

Zitierhinweis

Puchner, Walter: review of: Sabina Cisma, *Invocations of Europe. Music Theatre and the Romanian Principalities 1775–1852*, Köln ; Wien ; Weimar: Böhlau Verlag, 2016, in: *Südost-Forschungen*, 76 (2017), p. 477-483, <https://recensio-stag.lorax.syslab.com/r/fc87266c280043499bbfe4acd4ab7754>



copyright

Dieser Beitrag kann vom Nutzer zu eigenen nicht-kommerziellen Zwecken heruntergeladen und/oder ausgedruckt werden. Darüber hinausgehende Nutzungen sind ohne weitere Genehmigung der Rechteinhaber nur im Rahmen der gesetzlichen Schrankenbestimmungen (§§ 44a-63a UrhG) zulässig.

²³ Zuerst erschienen als 'A Continent as Big as China'. Hellenism in the Life and Work of George Seferis, in: Vassilios SABATAKAKIS / Peter VEJLESKOV (Hgg.), *Filia: Studies in Honour of Bo-Lennart Eklund*. Lund 2005, 15-26.

²⁴ Zuerst erschienen als Modernism and the Quest for National Identity. The Case of Ritsos' Romiosini, in: Aikaterinē MAKRYNIKOLA / Stratēs MPURNAZOS (Hgg.), *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος. Οι εισηγήσεις*. Athen 2008, 109-124.

²⁵ Zuerst erschienen als Beyond Place and Time. Out of this World with Andreas Embirikos, *Journal of Mediterranean Studies* 2 (1992), H. 2, 256-270.

Sabine CISMAS, *Invocations of Europe. Music Theatre and the Romanian Principalities 1775-1852*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag 2016 (Musikkulturen europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert, 13). 279 S., ISBN 978-3-205-20216-5, € 60,–

Es handelt sich um eine am European University Institute (EUI) entstandene Dissertation (2014), die die Europäisierung und Modernisierung der Transdanubischen Fürstentümer der Moldau und der Walachei anhand der Einführung und Pflege des Musiktheaters verfolgen will. Dabei wird großer Wert gelegt auf die Kontextanalyse der wechselnden historischen Situationen und ihre Komplexität, v. a. nach der Phanariotenherrschaft durch den russischen Faktor, und die Unterschiedlichkeit der beiden Fürstentümer je nach dem Persönlichkeitsprofil der regierenden Herrscher, den Reaktionen des höheren und niedrigeren Standes der lokalen Bojaren, der jeweiligen Phase in der Frage nach der angestrebten nationalen Identität, der Sprachfrage, der Entwicklung des „europäischen“ Vorbilds Frankreich usw. Diese Kontextualisierung des Musiktheaters im Kräftespiel sozialer und historischer Mega-Fakten geht über eine normale Theatergeschichte z. T. hinaus und ist in ihrer Ausführlichkeit einer gewissen selektierten Sekundärliteratur verpflichtet, deren Ansichten *in extenso* reproduziert werden. Die Arbeit versteht sich als ein Gegenansatz zu den „nationalistischen“ Kulturgeschichten der kommunistischen Periode, die die Phase des zaristischen Protektorats als negative Fremdherrschaft bewerten, welches als Hemmschuh für die Nationalisierung und den Europäisierungsprozess zu werten sei, während die Autorin die positive Seiten der russischen Verwaltung in der Kulturpromovierung herausstreicht (massive Einführung der französischen Kultur, nach 1840 Reduzierung der Gallomanie durch die Forcierung deutsch-österreichischer und italienischer Vorbilder aus Furcht vor der potentiellen historischen Langzeitwirkung der Französischen Revolution, Kultivierung der Musikkultur usw.). Dieses kulturgeschichtliche Positivbild weicht z. T. deutlich von den bekannten Bewertungen ab (die Frage einer wenn auch oberflächlichen Europäisierung der hohen und niederen Aristokratie und des Merkantilbürgertums wären auch mit dem Innenbild in Einklang zu bringen, das etwa Alecsandris Komödien bieten).

Die phanariotische Epoche wird allerdings im Gegensatz dazu in traditioneller Weise durch ethnozentrisch einseitige Werturteile als überaus negativ gewertet und die griechische „Fremdherrschaft“ mit der „Rückständigkeit“ des Osmanischen Reich gleichgesetzt. Dieses immer noch beliebte eurozentrische Bewertungsschema „erleuchtetes Europa der Modernität, Wissenschaft und Aufklärung/ prämodernes theokratisches Reichsgebilde der Reaktion und orientalischen Passivität und Unberechenbarkeit“, wie es sich in Konzepten wie die „Gegen-Aufklärung“ noch weiterperpetuiert, ist heute eigentlich nicht mehr zu halten und für eine vergleichende Balkanologie schon gar nicht. Die nationalstaatliche Rückprojektion von Werten und Begriffen, die die „Wiedergeburtzeit“ geprägt hat, ist heute nicht mehr notwendig aufgrund des historiographischen Paradigmenwandels nach der Wende. Die aufklärerische Tätigkeit und literarische-kulturelle Westorientierung zentraler Phanariotenpersönlichkeiten am Hospodarenthron erfordert eine differenziertere Betrachtungsweise. Hier herrscht in der Arbeit auch ein bedeutendes Informationsdefizit, das sich auch deutlich in der beschränkten Rezeption von Sekundärliteratur widerspiegelt, wo zentrale Werke zur Phanariotenherrschaft in den Transdanubischen Fürstentümern überhaupt nicht aufscheinen. Hier kommt es auch zu Sachfehlern, die leicht zu vermeiden gewesen wären.

Das ist schade, denn im Ganzen bringt die Arbeit durchaus neue Detailkenntnisse, was das Musiktheater betrifft (das Sprechtheater ist fast gänzlich ausgeklammert, sodass der Theaterhistoriker Südosteuropas manches vermissen wird) sowohl aus Archivforschung als auch durch Auswertung der Presse. Vielleicht wäre es besser gewesen, die Phanariotenzeit überhaupt auszuklammern (hier werden griechische Quellen und Sekundärliteratur überhaupt nicht rezipiert) und gleich mit dem russischen Protektorat nach 1821 zu beginnen. Dieser Abschnitt bildet nicht nur den überwiegenden Hauptteil der Arbeit, sondern ist den früheren Ausführungen auch qualitativ und nachweismäßig deutlich überlegen. Hier lösen sich die einseitigen ethnozentrischen nationalideologischen Interpretationen in ein prismatischeres Bild auf, das durch Detailkenntnis besticht und die Musiktheatergeschichte in ihrer ereignisgeschichtlichen Dynamik in ein Geflecht von sozialen, historischen und politischen Faktoren und Akteuren integriert, das der Komplexität der rasch wechselnden Verhältnisse in den Fürstentümern jenseits der Donau gerecht wird, aber auch der notwendigen Differenzierung zwischen Moldau und Walachei. Erstaunlich bleibt, wie wenig ältere rumänische Theatergeschichte berücksichtigt wird; nicht zu reden von der griechischen, die überhaupt nicht vorkommt. Immerhin war einer der Protagonisten der letzten Phase der Phanariotenzeit in Bukarest, Konstantinos Kyriakos Aristias (Costache Aristia), bis zu seinem Lebensende in der walachischen Hauptstadt als Schauspiellehrer, Dramaturg, Übersetzer und Regisseur tätig.

Die Arbeit folgt einer logischen Struktur enger werdenden konzentrischer Kreise um die Vorstellungen des Musiktheaters: Auf eine Einleitung folgt ein Kapitel zu sozialen und politischen Kontexten (1775-1852), weiter „Foreign Political Control and Representation in Public Theatres in Moldavia and Wallachia“, „Political Legitimization in the Theatre“, „The Guiding Principles of Music Theatre“ und „The Transfer and Practice of European Music Theatre Companies and Repertoires“. Eine umfangreiche „Introduction“ (9-33) beschreibt

die Rahmenbedingungen und das methodische Vorgehen der Arbeit. Bereits hier fällt die eng ethnozentrisch-ideologische Tendenz in der Bewertung der Phanariotenzeit (1711/1716-1821) auf, die angeblich die Westkontakte verhindert haben soll.¹ Die Westkontakte über das Griechische bestanden schon vorher: Dimitrie Cantemir hatte einen griechischen Lehrer, Ieremias Kakavelas aus Kreta, der eine italienische Beschreibung der 2. Wiener Türkenbelagerung ins Griechische übersetzt hat, und der kürzlich heiliggesprochene Constantin Brâncoveanu, der als Aristoteles-Übersetzer auch Werke im Griechischen verfasst hat, wurde aufgrund der gleichen Abhängigkeit von der Hohen Pforte in Kostantiniyye enthauptet (zusammen mit seinen vier Söhnen) – wie so viele Phanariotenfürsten nach ihm. Zu dieser Zeit bestand bereits ein griechisches Schulnetz, die Verkehrs- und Handelssprache war das Griechische, unbeachtet der ethnischen Zugehörigkeit der Merkantilschicht, der höhere Klerus war meist griechisch, Griechisch war die Diplomatensprache im Verkehr mit dem Osmanischen Reich und unangefochtene Bildungssprache. Die forcierte Gräzisierung der Oberschichten während der Phanariotenzeit baute auf ein bereits vorhandenes Fundament auf.² Der Ausdruck „Fremdherrschaft“ (Relikt der sozialistischen rumänischen Historiographie) ist mit Differenzierungen zu gebrauchen; dasselbe gilt für den Vorwurf der Rückständigkeit.³ Das unreflektierte Vokabular bewegt sich streckenweise nicht auf der Höhe der Ansprüche, die die Arbeit an sich selbst stellt.⁴ Man vermisst auch vergleichende Ausblicke auf andere Nationsbildungen im Balkanraum und die Diskussion (und Literatur) zum spezifischen südosteuropäischen Nationalismus des 19. Jh.s.

Der 2. Teil der Einleitung geht dann auf die Musiktheaterformen ein: Vaudeville, Operette und Oper. Das Musiktheater war Angelegenheit der höheren und niederen Aristokratie sowie des wohlhabenden Merkantilbürgertums, Statussymbol und gesellschaftliches Ereignis. Es zählte nicht so sehr der ästhetische Genuss der Akustik als das Gesehenwerden, der Protektor-Status einer Primadonna usw. Die Diskussion um ein rumänischsprachiges Repertoire als Voraussetzung für ein Nationaltheater hält sich in dieser Phase in Grenzen und betrifft v. a. das Sprechtheater. Musiktheater war in jeder Hinsicht ein Import: von Frankreich, Italien und Österreich. In der Folge werden dann die Einzelkapitel vorgestellt.

Kapitel 1. ist „The Social and Political Context (1775-1852)“ gewidmet (34-72) und umfasst folgende thematische Einheiten: „Social Transformation in Moldavia and Wallachia“ (von den Phanariotenprinzen zum *Regulamentul Organic*)⁵, die Nationalidee der *intelligentsia*, die Idee von Europa, die Sprachfrage, Zunahme des niedrigen Adels, Nachahmung europäischer Kleidung und Sitten, Gallomanie usw. Kapitel 2 „Foreign Political Control and Representation in Public Theatre in Moldavia und Wallachia“ (73-121) bringt dann die Reformen von Alexandros Ypsilantis, der nach Sulzer auch ein Kammerquartett mit „deutscher“ Musik eingerichtet hatte.⁶ Die Ausführungen zu den ersten Laientheatern in Iași und Bukarest sind in der einschlägigen Bibliographie von vielen Detailunsicherheiten und Ungereimtheiten begleitet, die auch hier reproduziert werden.⁷ Während der russischen Okkupation der Moldau 1809-1812 wurde in Iași von Gaetano Maggi ein Theater eingerichtet, in dem Russisch gespielt wurde. 1816 organisierte Gheorghe Asachi hier die ersten rumänischen Vorstellungen. In Bukarest organisierte die junge Rallu Karatza mit Finanz-

hilfe von Nicolae Văcărescu 1817 das Theater am „Roten Brunnen“, wo griechische Schüler der „Universal School“ (wohl die *Αυθεντική Ακαδημία*)⁸ Szenen aus antiken Tragödien aufführten. Opern kamen dann erst durch die „Viennese company“ von Gerger zur Aufführung.⁹ Ein weiterer Abschnitt beschäftigt sich dann mit „Cultural Politics under Russian Occupation“, nach 1828, 1829-1834 unter Graf Pavel Kiselev, der sich positiv über die Theaterorganisation äußerte: 1832 wurde in Iași das erste öffentliche Theater errichtet („Théâtre des Variétés“). Truppen und Spielpläne wurden von den Franzosen beherrscht.¹⁰ Die Verfasserin distanziert sich von der rumänischen Theatergeschichtsschreibung, die seine Rolle durchaus negativ bewertet hat. In Bukarest wurde das Momolo-Theater errichtet. Es ist die Zeit, wo sich auch die Sprachfrage an Frankreich orientiert. Nach 1840 kommt es zu einem Umschwung: „Changing the Cultural Politics in the Romanian Theatres at the Russian Request“: Das zaristische Russland fürchtete durch die zunehmende Gallisierung ein Wiederaufleben der Ideen der Französischen Revolution; österreichische Prinzipalinnen wurden eingestellt: Therese Frisch in Iași und Henriette Carl in Bukarest; durch ihre Misswirtschaft konnten sie sich nicht allzulange halten.

Kapitel 3 bringt dann die Folgejahre: „Political Legitimization in the Theatre“ (122-166). In der Regierungszeit von Prinz Mihai Sturdza (1834-1849) wurde die kulturelle Emanzipation forciert: Die Theaterleitung wurde in Iași Prinz Nicolae Suțu und dem Schauspieler Matei Millo übertragen: In Bukarest, wo die Abhängigkeit von Russland direkter war, reagierte Gheorgie Bibescu (Amtszeit 1842-1848) konservativer; doch sein Nachfolger Prinz Barbu Știrbei (Amtszeit 1849-1853, 1854-1856) warf dann die Frage der Emanzipierung wieder auf. 1852 wurde das Grand Theatre errichtet, zwar mit einem italienischen Impresario aber staatlicher Subvention. Ein letzter Abschnitt geht dann auf die Gründung der Philharmonischen Gesellschaft in Bukarest 1834-1837 ein, 1836-1840 in Iași das Philodramatische Konservatorium. Kapitel 4 hat den Titel „The Guiding Principles of Music Theatre“ (167-199) und beschäftigt sich mit der gesellschaftliche Rolle des Musiktheaters: aristokratisches Publikum, zunehmend auch Merkantilbürgertum, „Self-presentation at the theatre“, Französisch und europäische Vielsprachigkeit, die alte aufklärerische Idee „A moral school for the progress of the people“ (balkanweit), „Music theatre, a gift from God perfected by man“ – die anspruchvollste Theaterform, „Opera, a dark mirror of society“ – in ihrer Ausführung nicht immer (Schauspielkritik von Costache Carageali [Caragiale?] und Vasile Alecsandri). Kapitel 5 bringt dann den „harten Kern“ der Theatergeschichte: „The Transfer and Practice of European Music Theatre Companies and Repertoires“ (200-245): zu den Sängern und Primadonnen (Bukarest und Iași als Zwischenstationen der Reise der italienischen Opernsänger/innen nach Odessa, Konstantinopel und in den Schwarzmeerraum), zu den *impresarii* und dem Opernbusiness, zum französischen Repertoire (Gattungen, Genres und Werke), zur italienischen Oper (gleiches Repertoire mit Russland und dem Osmanischen Reich), zur rumänischen Historienoper (1834 erstes Vaudeville von Elena Asachi, „Dragoș, the First Suzerain Prince of Moldavia“, weitere von Johann Andreas Wachmann, Alexander Flechtenmacher, auch vertonte Komödien von Alecsandri usw.).

Es folgt noch eine ausführliche Zusammenfassung (246-258), die sich noch einmal absetzt von der rumänischen Nationalgeschichte, welche das russische Protektorat bloß unter negativen Vorzeichen sieht. Die mehrfache Hervorhebung dieser Interpretationslinie scheint der Autorin ein besonderes Anliegen zu sein. Weit weniger differenziert wird die Phanariotische Epoche gesehen, die bibliographisch auch massiv unterrepräsentiert bleibt (Bibliographie 259-274, der Index ist lückenhaft). Als besonders positiv sind die Archivforschungen zu Einzelfragen zu sehen sowie die Einbindung der Theatergeschichte in soziale und politisch-historische Kontexte, die differenziertere Erklärungsmodelle erlauben als die bloße Ereignisgeschichte. Europäisierung und nationale Emanzipierung werden als ergänzende Prozesse gesehen; ein vergleichender Blick auf balkanische Nachbarländer hätte vielleicht noch ein prismatischeres Bild ergeben, denn ganz frei von gewissem ideologischem Schematismus und historischen Stereotypen ist die Arbeit nicht. Was die Theatergeschichte betrifft, ist dies jedoch eine hochwillkommene Arbeit, die allerdings zwei Schwächen aufweist: 1) dass das Musiktheater in seiner Entwicklung in diesem Kommunikationsraum vom Sprechtheater gar nicht schnittklar getrennt werden kann, v. a. in dieser Phase der Theaterkonstituierung im ostbalkanischen Raum,¹¹ und 2) dass bis zum Einmarsch von Konstantin Ypsilantis in der Moldau und der Schlacht von Drăgășani, an der die Laienschauspieler von Bukarest und Odessa mitgekämpft haben (ein Protagonist ist gefallen, Aristias wurde schwer verwundet), sowie dem Aufstand von Tudor Vladimirescu die Entwicklungen von rumänischem und griechischem Theater gar nicht getrennt werden können. Eine monoglossale und monokulturelle Interpretation unter ethnischen und späteren nationalen Vorzeichen führt hier zu keinen realistischen Erklärungsmodellen. Aufgrund der mangelnden komparativen Kompetenz bzw. Sach- und Literaturkenntnis, die nur rumänische Quellen und allgemeine Übersichtsliteratur zur rumänischen Staatenbildung bzw. zur Theaterwissenschaft und Opernkunde rezipiert, hätte das Phanariotenkapitel ausgeklammert bleiben können oder müsste bedeutend erweitert werden.¹² Aber von eigentlichem Musiktheater kann man in dieser Kulturphase der Phanarioten in den Transdaunbischen Fürstentümer ohnehin nur als Ausnahmeerscheinung sprechen.¹³ Trotz dieser Vorbehalte wird man diese Monographie auch in Zukunft für die Theatergeschichte der Moldau und Walachei zwischen 1826 und 1852 gern benützen.

Athen, Wien

Walter Puchner

¹ „The Phanariot regime, which takes its name from the Phanariot princes installed by the Ottoman Empire in Moldavia and Wallachia in 1711 and 1716 and lasted until 1821, oriented the Principalities towards the Ottoman and Greek civilizations to the detriment of Western European influences“ (9). Das ist eine fast provokative Vereinfachung, die den Tatsachen nicht mehr entspricht, weder auf osmanischer Seite (Tulpenzeit, Donizetti, *alafranga*-Epoche), noch auf griechischer: Eine ganze Reihe von populären Lesestoffen kam über das Griechische in den Donau-Fürstentümer (*Bertoldo*, *Erotocrit* usw.), die phanariotische Literatur entstand zum Großteil in Bukarest, Literaturüber-

setzungen aus Westsprachen (Cervantes, Metastasio, Molière, Alfieri, Voltaire usw.); klerikale Satiren gibt es in Bukarest auf Griechisch schon Ende des 17. Jh.s.

² Walter PUCHNER, Griechische Hegemonialkultur im östlichen Balkanraum zur Zeit der Aufklärung und der nationalen „Wiedergeburt“. Beispiele und Tendenzen, in: Maria OIKONOMOU / Maria A. STASSINOPOULOU / Ioannis ZELEPOS (Hgg.), Griechische Dimensionen südosteuropäischer Kultur seit dem 18. Jahrhundert. Vorortung, Bewegung, Grenzüberschreitung. Frankfurt/M. u. a. 2011 (Studien zur Geschichte Südosteuropas, 17), 17-26.

³ Anonyme soziale Satiren auf die Walachei um und nach 1800 (1800, 1809, 1820) im Griechischen, nach der Sprachgebung von Bojaren verfasst, beschreiben anschaulich den Ämterhandel, den Kleidungsluxus, die Verschuldung, die Westmanie, den Ärzteschwindel usw., ohne dies den Phanarioten zuzuschreiben (Walter PUCHNER, Satirische Dialoge in dramatischer Form aus dem Phanar und den transdanubischen Fürstentümern 1690-1820. Eine sekundäre Textgruppe des vorrevolutionären griechischen Theaters, *Zeitschrift für Balkanologie* 43 (2007), H. 2, 189-206).

⁴ Beispiel aus der Einleitung: „They [the intellectuals] concluded that their countries were backward and that this was due to the installment of the Phanariot regime in the eighteenth century. Not only they, but also a number of European travellers and officials harshly criticized the Romanian Principalities, labelling them as backward, uneducated and culturally insignificant. The boyars thus asked themselves how their countries could become part of Europe and contribute to progress“ (10f.). „The creation of a ‘healthy nation’ meant the adoption and integration of European ways and culture“ (11).

⁵ Der Ausbruch der Griechischen Revolution in der Moldau wird bloß in einer Fußnote zu Tudor Vladimirescu erwähnt (Nr. 42, 36f.). „The uprising began as part of the organized Balkan revolution initiated by the Greek anti-Ottoman revolutionary society *Philikí Etaireía*, which occupied the two states as a result of the Greek War of Independence. In Moldavia they took over the government, but in Wallachia the Eterist expedition encountered a more complex situation [...]“ (?). Zur politischen Rolle der griechischen Theateraufführungen in Bukarest und Iași nach 1817 vgl. nun Gonda VAN STEEN, *Liberating Hellenism from the Ottoman Empire. Comte de Marcellus and the Last of the Classics*. New York 2010, 108-169.

⁶ Nach Franz Joseph SULZER, *Geschichte des transalpinischen Daciens*, das ist: der Walachey, Moldau und Bessarabiens. 3 Bde., Wien 1781-1782, Bd. III, 234. Sulzer war kein Musiker, sondern Militäroffizier bei der österreichischen Armee, stationiert in Siebenbürger, den Ypsilantis an den Hof von Bukarest geholt hatte und der die Zustände am Hof in aufklärerischer Ironie beschrieben hat, aber auch die Volksmusik der Unterschichten zu würdigen wusste. Charakteristischerweise berichtet er, dass die Griechen ihm zu Gefallen eine Schattentheateraufführung als „opera“ bezeichnet hätten (II, 401f.). Die Autorin moniert, dass er in seinen Schriften nicht zwischen einheimischen und phanariotischen Bojaren unterschieden habe (77).

⁷ Walter PUCHNER, Hof-, Schul- und Nationaltheater der griechischen Aufklärung im europäischen Südosten, *Maske und Kothurn* 21 (1975), 235-262 und mit der gesamten neueren Bibliographie DERS., *Greek Theatre between Antiquity and Independence. A History of Reinvention from the Third Century BC to 1830*, Cambridge 2017, 269-300.

⁸ Dazu immer noch unübertroffen die prosopographische Studie von Ariadna CAMARIANO, *Les Academies princières de Bucarest et de Jassy et leurs professeurs*. Thessaloniki 1974, die nicht einmal in der Bibliographie aufscheint.

⁹ Über Repertoire und Vorstellungen dieser Truppe gibt es eine ganze Reihe von Quellen (Bibliographie in Walter PUCHNER, *Die Literaturen Südosteuropas*. 15. bis spätes 20. Jh. Ein Vergleich, Wien, Köln, Weimar 2015, 145, 198). Nur Laurençon wird zitiert. Zum Nachweis, dass es sich um eine Siebenbürger Truppe handelt Walter PUCHNER, *Ζητήματα τεκμηρίωσης στην ιστορία του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου*, *Parabasis* 10 (2010), 279-294, welche übrigens bereits 1815 ein Kotzebue-Stück auf Rumänisch gespielt hat. An anderer Stelle wird dann richtig erwähnt, dass die Truppe aus dem benachbarten Braşov gekommen sei (202). Die Mademoiselle Dili wird in der einschlägigen Bibliographie als Dill geführt. Einige Seiten später bezeichnet die Autorin die Ansicht des neueren rumänischen Theaterhistorikers Massoff, dass die Prinzentochter dies getan habe, um das griechische Theater zu unterstützen (das mit seinen Tragödienaufführungen eine Art psychologischer Vorbereitung für den Aufstand gewesen ist), als eine Hypothese und fragt sich in einer umständlichen Argumentationsführung, was es wohl gewesen sein kann, das Văcărescu zur Zusammenarbeit mit der „ausländischen“ Tochter eines sultanshörigen Phanarioten bewogen haben könnte („It could also be seen as an attempt to stabilize the turbulent internal political life with a symbolic struggle against the Ottoman Empire“ 87f.), doch wird eine solch einseitige Sichtweise aus der späteren Nationalideologie den mentalen Mischverhältnissen eines kulturellen Kleinraums zwischen drei Großreichen mit einer noch ungelösten Sprach- und Schriftfrage und einer praktischen Mehrsprachigkeit der gebildeten Elite nicht gerecht. Mit einem zweiten Argument, dass dies im Zuge des Wunsches nach „Europäisierung“ geschehen sei, kommt sie der Wahrheit schon näher: Wie die griechischen Quellen berichten (Alexandros Rizos Rangavis' Memoiren), geht die Initiative auf den Wunsch der Fürstentochter zurück, ihren Laienspielern ein ästhetisches Paradigma von professioneller Qualität zu geben, um ihre schauspielerischen Leistungen zu verbessern.

¹⁰ Dazu immer noch unübertroffen materialreich Ion Horia RĂDULESCU, *Le Théâtre français dans les Pays roumains 1826-1852*. Paris 1965.

¹¹ Zu einer Typologie der Entwicklungen vgl. Walter PUCHNER, *Typologische Entwicklungsstrukturen der Theatergeschichte im südosteuropäischen Raum*, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums* 1 (2006), 13-72.

¹² Auch spezielle internationale Literatur zu den Phanarioten und ihrer Kultur wurde nicht benutzt, und zwar auch von rumänischer Seite her (z. B. Andrei PIPPIDI, *Phanar, Phanariotes, Phanariotisme*, *Revue des Études Sud-Est Européennes* 13 (1975), H. 2, 231-239, Cornelia PAPACOSTEA-DANIELOPOLU, *État actuel des recherches sur 'l'époque phanariote'*, *Revue des Études Sud-Est Européennes* 124 (1976), H. 3, 227-234 usw.).

¹³ Zur Vielfalt des Spektakelwesens am Hof in Bukarest gibt es eine ganze Reihe von rumänischen Quellen.