felix. *Les noces de Philologie et de Mercure, IX*. Édition et traduction Jean-Baptiste GUILLAUMIN. Paris: Les Belles Lettres, C.U.F., 2011.
- MASEN, Jakob. „Comoedia fabulosa Bacchi schola eversa“. In *Palaestra eloquentiae ligatae Dramatica: Quae complectitur poësin comicam, tragicam, comicotragicam*. Coloniae Agrippinae: apud Iohannem Busaeum, 1657, 184–334.
- Mausoleum regum et ducum hungariae*. A magyar királyok és hercegek arcképcsarnoka. (hasonmás kiadás), ford. KLEMM László, bev. VISKOLCZI Noémi, (Amor Librorum), Budapest: 2005.
- MAZOUER, Charles. *Le Théâtre français de l’âge classique. II. L’apogée du classicisme*. Paris: Champion, 2010.
- MEDGYESY S. Norbert (ed.). *Szűz Mária élete a magyar népköltészetben – Erdélyi Zsuzsanna gyűjteményének dokumentumai szerint*. Budapest: Szent István Társulat, 2018.

- MEDGYESY S. Norbert. „Ein lateinisch-ungarisches Mysterienspiel aus Csíksomlyó über das Jüngste Gericht.“ In *Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde*, 36 (107), Köln–Weimar–Wien: Böhlau Verlag, 2013, 147–167.
- MEDGYESY-SCHMIKLI Norbert. „Eszterhazianorum munificentia premijs donaretur: Családtörténeti és Esterházy Pál nádor alapítványából bemutatott iskoladramák (1713–1773)“. In *Irodalom, művészet, barokk reprezentáció Esterházy Pál udvarában*. Szerk. Ács Pál. Budapest: MTA BTK – ELTE BTK, 2015, 477–494.
- MENČÍK, Ferdinand. *Příspevky k dějinám českého divadla*. Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1895.
- MENDELSSOHN, Moses. „Ueber die Frage: was heißt aufklären?“ In *Berlinische Monatschrift*. 1784. Neuntes Stück. September. 193–200.
- MERCKLÉ, Pierre. « Le Phalanstère » , *charlesfourier.fr* , rubrique « Découvrir Fourier » , mars 2006, en ligne : <http://www.charlesfourier.fr/spip.php?article328> (consulté le 3 septembre 2018).
- MESNARD, Jean. „La problématique du héros historique au Théâtre“. In *Théâtre et Drame Musical*. Revue européenne bilingue publiée par la Société Internationale d'Histoire Comparée du Théâtre, de l'Opéra et du Ballet, N. 7–8, 1996, 15–19.
- METZ, Detlef. *Das protestantische Drama. Evangelisches geistliches Theater in der Reformationszeit und im konfessionellen Zeitalter*. Köln – Weimar – Wien: Böhlau Verlag, 2013.
- MICKL, Johann Christian Alois. *Eine lustige Comedie*. Ed. by P. Rudolf SCHMIDTMAYER. Prag: J. G. Calvesche k. u. k. Hof- und Universitäts-Buchhandlung, 1902.
- MICKL, Johann Christian Alois. *Plus ultra: Ein lateinisches episches Gedicht über die Entdeckung Amerikas durch Columbus*. Ed. by P. Rudolf SCHMIDTMAYER. Wien: Verlag der österreichischen Leo-Gesellschaft, 1902.
- MINAMIZUKA, Shingo. *A Social Bandit in Nineteenth Century Hungary, Sándor Rózsa*. New York: Columbia University Press, 2008.
- MINATO, Nicolò. *Die Latern Deß Diogenes: Denen Kayserlichen Mayestaetten Leopold und Claudia Zur Faßnachts-Vnterhaltung Auf Geheimer Schau-Buehne gesungener vorgestellt. Auß dem Waellschen in das Teutsche uebersetzt* [online edition]. Wien: Mathaeus Cosmerovius, 1674. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, <<http://diglib.hab.de/drucke/textb-573/start.htm>> [cit. 2018–08–23].
- MITTERAUER, Michael. „Europäische Familienformen im interkulturellen Vergleich.“ In *Historisch-Antropologische Familienforschung. Fragestellungen und Zugangsweisen*. ed. M. MITTERAUER. Wien–Köln: Böhlau (Kulturstudien. Bibliothek der Kulturgeschichte), 1990, 25–40.

- MNT II. = *Magyar Népzene Tára II. Jeles napok*. Ed. Kerényi György. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953.
- MORHOFF, Daniel Georg. *Polyhistor*. Tom. I. Lubecae: sumptibus Petri BÖCKMANNI, 1708.
- MOSER-VERREY, Monique. „L'Anecdote historique en texte et en image: d'Arnaud et d'Ussieux”. *Eighteenth Century Fiction*. Vol. 23., N° 4. (2011), 691–744.
- MÜLDER-BACH, Inka. *Die „Feuerprobe der Wahrheit”. Fall-Studien zur weiblichen Ohnmacht*, 2004 = Das Goethezeitportal. Online: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/muelder-bach_ohnmacht.pdf (Download: 06. 01. 2019.)
- NADOLSKI, Bronisław. „Inscenizacja procesu poety Archiasza w Kwidzynie w 1610 r.” *Eos: Commentarii Societatis Philologiae Polonorum*, 53, 1963, 1, 205–211.
- NAGY Imre. *Nemzet és egyéniség Drámairodalmunk az 1810-es években: a hazafiság drámái*. Budapest: Argumentum, 1993.
- NAGY Imre. *Ágától Bánkig. A dramaturgia nyelve és a nyelv dramaturgiája*. Pécs: Pro Pannonia, 2001.
- NAGY Imre. „Gertrudis színre lép”. *Jelenkor*. 2012, 630-648.
- NAGY Imre. „Melinda könnyei. A női sírás szemantikája a Bánk bán első felvonásában”. In EGYED Emese (szerk.) *(Dráma)szövegek metamorfózisa: Kontatustörténetek*. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2011, 266–278.
- NAGY Imre. „Katona József Ziska című drámájának befogadástörténete”. *Irodalomtörténeti Közlemények*. 2012, 167–188. <http://itk.iti.mta.hu/megjelent/2012-2/nagy.pdf>
- NAGY Imre: „A rejtekajtó: a Bánk bán első felvonásának egy vitatott helyéről”. *Irodalomtörténeti Közlemények*. 2013, 169–186. <http://itk.iti.mta.hu/megjelent/2013-2/nagy.pdf>
- NAGY Imre. „Katona József Jeruzsálem pusztulása (1814) című drámájának befogadás-története”. *Irodalomtörténeti Közlemények*. 2014, 118–134. <http://itk.iti.mta.hu/megjelent/2014-1/nagy.pdf>
- NAMÉNYI Lajos. *A váradi színészet története*. Nagyvárad: 1898.
- NAUDEIX, Laura. „Tragédie et ballet: enjeux d'un spectacle mixte”. In *Plaire et instruire. Le spectacle dans les collèges de l'Ancien Régime*, sous la direction d'Anne PIÉJUS, 55-69. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007.

- NIEDERHAUSER Emil – SZVÁK Gyula. *A Romanovok*. Budapest: Pannonica, 2002.
- NIEFANGER, Dirk. *Geschichtsdrama der Frühen Neuzeit 1495–1773*. Berlin: De Gruyter, 2005. (Studien zur deutschen Literatur 174.)
- NOELLE, Augustus. *De Animi Deliquio*. Dissertatio inauguralis medica. Berlin: Starckii, 1824.
- NORA, Pierre (Hg.). *Les lieux de mémoire*. 3 Bde. Paris: Gallimard, 1984–1992.
- NORA, Pierre. *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1998, 13.
- NOVÁKOVÁ, Julie. [In Diogenem Cynicum] commentarius. In NOVÁKOVÁ, Julie – KRÁLÍK, Stanislav (eds.). *Johannis Amos Comenii Opera omnia* 11 = Dílo Jana Amose Komenského 11. Praha: Academia, 1973, 485–500b.
- O'MALLEY, John S.J. *Trent. What Happened at the Council*. Cambridge, Massachusetts-London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2013.
- OESTERLEIN, Annegret. „Deutschsprachige Theateralmanache im 18. und 19. Jahrhundert“. In *Aus dem Antiquariat*. Beilage zu: *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*. Frankfurter Ausgabe. Nr. 9 vom 30. Jan. 1979, A1–16 and Nr. 26 vom 30. März 1979, A86–95.
- OKOŃ, Jan. *Dramat i teatr szkolny: Sceny jezuickie XVII wieku*. Wrocław; Warszawa; Kraków: Zakład narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1970.
- ONDER Csaba. „Mosoly és harag. (Utánzás, követés, majmolás – Gyöngyössi János leckéztetése)”. *Irodalomtörténet*. 4. (2013), 502–512.
- PACH Zsigmond Pál. *A Magyar Tudományos Akadémia másfél évszázada 1825–1975*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1975.
- PAPP Géza. *A XVII. század énekelt dallamai*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970. (Régi Magyar Dallamok Tára 2.)
- PAPP Júlia. „Ti vagytok a' polgári Erény's Nemzetiség védangyali...” – Női olvasás a felvilágosodás és a kora reformkor időszakában. In *A zsolttártól a rózsaszín regényig. Fejezetek a magyar női művelődés történetéből*, edited by PAPP Júlia, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest: 2014, 141–162.
- PASCHA, Edmund. *Vianočná omša F dur Harmonia Pastoralis*. Ed. by Mária Jana TERRAYOVÁ. Bratislava: 1987.

- PAUEROVÁ, Eva. „La réception sénéquienne dans le théâtre jésuite de la province tchèque: Arnoldus Engel S. J. (1620–1690) comme un disciple du dramaturge romain“. In *A szövegtől a scenikáig: Tanulmányok a dráma- és színháztörténet köréből* (I–II.). Ed. by CZIBULA Katalin – DEMETER Júlia – PINTÉR Márta Zsuzsanna. Eger: Líceum Kiadó, 2016, 243–256.
- PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Armand Colin, 2002.
- PÁLFFY Géza. „Magyarország harmadik koronázóvárosa: Pozsony nagy korszaka [Die dritte Krönungsstadt in Ungarn: Die Blütezeit der Stadt Pressburg]“. *Rubicon* XXVIII, Nr. 302–303. (2017, Nr. 1–2.): 17–23.
- PERNERSTORFER, Matthias J. “For the appreciation of a highly-esteemed audience ...’. Bibliographic documenting, Indexing, Digitizing and Presentation of Theatre journals and almanacs”. In *The Routledge Companion to Digital Humanities in Theatre and Performance*. Ed. by Nic LEONHARDT. London: Routledge, 2019.
- PERNERSTORFER, Matthias J. “Einen hochverehrten Publikum ans Herz gelegt. Bibliographische & inhaltliche Erschließung, Digitalisierung und Präsentation von Theaterjournalen und -almanachen“. In *Digitalisierung in Bibliotheken. Viel mehr als nur Bücher scannen*. Ed. by Gregor NEUBÖCK. (Bibliotheks- und Informationspraxis. Bd 63). Berlin/Boston: De Gruyter/Sauer, 2018, 147–172.
- PERNERSTORFER–GRUBER → PERNERSTORFER, Matthias J. – GRUBER, Andrea: “Bibliographische Forschung als Grundlage für Digitalisierungsprojekte. Oder, Theaterpublizistik 1750–1918 digital.’ Ein Projekt von Paul S. ULRICH und dem Don Juan Archiv Wien“. In *AKMB-news* 1 (2015), 18–21.
- PETŐFI Sándor. *Összes művei*. 1–5. Budapest: Szépirodalmi, 1955.
- PFISTER, Manfred. *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Fink, 2001.
- PINTÉR Márta Zsuzsanna. „Le motif du feu dans un drame historique. Friedrich Werthes: Niklas Zrínyi, Buda, 1793“. In *Représentations et symboliques du feu dans les Théâtres européens (XVIIe–XXe siècle) – Actes du Colloque de Montalbano-Elicona (18–22 septembre 2009) publiés sous la direction de Jean-Marie VALENTIN avec la collaboration de Florence PETIZON*, Paris: Honoré Champion éditeur, 2013, 233–243.
- PINTÉR Márta Zsuzsanna. „Zrinus ad Sigethum (1738) – théorie de drame et pratique du théâtre dans l’œuvre d’Andreas Friz S.J.“ In: *Militia et litterae. Dei beiden Nikolaus Zrínyi und Európa*” (Herausgegeben von Wilhelm KÜHLMANN und Gábor TÜSKÉS unter Mitarbeit von Sándor BENE) Max Niemeyer Verlag, Tübingen: 2009, 242–257.

- PINTÉR Márta Zsuzsanna. *Le théâtre dans le Royaume de Hongrie aux XVII^e et XVIII^e siècles: Textes dramatiques et représentations théâtrales*. Nagyvárad: Partium Kiadó, 2015.
- PINTÉR Márta Zsuzsanna. „Ünnep és teatralitás, Esterházy Pál nádorrá választása”. In *Esterházy Pál, a műkedvelő mecénás. Egy 17. századi arisztokrata-életpálya a politika és a művészet határvidékén*, red. Ács Pál, Budapest: reciti, 2015b, 459–476.
- PINTÉR Márta Zsuzsanna “Theatrum Eperjesiensis. Das Schultheater in Preschau und die Darstellung der Galeerensklaven auf der Bühne”. In: *Erinnerungsorte im Spannungsfeld unterschiedlicher Gedächtnisse: Galeerensklaverei und 1848*, Miklós, Takács; Pál, S. Varga; Karl, Katschthaler red. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2017, 61–78.
- PINTÉR Márta Zsuzsanna. „Theatrical elements of 16–17th century spectacles in Hungary”. *Théâtre et drame musical* 17 (2018), 81–92.
- PLATON. *Lachès*. Édition et traduction de Maurice CROISET. Paris: Les Belles Lettres, C.U.F., 1921, réédition 1965.
- PLUTARCHUS, *Plutarchi Regum et imperatorum apophthegmata*. REGIUS, Raphael (transl.). Venetiis: ope et impensa Georgii de Rusconibus, 1508.
- POLÁKOVÁ, Štefánia. „A szlovákiai jezsuita iskolai színjátszás történetéből”. In *Barokk színház – barokk dráma: Az 1994. évi egri Iskoladráma és barokk című konferencia előadásai 1994*], szerkesztette / hrsg. v. PINTÉR Márta Zsuzsanna, Debrecen: Ethnica Kiadó, 1997, 70–76.
- POEHLA, Petr. *Jezuitské divadlo ve službě zbožnosti a vzdělanosti*. Nakladatelství Pavel Mervart, 2011.
- PONORI THEWREWK József. *Velencei Szappanpor az Uj Magyarok' számára*. Készítette PONORI THEWREWK József Pozsony: 1834.
- POÓR János. *Kényszerpályák nemzedéke 1795–1815*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1988.
- PÓR Anna. *Balog István és a 19. század elejének népies színjátéka*. Irodalomtörténeti füzetek. Budapest: Akadémiai, 1974.
- PRÉM Loránd. *Kövér Lajos élete és drámaírói pályája*, Budapest: 1915.
- PRUZSINSZKY Sándor. *Halhatatlan cenzúra*. Budapest: Nemzeti Média- és Hírközlési Hatóság Médiatanács Médiatudományi Intézete, 2014.
- PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR Jolán. „A dráma bíráló bizottság.” *Irodalomtörténeti Közlemények*. 49/1. (1939), 6–16.

- PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR Jolán. „A magyar népszínmű bécsi gyökerei”. *Irodalomtörténeti Közlemények*. 40. (1930), 143–160.
- QUESTA, Cesare. „Il modello senecano nel teatro gesuitico”. *Musica e Storia* 1 (1999), 141–181.
- RÄDLE, Fidel. „Jesuit Theatre in Germany, Austria and Switzerland“. In *Neo-Latin Drama and Theatre in Early Modern Europe*, edited by Jan BLOEMENDAL and Howard B. NORLAND. Leiden–Boston: Brill, 2013, 185–292.
- RÄDLE, Fidel. „Jesuit Theatre in Germany, Austria and Switzerland“. In *Neo-Latin Drama and Theatre in Early Modern Europe*, edited by Jan BLOEMENDAL – Howard B. NORLAND. Leiden–Boston: Brill, 2013, 284–285.
- REDLICH, May. *Lexikon deutschbaltischer Literatur. Eine Bibliographie. Herausgegeben von der Georg-Dehio-Gesellschaft*. Köln: Verlag Wissenschaft und Politik Berend von Nottbeck, 1989.
- Riemann Musik Lexikon*, II, hrsg. von Carl DAHLHAUS, 480. Mainz: B. Schott's Söhne, 1975.
- ROGER, Christine. „Le ‘Corneille des Anglais’? Les traductions et adaptations des pièces de Shakespeare au sein du système théâtral allemand (XVII^e–XVIII^e siècles)”. In *Pierre Corneille et l'Allemagne. L'œuvre dramatique de Pierre Corneille dans le monde germanique (XVII^e–XIX^e siècles)*, sous la direction de Jean-Marie VALENTIN avec la collaboration de Laure GAUTHIER. Paris: Desjonquères, 2007, 193–215.
- ROHONYI Zoltán. „Az »én« és a »magam«”. In ROHONYI Zoltán. „Úgy állj meg itt, pusztán”: *Közelítések a XIX. századi irodalmunkhoz*. 190–203. Budapest: Balassi Kiadó, 1996.
- RÖMER, Carl. „Das Drama in der neuern siebenbürgisch-sächsischen Litteratur.“ In *Kritische Texte zur siebenbürgisch-deutschen Literatur. Vom Ende des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, herausgegeben von Stefan SIENERTH. München: Südostdeutsches Kulturwerk, 1996, 181–186.
- RYBA, Bohumil. „Literární činnost Karla Kolčavy“. *Časopis Matice moravské* 50 (1926), 434–565.
- S. VARGA Pál. „Előszó“. In *A magyar emlékezhelyek kutatásának elméleti és módszertani alapjai. Loci Memoriae Hungaricae*, szerkesztette S. VARGA Pál, SZÁRAZ Orsolya, TAKÁCS Miklós. (Debrecen: Egyetemi Kiadó, 2013), 9–22.
- SACCO MESSINEO, Michela. *Il martire e il tiranno. Ortensio Scammacca e il teatro tragico barocco*. Roma: Bulzoni, 1988.

- SAULINI, Mirella. „Il gran piacere che io sento in ragionare con gl'amici” lettere di Bernardino Stefonio S.J. (1560–1620) a Valentino Mangioni S.J. (1573–1660)”. *Archivum Historicum Societatis Iesu* 152 (2007), 243–360.
- SAULINI, Mirella. *Bernardino Stefonio S.J. Un gesuita sabino nella storia del teatro*. Monte Compatri (RM): Espera, 2014.
- SAULINI, Mirella. *Il teatro di un gesuita siciliano. Stefano Tuccio S.J.* Roma: Bulzoni 2002.
- SCHERL, Adolf. *Berufstheater in Prag, 1680–1739*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1999.
- SCHMITT, Stefan, *Diogenes: Studien zu seiner Ikonographie in der niederländischen Emblematik und Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*. Hildesheim; Zürich; New York: Georg Olms Verlag, 1993.
- SCHNEIDER Louis. „Almanache für das Theater“. In: *Allgemeines Theater-Lexikon, oder: Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde*. Ed. by Robert BLUM, Karl HERLOSSOHN, Hermann MARGGRAFF Volume 1. Altenburg u. Leipzig: 1839, 53–54.
- SENGER, Matthias Wilhelm. *Leonhard Culmann. A literary Biography and an Edition of Five Plays*. Nieuwkoop: B. de Graaf, 1982.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. New York: Washington Square Press. The Folger Library Shakespeare. 1958.
- SHAKESPEARE, William. *Histoires*, I. In *Œuvres complètes*, III. Édition et traduction Jean-Michel DÉPRATS et Gisèle VENET. Paris: nrf Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2008.
- SHAKESPEARE, William. *King Richard III*. Ed. by James R. SIEMON. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury, 2009, réed. 2014.
- SIEGMUND, Gerald. *Theater als Gedächtnis*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1996
- SOLT Andor. „Első színikritikusaink”. *Irodalomtörténeti Közlemények*. 75/1. (1971), 128–147
- SOLT Andor. *A magyar dráma színpadi műformáinak kialakulása a XIX. század első harmadában*. Szeged: Magyar Irodalomtörténeti Intézet, Pallas nyomda, 1933.
- SOLTÉSZ Ferenc Gábor–TÓTH Csaba. „Koronázási numizmatika“ [Numismatik der Krönung]. *Rubicon XXVIII*, Nr. 302–303. (2017, Nr. 1–2.): 72–89.
- SOMMERVOGEL, Carlos – DE BACKER, Augustin. *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*. Vol. 2. Liège: 1869–1876.

- SOMOGYI Gedeon et al. *Mondolat. Sok Bővitményekkel, és egy Kiegészített Újj-Szótárral együtt. Angyalbörbe kötve, egy Tünet-forint – Dicshalom* [Veszprém]: 1813.
- SOMOSKŐI Viktor. *Zöld Marci elfogásnak néhány dokumentuma*. Heves Megyei Levéltár, 2017. június 19. http://mnl.gov.hu/mnl/hml/hirek/zold_marci_elfogasanak_nehany_dokumentuma Access Jun 16, 2018.
- STAUD Géza. *A magyarországi jezsuita iskolai színjátékok forrásai I, 1561–1773 Fontes ludorum scenicorum in scholis S. J. Hungariae, Pars prima*. Budapest: MTA Könyvtára, 1984.
- STAUD Géza. *A magyarországi jezsuita iskolai színjátékok forrásai 1561–1773. Fontes ludorum scenicorum in scholis S. J. Hungariae I*. [Sources documentaires des représentations scolaires en Hongrie.] IV. Index, réd. H. TAKÁCS Marianna., Budapest: MTA Könyvtára, 1994.
- STAUD Géza. „Színház a pozsonyi templomban“. In *A magyar színház születése: Az 1997. évi egri konferencia előadásai*, szerkesztette / hrsg. v. DEMETER Júlia, Régi Magyar Színház I. Miskolc: Miskolci Egyetemi Kiadó, 2000, 215–220.
- STEPHONII = *Flavia Tragoedia Bernardini Stephonii e Societate Iesu*. Romae: Apud Haeredem Bartolomaei Zannetti, 1621.
- STÖCKEL, Leonart. *Historia von Susanna in Tragedien weise gestellet zu Übung der Jugend zu Bartfeld in Ungarn*. Wittenberg: Hans Luft, 1559.
- STOEGER, Johann Nepomuk. *Scriptores Provinciae Austriacae Societatis Jesu*. Tomus I. Viennae: 1855.
- SZÁDOCZKI Vera. „A Jászfényszarui énekeskönyv” [The Jászfényszaru Song-book]. In *Régi magyar népdalok és imádságok*, ed. BOGÁR Judit. Budapest: MTA–PPKE Barokk Irodalom és Lelkiség Kutatócsoport, 2015, 241–264.
- SZAROTA, Elida Maria, *Gesichte, Politik und Gesellschaft im Drama des 17. Jahrhunderts*, Bern, München, Francke Verlag, 1976.
- SZÉKELY György (ed.). *Magyar színházművészeti lexikon*. Budapest: 1994.
- SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza. „Euripidész magyar fordítása a 16. század második feléből”. *Irodalomtörténeti Közlemények* 102 (1998), 225–238.
- SZIGETI József. *Egy színész naplója*. Budapest: Vas Gereben. 1856.
- SZINNYEI József: *Magyar írók élete és munkái*. Budapest: Hornyánszky Viktor Akad. Könyvkereskedése, 1891–1914. [online-Version] <http://mek.oszk.hu/03600/03630/html/>
- TAKÁCS József. *A jezsuita iskoladráma (1581–1773)*, II. Budapest: Korda RT. Nyomdája, 1937.

- TAR Gabriella-Nóra. „A 18. századi gyermekszínház forrásainak feltárása a 21. században: a színlaptól az áriagyűjteményig.” In *A szövegtől a scenikáig. Tanulmányok a dráma- és színház történet köréből*, Hg. von Katalin CZIBULA, Júlia DEMETER und Márta Zsuzsanna PINTÉR. Band II.. Eger: Líceum, 2016, 655–666.
- TAR Gabriella-Nóra. *Deutschsprachiges Kindertheater in Ungarn im 18. Jahrhundert*. Berlin: LIT Verlag, 2012, 37–60.
- TÁRKÁNYI B. József – ZSASSKOVSZKY Ferenc – ZSASSKOVSZKY Endre. *Katholikus Egyházi Énektár*. Eger: 1855.
- TELEKI József. “A régi és új költés különbségeiről”. *Tudományos Gyűjtemény*, 2. (1818, 2), 48–73.
- TERRAYOVÁ, Mária Jana. *Edmund Pascha a jeho Vianočná omša F dur*. Bratislava: 1987.
- The Oxford Companion to the Theatre*. Ed. by Phyllis M. HARTNOLL. New York–Toronto: Oxford University Press, 1967.
- The Sopron Collection of Jesuit Stage Designs*. Ed. by JANKOVICS József, preface by FAGIOLO, Marcello, studies by KNAPP Éva and KILIÁN István, iconography by BARDI Terézia. Budapest: Enciklopédia Publishing House, 1999.
- TOLDY Ferenc (SCHEDEL Ferenc József). *Elészó*. Schiller: *A’ Haramják*. 5–10. Pest: Fűskúti–Landerer Lajosnál, 1823.
- TORINO, Alessio. *Bernardinus Stephonius S.J. Crispus Tragoedia*. Roma: Bardi 2007.
- TÓTH Dezső. “Irodalmi kritikánk kezdeteinek néhány kérdése.” *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1958, 200–207.
- TÓTH Gergely. „Révay Péter: De Sacrae Coronae regni Hungariae ortu, virtute, victoria, fortuna brevis commentarius ad nostra usque tempora continuatus, Tyrnaviae, Typis Academicis per Leopoldum Berger, 1732”. In *István, a szent király: Tanulmánykötet és kiállítási katalógus Szent István tiszteletéről halálnak 975. évfordulóján*. Magyar királyok és Székesfehérvár IV; A Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum kiadványai, 9, szerk. / hrsg. v. KERNY Terézia és SMOHAY András. Székesfehérvár: Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum, 2013, 324–325.
- TÓTH Lajos. *A magyar népszínmű története*. Budapest: Sárkány nyomda, 1932.
- TUCCIUS, Stephanus. *Christus Nascens, Christus Patiens, Christus Iudex. Tragoediae*. Edizione, Introduzione, Traduzione di Mirella SAULINI. Rome: Institutum Historicum Societatis Iesu, 2011.
- TÜSKÉS GÁBOR – KNAPP ÉVA. „Magyar történelmi tárgyú iskoladramák a német jezsuita színpadon.” *Irodalomtörténeti közlemények* 111 (2007), 343–370.
- UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre I–III*. Paris: Belin, 1996.

- ULRICH, Paul S. *Biographisches Verzeichnis für Theater, Tanz und Musik. Fundstellennachweis aus deutschsprachigen Nachschlagewerken und Jahrbüchern*. 2 Bände. Berlin: Berlin-Verlag, 1997a.
- ULRICH, Paul S. "The Role of Souffleur Journals in the 19th Century as exemplified by those of the Meiningen Theatre." In *Der Milde Knabe, oder: Die Natur eines Berufenen. Ein wissenschaftlicher Ausblick. Oskar Pausch zum Eintritt in den Ruhestand gewidmet*. Ed. by Georg GELDNER. (Mimundus 9) Wien: Böhlau, 1997b, 77–111.
- ULRICH, Paul S. "Abonnement Suspendu der Unterirdischen Gedächtnisstützen. Souffleurjournale und -almanache, Quellen der deutschen Theatergeschichte." In *Aktuelle Tendenzen der Theatergeschichte*. (Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. H. 37/38) Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte 1997c, 83–101.
- ULRICH, Paul S. „Die fahrenden Leute kommen. Gastspiele als kulturelle, wirtschaftliche und betriebliche Faktoren im deutschsprachigen Theaterleben des 19. Jahrhunderts“. In *Im Spiegel der Theatergeschichte. Deutschsprachiges Theater im Wechsel von Raum und Zeit*. Eds.: Gunilla DAHLBERG, Horst FASSEL and Paul S. ULRICH (Thalia Germanica. Band 15) Berlin: LIT-Verlag 2015c, 198–215.
- ULRICH, Paul S. „Die Meininger im Spiegel der Theateralmanache des 19. Jahrhunderts“. In *Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen (1826–1914). Kultur als Behauptungsstrategie?* Ed. by Maren GOLTZ, Werner GREILING u. Johannes MÖTSCH. (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Thüringen. Kleine Reihe. Bd 46). Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag 2015a, 327–355.
- ULRICH, Paul S. „Pankrätius Brüllers Vermächtnis. Der Souffleur und seine Theateralmanache und -journale.“ In *Jahrbuch der Rückert-Gesellschaft e.v. 2000/2001*. Ed. by Wolfdietrich FISCHER und Claudia WIENER. (Rückert-Studien. Band 13.) Würzburg: Ergon Verlag, 2001, 157–181.
- ULRICH, Paul S. „The Topography of German Theater outside Germany in the 19th Century“. In »welt macht Theater«. *Deutsches Theater im Ausland vom 17.–20. Jahrhundert. Funktionsweisen und Zielsetzung*. Ed. by Horst FASSEL and Paul S. ULRICH. (Thalia Germanica. Band 4 und 5) Berlin: LIT-Verlag 2006, 76–98.
- ULRICH, Paul S. „Theaterzettel und Theateralmanache - Quellenkritische Anmerkungen“. In *Theater - Zettel - Sammlungen. Erschließung, Digitalisierung, Forschung*. Ed. by Matthias J. PERNERSTORFER. (Don Juan Archiv Wien. Bibliographica. 1). Wien: Hollitzer 2012. S. 3–26.

- ULRICH, Paul S. *A Preliminary Bibliography of German-Language Theatre Almanacs, Yearbooks, Calendars and Journals of the 18th and 19th Centuries*. (Maske und Kothurn, Jg. 35, 1989, Heft 4). Wien: Böhlau, 1994.
- ULRICH, Paul S. *Theater, Tanz und Musik im Deutschen Bühnenjahrbuch. Ein Fundstellennachweis von biographischen Eintragungen, Abbildungen und Aufsätzen aus dem Bereich Theater, Tanz und Musik, die von 1836 bis 1984 im Deutschen Bühnenjahrbuch, seinen Vorgängern oder einigen anderen deutschen Theaterjahrbüchern erschienen sind*. Volume 1 and 2. Berlin: Berlin-Verlag, 1985.
- ULRICH, Paul S. "Die Bedeutung deutschsprachiger Theater-Almanache für die Geschichte des Theaters im 19. Jahrhundert." In *Die Fürstliche Bibliothek Corvey. Ihre Bedeutung für eine neue Sicht der Literatur des frühen 19. Jahrhunderts*. Beiträge des 1. Internationalen Corvey-Symposiums 25–27. Oktober 1990 in Paderborn. Ed. by Rainer SCHÖWERLING und Hartmut STEINECKE unter Mitarbeit von Norbert Otto EKE und Günter TIGGESBÄUMKER. München: Fink, 1992a, 267–280.
- ULRICH, Paul S. "German Theatre Almanacs and Yearbooks of the 19th Century as Sources for Documenting Theatrical Activities of Touring Performers". In *Records and Images of the Art of the Performer*. SIBMAS. 18th International Congress, Stockholm 3–7 September 1990. Stockholm: 1992b, 63–68.
- ULRICH, Paul S. „Zum Besten des Souffleurs. Souffleur-Journale und -Almanache. Zeugnisse des deutschsprachigen Theaters des 18. und 19. Jahrhunderts“. In *Bücher-Markt*, Jg. 5 (1996a), H. 5, 12–15.
- ULRICH, Paul S.: "Deutschsprachige Theateralmanache im 18. und 19. Jahrhundert." In *Almanach- und Taschenbuchkultur des 18. und 19. Jahrhunderts*. Ed. by York-Gothart MIX. (Wolfenbütteler Forschungen. Bd 69) Wiesbaden: Harrasowitz, 1996b, 129–142.
- ULRICH, Paul S. "Sources for German-Language Theatre Research. Theatre Almanacs, Yearbooks and Journals." In *Die Geschichte des deutschsprachigen Theaters im Ausland. Von Afrika bis Wisconsin – Anfänge und Entwicklungen*. Ed. by Laurence KITCHING. (Thalia Germanica. Bd 2) Frankfurt/Main: Peter Lang, 2000, 127–165.
- ULRICH, Paul S. "The Role of the Prompter in the Professional German-Language Theater in the 18th Century". In *Színházvilág világszínház*. Ed. by Júlia DEMETER u. István KILIÁN. Budapest: Ráció Kiadó, 2008, 217–22.

- ULRICH, Paul S.: „Die Gesetze und Anordnungen für das Königliche National-Theater zu Berlin (1802). Ein Schlüssel zur Betriebspraxis und zum Repertoire in Berlin“. In *Der gesellschaftliche Wandel um 1800 und das Berliner Nationaltheater*. Ed. by Klaus GERLACH. Berlin: Wehrhahn Verlag, 2009, 85–106.
- ULRICH, Paul S.: „Bühnenalmanache als Quelle zu den schlesischen Kurtheatern bis 1918“. In *Jahrbuch für schlesische Kultur und Geschichte*. Im Auftrag der Stiftung Kulturwerk Schlesien, edited by Winfried IRGANG, Dietrich MEYER, Karel MÜLLER, Johannes SCHELLAKOWSKY, Ulrich SCHMILEWSKI. Band 53/54. 2012/2013. Insignen: Verlag Degener & Co., 2015b, 361–444.
- ULRICH, Paul S. „»Wenn Leute vom Theater reden, / Gedenken meiner selten sie«, Gedichte der Souffleure in Hermannstadt, Kronstadt und Temesvar“. In *Hortus amicorum*. Köszöntökötet Egyed Emese tiszteletére. Ed. by Katalin Ágnes BARTHA, Annamária BIRÓ, Zsuzsa DEMETER, Gabriella-Nóra TAR. Cluj-Napoca: Erdélyi Múzeum Egyesület, 2017, 361–376.
- ULRICH, Paul S. *Wiener Theater (1752–1918). Dokumentation zu Topographie und Repertoire anhand von universalen Theateralmanachen und lokalen Theaterjournalen mit einem Überblick zu Zeitungen mit Theaterreferaten und deren Referenten*. (Topographie und Repertoire des Theaters. 1: Österreich: Wien) Wien: Hollwitzer, 2018a.
- ULRICH, Paul S. „Die Reglementierung des Theaters im 19. Jahrhundert. Hausordnungen / Theatergesetze in der Praxis“. In *Theatergeschichte als Disziplinierungsgeschichte? Zur Theorie und Geschichte der Theatergesetze des 18. Und 19. Jahrhunderts*. Ed. by Bastian DEWENTER, Hans-Joachim JAKOB. Heidelberg: 2018b, 137–179.
- VADERNA GÁBOR. „Mit hagyományozott a 18. századi költészet a 19. századra?“ *Irodalomtörténet*. 2013/4, 467–501.
- VALENTIN, Jean-Marie. „Le héros tragique et l’histoire dans la ‘Dramaturgie de Hambourg’ de G.E. Lessing“, *Théâtre et drame musical*. Revue Européenne bilingue 7–8 (2006), 19–29.
- VALENTIN, Jean-Marie. *L’école, la ville, la cour. Pratiques sociales, enjeux poétologiques et répertoires du théâtre dans l’Empire au XVII^e siècle*. Paris: Klincksieck, 2004.
- VALENTIN, Jean-Marie. *Les jésuites et le théâtre (1554-1680). Contribution à l’histoire culturelle du monde catholique dans le Saint-Empire romain germanique*. Paris: Desjonquères, 2001.

- VALENTOVÁ, Kateřina. „In theatralibus exercitiis unum fere quaeri popularem plausum. Towards the Mechanisms of Curbing Theatrical Practices at Jesuit Schools in the Early 18th Century“. *Acta Universitatis Carolinae: Philologica (Graecolatina Pragensia)* 24/3 (2012), 147–158.
- VALENTOVÁ, Kateřina. „Raro habeantur comoediae vel tragoediae“. In: *Roma – Praga. Praha – Řím: Omaggio a Zdeňka Hledíková*. Ed. by BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, Kateřina, DOLEŽALOVÁ, Eva, CHODĚJOVSKÁ, Eva, HOJDA, Zdeněk, and SVATOŠ, Martin. Praha: Scriptorium, 2009, 409–423.
- VALKAI András. „Bánk bán históriája“. In *Valkai András. Egy kalotaszegi énekszerző a XVI. században*, edited by GYÖRGY Lajos. Kolozsvár: Minerva Irodalmi és Nyomdai Műintézet Rt., 1947.
- VAN WYMEERSCH, Brigitte. „L’enseignement de la théorie musicale dans les collèges jésuites au XVII^e siècle“. In *Plaire et instruire. Le spectacle dans les collèges de l’Ancien Régime*, sous la direction d’Anne PIÉJUS, 101–112. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007.
- VARGA Imre. „A kolozsvári jezsuita színjátszás.“ In *A magyar színház születése*. Réd. DEMETER Júlia. Miskolc: Miskolci Egyetemi Kiadó, 2000, 231–244. (A régi magyar színház, 1.)
- VARGA Imre. *A magyarországi protestáns iskolai színjátszás forrásai és irodalma. Fontes ludorum scenicorum in scholis protestantium in Hungaria*. Budapest: MTAK, 1988.
- VARGA Imre. *Avancinus drámáinak nyomában*, MKSz, 113. évfolyam, 1997, 299–311.
- VARGA Imre–PINTÉR Márta Zsuzsanna. *Történelem a színpadon: Magyar történelmi tárgyú iskoladramák a 17–18. században* [Geschichte auf der Bühne: Schuldramen über die ungarische Geschichte im 17. und 18. Jahrhundert]. Budapest: Argumentum Kiadó, 2000.
- VÉGH János. „Amade Antal“. In *Magyar Katolikus Lexikon*, I, Szerkesztette / Hrsg. v. DIÓS István, 206. Budapest: Szent István Társulat, 1993.
- VIERHAUS, Rudolf. „Bildung.“ In *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Band I. Hrsg.: BRUNNER, Otto – CONZE, Werner – KOSELLECK, Reinhart. Stuttgart: J. G. Cotta’sche Buchhandlung Nachfolger, 1992, 508–551.
- VIRGILIO MARONE, Publio. *L’Eneide*, 2 voll., edizione critica e traduzione di Rosa Calzecchi Onesti. Milano: Istituto Editoriale Italiano, 1962.

- VONTORČÍK, Emil. *Bitka pri Viedni 1683. Stret civilizácií kresťanského kríža a moslimského polmesiaca*. Nitra: Sobor–Bratislava: Spolok slovenských spisovateľov, 2016.
- VÖRÖSMARTY Mihály. *Összes versei*. Budapest: Osiris, 2000.
- VULKÁN Vera Tünde. *Mártonfi József főigazgatói és cenzori működése*. Doctoral dissertation. Kolozsvár: 2013.
- WAGNER Bálint. *Amnon Incestuosus*. 1549.
- WALDAPFEL József. „Katona első történeti drámái”. *Irodalomtörténeti Közlemények* (1933), 78–92.
- WALDAPFEL József. *Katona József*. Budapest: Franklin Társulat, 1942.
- WÁNDZA Mihály. *Zöld Martzi, vagy az útonálló haramia*. Nagyvárad: Tichy János nyomdája, 1817.
- WASHOF, Wolfram. *Die Bibel auf der Bühne*. Münster: Rhema 2007.
- WATZKA, Stefanie. *Verborgene Vermittler Ansätze zu einer Historie der Theateragenten und -verleger*. (Kleine Mainzer Schriften zur Theaterwissenschaft, Bd 10) Marburg: 2006.
- WISTINGHAUSEN, Henning von. *Freimaurer und Aufklärung im Russischen Reich. Die Revaler Logen 1773–1820*. Mit einem biographischen Lexikon. Band 3. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2016.
- WITTSTOCK, Joachim und SIENERTH, Stefan. *Die deutsche Literatur Siebenbürgens*. Bd. 2. München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk, 1999.
- ZAJÍČEK, Stanislav. Komenského školní hra Abrahamus patriarcha. *Studia Comeniana et historica*, 17, 1987, 34, 12–28.
- ZEY, Claudia. „Mächtige Frauen? Königinnen und Fürstinnen im europäischen Mittelalter (11–14. Jahrhundert) – Zur Einführung”. In: Claudia ZEY (Hrsg.). *Mächtige Frauen? Königinnen und Fürstinnen im europäischen Mittelalter (11.–14. Jahrhundert)*. Ostfildern: Jan Thorbecke Verlag, 2015, 9–31.
- Zöld Martzi, és a szeretője nótái, és egymástól való búcsúzások* a; b. [no year, no editor]
- ZRUNEK, Georgius. „Harmonia Pastoralis [Vianočná omša F-dur] I.” Ed. by KOVÁCS Eszter – KÖVÁRI Réka. In *A karácsonyi ünnepkör színjátékai Magyarországon (11–18. század)*. Ed. by KILIÁN István – MEDGYESY S. Norbert. Budapest: Ráció Kiadó, 2017a, 547–605.

- ZRUNEK, Georgius. *Harmonia Pastoralis [Vianočná omša F-dur] II*. Ed. by KOVÁCS Eszter – KÖVÁRI Réka In *A karácsonyi ünnepkör színjátékai Magyarországon (11–18. század)*. Ed. by KILIÁN István – MEDGYESY S. Norbert. Budapest: Ráció Kiadó, 2017b, 607–647.
- ZRUNEK, Georgius. „Prosae Pastorales.” Ed. by KOVÁCS Eszter – KÖVÁRI Réka In *A karácsonyi ünnepkör színjátékai Magyarországon (11–18. század)*. Ed. by KILIÁN István – MEDGYESY S. Norbert. Budapest: Ráció Kiadó, 2017c, 649–678.
- ZRUNEK, Georgius. „Gyöngyösi pásztormise (betlehemes mise) I.” Ed. by KILIÁN István – KÖVÁRI Réka. In *A karácsonyi ünnepkör színjátékai Magyarországon (11–18. század)*. Ed. by KILIÁN István – MEDGYESY S. Norbert. Budapest: Ráció Kiadó, 2017d, 679–722.
- ZRUNEK, Georgius. „Gyöngyösi pásztormise (betlehemes mise)” II. Ed. by KILIÁN István – KÖVÁRI Réka. In *A karácsonyi ünnepkör színjátékai Magyarországon (11–18. század)*. Ed. by KILIÁN István – MEDGYESY S. Norbert. Budapest: Ráció Kiadó, 2017e, 723–752.
- ZRUNEK, Georgius. *Missa I pro Festis Natalitiis (ex Harmonia pastoralis)*. Ed. by Ladislav KAČIC, Bratislava: Hudobný fond, 1993.
- ZSUPOS Zoltán. Él, mint Marci Hevesen. Magyar Nemzeti Levéltár Archívum 2014. http://mnl.gov.hu/a_het_dokumentuma/el_mint_marci_hevesen.html (Access December 16, 2018)

AUTHORS

BAŽIL, Martin – Charles University, Prague; martin.bazil@gmail.com

BOBKOVÁ VALENTOVÁ, Kateřina – Institute of History of the Czech Academy of Sciences, Prague; katerina.bobkova.valentova@gmail.com

BOÉR Máté – Babeş–Bolyai University, Cluj-Napoca/Kolozsvár; v.boermate@gmail.com

CHEVALIER, Jean-Frédéric – University of Lorraine, Metz; jean-frederic.chevalier@univ-lorraine.fr

CZIBULA Katalin – Eötvös Loránd University, Budapest

DEMETER Júlia – Eötvös Loránd University, Budapest; demeter.elte@gmail.com

EGYED Emese – Babeş–Bolyai University, Cluj-Napoca/Kolozsvár; egyedemesek@yahoo.com

FÖRSTER, Josef – Institute of Philosophy of the Czech Academy of Sciences, Prague; j.forster@seznam.cz

JACKOVÁ, Magdaléna – Institute of Czech Literature of the Czech Academy of Sciences, Prague; jackova@ucl.cas.cz

JÁNOS Szabolcs – Partium Christian University, Oradea/Nagyvárad; janosszabolcs@gmail.com

KISS Zsuzsánna – independent researcher, Budapest; drkisszs@t-online.hu

KLOSOVÁ Markéta – Institute of Philosophy of the Czech Academy of Sciences, Prague; Marketa.Klosova@seznam.cz

KOLLÁR Zsuzsanna – Eötvös Loránd University, Budapest; zsuzsi.kollar@gmail.com

KOVÁCS Eszter – National Széchényi Library, Budapest; koveszt@gmail.com

KOZMA Éva – Babeş–Bolyai University, Cluj-Napoca/Kolozsvár; kozmaeva33@gmail.com

KŐVÁRI Réka – Institute for Musicology of the Research Centre for the Humanities of the Hungarian Academy of Sciences, Budapest; dr.kovari.reka@gmail.com

KUSPER Judit – Eszterházy Károly University, Eger; kusper.judit@uni-eszterhazy.hu

MEDGYESY S. Norbert – Pázmány Péter Catholic University, Piliscsaba; medgyesynorbert@gmail.com

ONDER Csaba – Eszterházy Károly University, Eger; onder.csaba@uni-eszterhazy.hu

PINTÉR Márta Zsuzsanna – Eszterházy Károly University, Eger; pinter.marta@uni-eszterhazy.hu

SAULINI, Mirella – independent researcher, Roma; saulini.mir@alice.it

SÍPEKIOVÁ, Nicol – Trnava University, Trnava; nicol.sipeki@gmail.com

TAR Gabriella-Nóra – Babeş–Bolyai University, Cluj-Napoca/Kolozsvár; tarnora@yahoo.com

ULRICH, Paul S. – independent researcher, Berlin; psulrich@gmx.de

WINDISCHNÉ TÖRTEI Renáta – Pázmány Péter Catholic University, Piliscsaba; trenata@gmail.com

INDEX

- Acacius St 108
Adalbert, Sankt 61, 105
Albert, Michael 183, 185, 186
Alexander the Great 34, 35, 39
Alth, Minna von 281
Alvarez, Emmanuel 124
Alvensleben, Ludwig von 168
Amade Antal 60
Angyal Bandi 220, 222, 223, 227, 230, 232,
234, 235, 236
Apollonius Tyaneus (Apollonius of Tyana) 22,
23, 24, 26
Arany János 270, 281
Archias, Aulus Licinius 33, 34
Aristotle 39, 52,
Assman, Aleida 179, 180, 181, 263, 281
Assman, Jan 179, 180, 281
Aubigny, Clemence 6, 207–211, 213–215
Augustus St 28–29
Auschitzer, Georgius 93, 95
Avancini, Nicolaus 81, 85, 93, 114, 115, 313
Backer, Aloys 41, 307
Baculard d'Arnaud, François-Thomas-Marie 209
Bajza József 197, 203
Balbín, Bohuslaus 91, 100, 103, 282
Balog György 128, 282, 294
Balog István 222, 223, 224, 227–238, 282
Balogh Piroska 242, 282
Bán Elisabeth 67
Baronio, Cesare 31, 23
Bartha Katalin Ágnes 226, 241, 282, 287, 312
Bartók István 128, 282
Bartoniek Emma 56
Bažil, Martin 5, 79, 85, 91, 213, 284
Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de 202
Beck, Joannes Christophorus 56, 68
Becker, Eve-Marie 292
Bényei Péter 283
Bécsy Tamás 62, 192, 282, 283
Berchtold, Jacques 202
Bereczki Imréné Hollósi Mária 139
Berner, Felix 171–173, 175–178, 283
Berzeviczy Vince 241
Berzsenyi Dániel 196
Bethlen Ferenc 196–205, 282
Bethlen János 197
Biesendahl, Karl 169
Bíró Ferenc 265, 283
Bitskey István 63
Bobinac, Marijan 265, 268, 283
Bobková-Valentová, Kateřina 4, 42, 77, 79, 85,
91, 92, 107, 283
Bodor Anikó 283
Boér Máté 5, 123, 125, 128, 129, 284
Bogár Judit 308
Bonfini, Antonio 60, 265
Bonifatius, VIII 60
Bouterwek, Friedrich 242, 284
Boës, Anne 111, 284
Bozóki Mihály 144, 284
Böltje, A. 169
Brewer, Samuel 63, 68
Brezanóczy Ádám 212
Brontë, Emily 237
Caraffa, Antonio 237
Castelli, Ignaz Franz 169
Castelletti, Cristoforo 118
Caussin, Nicolaus 115, 285
Charles II 69
Charles V, Duke of Lorraine 47
Chevalier, Jean-Frédéric 5, 77, 90, 213, 300
Cicero, Marcus Tullius 124, 128, 282, 284, 289
Classovicus, Leonardus 15
Clement, Titus Flavius 22, 23, 26, 27, 30, 31

- Coffin-Rony, André-Jacques 210
- Comenius, Johannes Amos 7, 33, 34, 36–39, 284, 285, 286
- Constantine I 45, 46
- Corneille, Pierre 115, 116, 245, 306
- Cosmar, Alexander 169
- Costenoble, Carl Ludwig 169
- Crassus, Marcus Licinius 39
- Crispus, Julius Flavius 21, 25, 31, 309
- Czeles, Martinus 58
- Czibula Katalin 6, 77, 91, 187, 189, 192, 285, 286, 294, 297, 298, 304, 309
- Csáky, Moritz 179, 285
- Cserny György [Karagyorgye] 222, 229
- Csetri Lajos 270, 286
- Csökmei István 220
- Csörsz Rumen István 286
- D. Kiss Józsefné Nagy Zsuzsanna 133
- Dahlhaus, Carl 306
- Dan Vadan, Sorin 264, 286
- De Backer, Augustine 41, 307
- Deák Filep Sámuel 231
- Defraigne, Franz Albert 109
- Delavigne, Casimir 245
- Demeter Júlia 6, 62, 77, 111, 200, 207, 287, 292, 295, 296, 297, 298, 304, 308, 309, 311
- Déry István 189, 272, 273
- Déryné Széppataki Róza 229, 272, 273, 287
- Detering, Heinrich 181
- Ditrichstein, Markéta 15, 18
- Diogenes Laërtios → Diogenes Laertius
- Diogenes Laertius 287
- Diogenes of Sinope (Cynic) 5, 33, 34–40, 284
- Diós István 60, 288, 313
- Dobszay László 133, 288
- Domitilla, Flavia 22, 23, 30
- Domokos Mária 138, 288
- Domokos Pál Péter 135, 137
- Döbrentei Gábor 217, 240, 242, 243, 245, 246, 288
- Döring, Jörg 180
- Du Bellay, Joachim 196, 288
- Eberhard, Johann August 242
- Éder György 232, 233
- Egressy Etelka 278
- Egressy Gábor 247, 276–278, 288
- Egri (Schweiner) János 234
- Egyed Emese 6, 195, 271, 284, 289, 302, 312
- Eleonore Magdalene von Pfalz-Neuburg 57
- Ellinger János József 257
- Elsner, Georg 168
- Engel, Arnold(us) 35, 77, 92, 95, 289, 294, 304
- Engel, Johann Jakob 242
- Entsch, Albert 167
- Entsch, Theodor 167
- Enyedi Sándor 189, 289
- Eötvös József 237
- Erasmus of Rotterdam 36, 38, 289
- Erdélyi László 66
- Erdélyi Zsuzsanna 300
- Erdődy László Ádám 60
- Ernesti, Johann August 242
- Ernyi Mihály 189
- Érszegi Géza 281
- Esterházy Pál 301, 305
- Eszterházy Károly 131
- Euripides 5, 7, 21, 123, 125, 127, 129
- Eusebius of Caesarea 23
- Fáncsy Lajos 233, 234
- Farkas Lajos 231
- Farkasné (Mrs Farkas, wife of Lajos Farkas) 232
- Fáy András 197, 243, 246
- Feder, Johann Georg Heinrich 242
- Feder, Georg 289
- Ferenczi Zoltán 198, 230, 231, 289
- Fitter Ádám 64, 65, 67
- Floss, Pavel 36, 37, 290
- Flüggen, Ottomar G. 169
- Fourier, Charles 200, 201, 301
- Förster, Josef 5, 77, 105, 107, 290

- Francisco de Borja (Francis Borgia) 31
 Franul-Weissenthurn, Johanna 189, 191
 Freifeld, Alice 240, 241, 290
 Freud, Sigmund 263
 Gál Mihály 229, 291
 Galluzzi, Tarquinio 21, 291
 Galle, Roland 260, 283, 291
 Gálos Rezső 60
 Gárdonyi Klára, Csapodiné 296
 Garve, Christian 242
 Geich, Joannes Henricus 63, 68
 Geréb László 296
 Gergely Pál 244
 Gettke, Ernst 158, 168, 287
 Géza 51, 61, 62, 66
 Géza, I 65
 Gillyén Sándor 233
 Goethe, Johann Wolfgang von 207, 244, 245, 296, 302
 Goldoni, Carlo 199, 201
 Göde István 231
 Gönczy Mónika 283
 Görner, Carl August 169
 Gracchus, Gaius Sempronius 34
 Grillparzer, Franz 265
 Großing, Franz Rudolph 210
 Grossinger Ferenc Rudolf → Großing
 Grube, Christoph 263, 292
 Grün, Anselm 292
 Gupcsó Ágnes 58, 59, 292
 Günzel, Stephan 180
 Gyalui Torda Zsigmond (Gelous, Sigismundus) 127
 Gyarmathi Sámuel 125
 Gyarmati Gábor 189
 Györffy György 61, 292
 György Lajos 292, 313
 H. Hanny Erzsébet 75
 Haffner, Karl 183
 Halbwachs, Maurice 180, 186, 292
 Häntzschel, Hiltrud 187, 293
 Harleville, Colinn d' 245
 Harmat Árpád Péter 188, 191, 293
 Harteneck, Sachs von 180, 182, 186,
 Hartvik (Chartuitius) 60, 61, 65
 Haydn, Joseph 171, 199, 201, 289
 Hegedüs Béla 286
 Heinrich, Alois 167
 Hell, Theodor 24, 169, 217
 Heltai Gáspár 265
 Henry III 210, 212, 214
 Henry IV 208, 210, 211, 212, 214, 215
 Hensler, Karl Friedrich 222
 Herschmann István 134
 Heydebrand, Renate von 281
 Heyser, Christian 183, 184
 Hirschfeld, Johann Baptist 183
 Hoffmann, Herman 94–97, 102, 293
 Holl Béla 131
 Hollaky Antal 231
 Hološová, Alžbeta 41, 293
 Holtei, Karl von 169
 Homeros 29
 Hont (Huntes, Sippe) 61
 Honterus, Johannes 180, 182
 Horace → Horatius
 Horatius, Flaccus 29, 30, 83, 87, 204
 Houwald, Christoph Ernst von 245
 Hugo, Victor 196
 Hunyadi János 118, 121
 Hunyadi László 118, 121
 Hunyadi Mátyás 118, 121
 Iffland, August Wilhelm 167, 245
 Inchofer, Melchior (Inchofer Menyhért) 60, 68, 298
 Innocent XI 49
 Iwan IV 191
 Jacková, Magdaléna 5, 9, 35, 42, 77, 79, 85, 91, 92, 284, 294
 Jakó Zsigmond 119, 294

- Jantsó Pál, Gidófalvi 232
 János Szabolcs 6, 179
 Jekatherina I 188
 Jerome St 23
 John George III 47
 John of Nepomuk St → Nepomuk, John of, St
 John St 22, 24, 26,
 Jókai Mór 237, 238, 295
 Joseph I 55, 56, 57, 62, 66
 Jouvancy, Joseph de 80, 115, 116
 Juharos Ferenc 63
 Juhász István 123, 124
 Julius Caesar 24, 28
 Juncker, Heinrich 58
 Juríková, Erika 53, 295
 Jurkowski, Jan 34, 295
 Kačič, Ladislav 59, 145, 149, 295, 315
 Kálmáncsehi Sánta Márton 127
 (Kálmáncsehi, Martinus)
 Kántorné (Mrs Kántor) Engelhardt Anna 273
 Kapi, Gabriel 41–52, 295
 Kapus Miska 220
 Kara Mustafa 47
 Karl I 66, 67
 Karl III 66
 Kárpentzky János 230
 Katona József 6, 7, 189, 190, 192, 193, 207–
 215, 264, 265, 283, 286, 295, 296, 302, 314
 Kazinczy Ferenc 217, 243, 246, 247, 249, 255,
 257, 284, 293, 295
 Kecskeméthy Aurél 278, 289
 Keller, Christoph (Cellarius, Christophorus) 124,
 125, 129, 130
 Kemény János 232
 Kemper, Dirk 267, 296
 Kerényi Ferenc 190, 192, 197, 207, 208, 230,
 235, 239, 242, 247, 296, 300
 Kerényi György 302
 Kereskényi Ádám 114
 Keresztury Dezső 281
 Kerny Terézia 294, 309
 Kilián István 77, 79, 119, 121, 131–135, 137–
 139, 292, 296, 298, 309, 311, 314, 315
 Király János 230
 Kisfaludy Károly 120
 Kiss Margit 286
 Kiss Zsuzsánna 6, 217, 218, 297
 Klecker, Elisabeth 42, 297
 Klingemann, August 167
 Klinger, Friedrich Maximilian von 207
 Knapp Éva 48, 63, 295, 297, 309
 Kocziány László 123, 297
 Kodály Zoltán 139, 140
 Kolczawa, Carolus S.J. 5, 77–81, 85, 87, 90,
 108–110, 297
 Kollár Zsuzsanna 6, 239
 Kozma Éva 6, 271
 Klosová, Markéta 5, 33, 36, 39, 285, 297
 Komenský, Jan Amos → Comenius,
 Johannes Amos
 Komlóssy Ida 273, 277–280
 Komlóssy Ferenc 272, 273, 276, 298
 Komlóssy Paulina 273
 Komlóssyné (Mrs Komlóssy) Czégényi Erzsébet
 273–276
 Komlovszki Tibor 60, 297
 Koncz Gábor 139
 Koppány 57, 59, 61–63, 66
 Kording, Inka 268, 298
 Kossuth Lajos 220, 236,
 Kotzebue, August Friedrich Ferdinand von 169,
 187, 188, 235, 245, 293
 Kovács Imre 220
 Kovács Eszter 5, 145, 298, 314, 315
 Kovásznai Sándor 123–130, 284, 297
 Kölcsey Ferenc 243, 246
 Könyves Lajos 233
 Könyves Máté 233
 Könyvesné (Mrs Könyves, wife of Lajos Könyves)
 234

Kőszeghy Alajos 273
 Kőszeghy Péter 128, 281
 Kövér Ilma 271, 273, 298
 Kövér Lajos 273, 278, 279, 280, 305
 Kővári Réka 5, 131, 149, 298, 314, 315
 Kramer, Waltraut 59, 68
 Kratter, Franz 188–189
 Krump, Sandra 62–62, 298
 Kulcsár Péter 60, 284, 298
 Kurländer, Franz August von 169
 Kurt, Josef 183
 Kurtz, Felix 110
 Kurz, Joseph Felix 171–173, 175–178, 298, 299
 Kuser Judit 6, 263
 Lachatsch, Wenceslaus 95
 Lactantius 23
 Lamping, Dieter 181
 Landsberg, Hans 168
 Láng Ádám János 234
 Lang, Franciscus 91, 294, 299
 László József 234
 Lauterbach, Christoph Heinrich 39, 285, 288
 Legrand Marc-Antoine 245
 Leisewitz, Johann Anton 245
 Lénárt Orsolya 286,
 Lendvay Márton 198, 247
 Leopold I 35, 45, 46, 47, 48, 49, 57, 58, 66, 69,
 70, 96, 103, 114, 174, 175, 176, 294, 301
 Lessing, Gotthold Ephraim 122, 212, 244, 245,
 247, 312,
 Lilly, John 34, 299
 Lindhoff, Lena 269, 299
 Lósy Imre 59
 Lucano (Lucanus, Marcus Annaeus) 24, 299
 Ludwig Borbála (Mrs Dell) 234
 Lukács, Ladislaus 58, 64
 Luther, Marton 9, 16, 119
 Mályuszné Császár Edit 240, 241
 Mangioni, Valentino 21, 307
 Margaret Theresa (Margarita Teresa of Spain) 69
 Maria Anna Josepha of Austria 69
 Marković, Franjo 265
 Marmontel, Jean-François 209, 255, 256, 257,
 258, 260, 300
 Martinovics József 235
 Mártonfi József 124, 314,
 Masen, Jakob (Masenius) 35, 113, 114, 290, 300
 Maxentius, Marcus Aurelius Valerius 45, 46
 Medgyesy S. Norbert 5, 55, 112, 131, 142, 298,
 300, 301, 314, 315
 Megyeri Károly 232
 Meiners, Christoph 63, 242
 Melanchton, Philippe 116
 Mendelssohn, Moses 242, 301
 Mercklé, Pierre 200, 201, 301
 Mesnard, Jean 301, 317
 Mezey László 296
 Mickl, Johann Christian Alois 5, 7, 105, 106,
 107, 108, 109, 110, 289, 292, 301
 Minato, Nicolò 35, 301
 Molière 244, 245
 Molnár József 233, 234
 Molnár László 131
 More, Thomas 109
 Morhoff, Daniel Georg 39, 302
 Müller, Wunibald 263, 291
 Müllner, Adolf 245
 Müntzer, Andreas 96
 Nadolski, Bogusław 33, 34, 302
 Nádasdy Ferenc 115
 Nagy Imre 192, 235, 295, 302
 Nagy István 229, 233
 Napoleon Bonaparte 187, 201, 220, 232, 235
 Nepomuk, John of, St 110
 Nepos, Cornelius 128, 296
 Nero, Claudius Caesar 110, 228,
 Niederhauser Emil 188, 191, 303
 Niefanger, Dirk 118, 303
 Nora, Pierre 180, 303
 Nota, Alberto 244

Nötzl, Carl Philipp 183
 Obzyna, Gertrude 190, 281
 Onder Csaba 6, 251, 303, 317
 Oppersdorff, Franz Josef von 93, 94, 95, 98, 100
 Orosz László 295
 Otto III 65, 66, 67, 95
 Ovide, (Publius Ovidius Naso) 83, 87, 196,
 Paksa Katalin 135, 137, 138, 283, 287
 Pálffy Géza 56
 Pálitz Pál 220
 Pályi Elek 233
 Papp Géza 134, 141, 142, 143, 144, 303
 Papp Júlia 274, 303
 Pascha, Edmund 145, 149, 150, 303, 309,
 Paul I 187
 Paulay Ede 273
 Paulovics Géza 133
 Pavis, Patrice 202, 304
 Pergő Celesztin 232
 Peter der Grosse 189, 191
 Péter László 297
 Petőfi Sándor 218, 236, 237, 238, 304
 Pfister, Manfred 181, 182, 304
 Philip IV 69
 Philipp II of Macedon 35, 37
 Philostratus 23
 Piatti, Barbara 181
 Pinsker Anton 59, 68
 Pintér Márta Zsuzsanna 5, 59, 77, 79, 91, 111,
 112, 113, 118-120, 195, 283, 296, 297,
 298, 304, 305, 309, 313
 Pius IV 22
 Platner, Ernst 242
 Plato (Platon) 21, 37, 39, 88, 90, 305
 Plautus, Titus Maccius 124
 Plutarch 34, 36, 37, 305
 Poláková, Štefánia 58
 Polehla, Petr 46, 303
 Pompey the Great (Cnaeus Pompeius Magnus)
 24
 Porée, Charles 114, 290
 Pray György 265
 Prém Loránd 279, 305
 Pseudo-Dmitri 191
 Pythagoras 39
 Racine, Jean 239, 244, 245
 Ráday Gedeon jr. 197, 200, 201
 Rädle, Fidel 42, 46, 81, 306
 Rákóczi Ferenc II 64, 65, 67, 219
 Ransanus, Petrus 67
 Raupach, Ernst 245
 Redlich, May 187, 306
 Regnard, Jean-François 245
 Reichard, August Ottokar 156, 157, 167
 Rescalli, Franciscus 41
 Révai Miklós 125
 Révay Péter 64, 67
 Rhédey László 230
 Richter, Ferdinand Tobias 13, 58, 59, 67
 Rist, Johann 33
 Rochlitz, Johann Friedrich 210
 Roeder, Ferdinand 157, 168
 Rohonyi Zoltán 265, 306
 Rossi, Gian Vittorio 31
 Roth, Daniel 184
 Rózsa Sándor 219
 Rundt, Arthur 168
 Rüdiger von Starhemberg, Ernst 47, 50, 51, 52,
 209
 S. Varga Pál 180, 303, 306
 Sachs, Hans 34, 180, 182, 186, 265, 299
 Sachse, Carl Albrecht 158, 167
 Saletka, Antonius 95
 Saulini, Mirella 5, 21, 22, 29, 31, 32, 78, 91,
 304, 307, 309, 317
 Scammacca, Ortensio 23, 306
 Schedel Ferenc 221, 222, 244, 246, 309
 Schedius, Ludvig/Lajos 242, 282
 Schiller, Friedrich 221, 226, 227, 232, 244, 245,
 271, 309

Schneider, Ludwig 101, 155, 167, 307
 Scholz, Stefan 291
 Schöpflin Aladár 197, 272, 300
 Schröder, Friedrich Ludwig 244, 245
 Schütz, August 183, 193
 Segrais, Jean Regnault de 209
 Seneca, Lucius Annaeus 21, 25, 110
 Shakespeare, William 81, 192, 197, 217, 227,
 241, 244, 245, 282, 287, 291, 297, 306, 307
 Siegmund, Gerald 181, 182, 186, 307
 Silberman, Ferdinandus 95
 Simonfi György 231
 Sipekiová Nicole 5, 41, 318
 Sisa Pista 220
 Skawronskaya, Marfa → Jekatherina I
 Smohay András 294, 309
 Sobieski, John III 45, 47, 48, 49
 Sobri Jóska 220, 236
 Socrates 39
 Soja, Edward 180
 Soltész Ferenc Gábor 58
 Sommervogel, Carlos 41, 58, 64, 307
 Sossianus Hierocles 23
 Sporck, Franz Anton 109
 Staud Géza 56, 59, 63, 113, 114, 119, 308
 Stefonio, Bernardino S.J. 21, 22, 23, 25, 27, 28,
 29, 30, 31, 308
 Stephan, St Protomartyrer 61
 Stephan (István) I 56, 61, 66, 67, 68
 Stoeger, Johann Nepomuk 41, 308
 Stöckel, Leonard 118, 308
 Strigniani, Ludovicus 60, 68
 Strobach, Joannes 96
 Sturm, Johan 116
 Sulzer, Johann Georg 242
 Swift, Jonathan 199
 Szádóczki Vera 131, 308
 Szarota, Elida Maria 118, 308
 Széchényi György 55,
 Széchenyi István 217, 240
 Székely Susánna 232
 Szelepcsényi György 141, 143
 Szemere Pál 243, 246
 Szentmihályi Mihály 131
 Szentpéteri Zsigmond 197, 198, 247, 273
 Szentpétery Zsuzsanna 278
 Széppataki Johanna 234, 272
 Szerdahelyi József 196, 198, 200
 Szigligeti József 238
 Szikszai Tibor 135
 Szilágyi Pál 198, 273
 Szinnyei József 189, 196, 308
 Szőke Mihály 233
 Szvák Gyula 188, 191, 303
 Takács József 63, 64
 Tar Gabriella-Nóra 6, 171, 178, 287, 308, 309,
 312
 Tárkányi Béla József 132, 134, 277, 309
 Teleki József 242, 243, 246, 309
 Teleki Sámuel 124
 Terentius Afer, Publius 124
 Teutsch, Traugott 186
 Theobald, Rainer 172, 283
 Thököly Imre 69–75
 Thuróczy János 60
 Tichy János 218, 314
 Tóth Csaba 58, 64, 113, 236, 274, 307
 Tóth Dezső 274, 309
 Tóth Gergely 58, 64, 113, 236, 274, 309
 Tóth Lajos 236, 309
 Török János 278
 Törring-Seefeld (Törring zu Seefeld), Anton
 Clemens Graf von 210
 Trattner János Tamás 257, 287
 Traversari, Ambrogio 36, 38
 Tuccio, Stefano 21, 31, 307
 Tuomy, Martin 129, 130
 Tüskés Gábor 48, 63, 286, 297, 304, 309
 Ubersfeld, Anne 196, 199, 309
 Udvarhelyi Miklós 198, 232, 273

Újfalussy Sándor 273
Újfalvy Krisztina 189
Ulrich, Paul S. 153, 154, 156, 160, 161, 164, 167, 169, 283, 298, 304, 310, 311, 312, 314
Ungern-Sternberg, Armin von 181
Vajk → Stephan I
Valentin, Jean-Marie 21, 78, 81, 113, 114, 116, 304, 306, 312
Valkai András 265, 291, 314
Varga Imre 59, 115, 119, 294–296, 299, 313
Vechner, Georg 39
Végh János 60
Vencellin (Wencellinus) 61
Vergilius, Publius Maro 28, 29, 149,
Vespasianus, Titus Flavius 22, 25, 26, 27, 28,
Vészi, Josef 264
Viascolo, Federico 244
Víg Rudolf 139
Virgil → Vergilius Publius Maro
Voltaire 120, 199, 244, 245
Volly István 136
Vontorčík, Emil 49, 314
Vörösmarty Mihály 196, 236, 243, 244, 246, 271, 273, 275, 277, 314
Weber, Simonis Petrus 60, 68
Weidmann, Franz Carl 210
Weis, Georgius 96
Wenceslas / Wenceslaus St 15, 95, 99, 109
Wenzel von Luxemburg 67
Wilhelmi, Bartholomäus 33
Windischné Törtei Renáta 5, 69, 70, 318
Wistinghausen, Henning von 187, 311
Wolff, Ludwig 157, 167
Xenophon 128
Zalten, Godefridus 97
Zeidlhuber, Havel 15
Zeno of Citium 39
Zenon (Zeno) of Elea 37, 39,
Zey, Claudia 269, 314
Zill, Matthias 95
Zrínyi Ilona 73, 74
Zrínyi Miklós 118, 121, 304
Zrunek, Georgius 145, 146, 147, 148, 149, 150, 295, 298, 314, 315

Zsaskovszky Endre 132, 134, 309

Zsaskovszky Ferenc 132, 134, 309

Several papers discuss such genres of the 16th and 19th centuries as historical plays, comedies of moral , and biblical plays that focus on the figure of Judith. Also the reception of classical authors (e.g. Euripides) in Hungarian is also worthy of attention. Two studies may also be of interest for music history scholars: one focuses on Christmas plays with music and the other on dramatic folk songs. In 19th century theatre history, the repertoire and operations of German theatrical companies and children companies provide the most points of interest for scholars, yet a unique study outlines the sociological aspects of the actors' job at the beginning of the 19th century.

The volume contains the material of the Eger international conference on the history of drama and theatre, in English, German, and French.