

erschienen in: Müller-Funk,
Wolfgang/ Plener, Peter/ Ruthner,
Clemens (Hg.): *Kakanien revisited*.
Das Eigene und das Fremde (in) der
österreichisch-ungarischen
Monarchie. Tübingen: Francke 2001
(Kultur – Herrschaft – Differenz 1).

1 Rumpler, Harald: Österreichische
Geschichte 1804-1914. Eine Chance
für Mitteleuropa – bürgerliche
Emanzipation und Staatsverfall in der
Habsburgermonarchie. Wien:
Ueberreuter 1997, p. 27.

2 Zit. n. Batušić, Nikola: Uloga nje-
mačog kazališta u Zagrebu u hrvats-
kom kulturnom životu od 1840 do
1860 [Die Rolle des deutschen
Theaters in Zagreb im kroatischen
Kulturleben von 1840 bis 1860]. In:
Rad JAZU 61 (1968), p. 410.

3 Er führt folgende an: »...die Zeit
Kaisers Joseph II. (1780-1790) und
Kaisers Franz I. (1815-1825) und des
Kaisers Franz Joseph vom 4. März
1849 bis 1860.« In: Šišić, Ferdo:
Pregled povijesti hrvatskog naroda
[Übersicht der Geschichte Kroatiens].
Zagreb: Nakladni zavod matice
Hrvatske 1975, p. 427.

4 »[...] da je tanki sloj obrazovanog
hrvatskog građanstva čitao samo
djela pisana njemačkim jezikom.«
Zit. n. Barac, Antun: Hrvatska
književnost od Preporoda do stvaran-
ja Jugoslavije [Die kroatische Literatur
seit der illyrischen Bewegung bis zur
Gründung Jugoslawiens]. Zagreb:
JAZU 1964, p. 73.

5 Cf. Žmegač, Viktor: Bečka moderna.
Zagreb: Matica hrvatska 1998; Ders.:
Duh impresionizma i secesije.
Zagreb: Zavod za znanost o književ-
nosti Filozofskog fakulteta 1993;
Ders.: Miroslav Krleža und seine
mitteleuropäische geistige Heimat.
In: Most Zagreb 1 (1996), pp. 57-73.

6 Cf. Bobinac, Marijan: Deutschspra-
chiger Jugendstil aus Kroatien. In:
Zagreber Germanistische Beiträge 1-2
(1993), pp. 18-47; Ders.: 1968 i novi
pučki komad. In: Barbarić, Damir
(Hg.): Fin de siècle Zagreb-Beč.
Zagreb: Školska knjiga 1997,
pp. 38-54.

Eine der interessantesten Fragestellungen jeder fremdsprachigen Philologie ist die Untersuchung der Beziehungen und Einflüsse, die auf die eigene Literatur im Laufe der Zeit von einer anderen Literatur ausgeübt worden sind. Aus kroatischer Perspektive erscheint der Vergleich mit der deutschsprachigen Literatur und insbesondere mit der österreichischen als Selbstverständlichkeit, da die Kroaten eine lange geschichtliche Periode in der »historischen Schicksals- und Kampfgemeinschaft des Vielvölkerstaates«¹ verbracht haben.

Ein groß angelegtes Projekt der Zagreber Germanistik unter dem Titel *Kroatisch-österreichische Literaturbeziehungen* wurde vor kurzem in Angriff genommen. Als eine der wichtigsten Aufgaben, die dieses Projekt zu erfüllen hat, stellt sich die Revision der ehemals negativen Wertung des deutschsprachigen Einflusses in Kroatien. Diese war eine Folge der historischen Entwicklung Kroatiens im 19. Jahrhundert, wo der Zusammenprall des erwachenden Nationalbewußtseins und der fremden Herrschaft in der Monarchie nicht zu versöhnen war. Die komplizierten Machtverhältnisse und der politische Kampf um nationale Gesinnung führten oft zu einer solchen Form von Literatur, die nicht nur wirksame Propaganda war, sondern auch die weit verbreitete Haltung zu den »Fremdlingen« widerspiegelt:

Im Vaterlande herrscht die Muttersprache
Die fremde sei nicht Herr, die heim'sche Knecht
Denn einem größern Stamm gehört der Slave
Er nistet von der Newa bis zur Save.²

Das vorherrschende negative Bild des »germanischen Einflusses« wurde auch nach 1918 in jeder offiziellen Geschichte, aber auch in der Literaturgeschichte Kroatiens fortgeschrieben. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts zählt der kroatische Historiker Ferdo Šišić drei Perioden des Absolutismus³, in denen die Amtssprache und das Beamtentum deutsch sein mußten, und die Zensur unbarmherzig jede Regung des nationalen Geistes an der Wurzel abzuschneiden versuchte. Das jahrzehntelange Ringen darum, ein Staatsvolk zu werden, oder einen lang erstrebten Nationalstaat zu gründen, verstärkte zusätzlich die Ablehnung bzw. Wertung des Einflusses, der von der österreichischen Seite kam.

Eines der damaligen Argumente, das in unterschiedlichen Formulierungen oft zu finden ist, lautet: »[D]ie dünne Schicht des kroatischen Bildungsbürgertums liest nur die Werke in der deutschen Sprache«⁴, was auch der kroatische Literaturhistoriker Antun Barac in seiner einflußreichen Literaturgeschichte ausdrücklich schreibt. Diese Formel ist schon seit der illyrischen Bewegung in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts zu einer sich unermüdlich wiederholenden Klage der kroatischen Intellektuellen geworden, da die kroatische literarische Produktion rückständig und schwach war. Dies ging so weit, daß der von Willibald Nagl geprägte Terminus »Kulturraum« oder eine positiv getönte Bezeichnung wie »Vielvölkerstaat« in der kroatischen Geschichtsschreibung überhaupt nicht vorkommen. Es wird vielmehr von Germanisierung, gefährlichem Zentralismus, Assimilierungstendenzen oder Unterdrückung der kroatischen Sprache gesprochen. Die sog. »Kultur der Synthese« wird nur als Zwang zur Assimilation dargestellt. Wien wird lange als Hauptfeind des kroatischen Volkes und seiner Kultur betrachtet, so daß die Auflösung der Monarchie in der kroatischen Öffentlichkeit als Triumph gefeiert wird.

Aus diesen kurz angeführten historisch-sozialen Gründen konnte die Periode der habsburgischen Macht keinesfalls positiv beurteilt werden, so daß erst die historische Distanz ermöglicht, das bestehende emotional gefärbte Urteil zu revidieren. Die in einigen Aspekten sicherlich fruchtbare gemeinsame Existenz und Rezeption der unter der k.u.k. Periode entstandenen Werke wurde entweder verschwiegen oder geleugnet. Diese komplexen Beziehungen sind erst in den letzten Jahren in verschiedenen Arbeiten der Zagreber Germanisten entsprechend behandelt worden. Zu nennen sind die zahlreichen Aufsätze von Viktor Žmegač⁵ über die Literatur der Wiener Moderne oder von Marijan Bobinac⁶ über das Volkstheater.

7 Agramer Tagblatt v. 06.08.1902.

8 »[...] les multiples aspects de la pratique sociale du théâtre forment donc une totalité vivante, puisqu'ils mettent en branle dans certains cas la totalité de la société et de ses institutions.« In: Duvignaud, Jean: *Sociologie du théâtre – essai sur les ombres collectives*. Paris: Gallimard 1965, p. 3.

9 Batušić, Nikola: *Povijest hrvatskog kazališta* [Geschichte des kroatischen Theaters]. Zagreb: Školska knjiga 1978, p. 89.

10 Senker, Boris: *Hrestomatija novije hrvatske drame, 1. dio 1895-1940* [Übersicht der neueren kroatischen Dramen]. Zagreb: Disput 2000, p. 11.

11 Oft wurden die neuen Vorstellungen in den Zeitungen als »Repertoirestück des Hoftheaters in Wien« angekündigt. So findet man bspw. in der *Agramer Zeitung* v. 15.01.1895 die Kritik des Stückes *Heimat* (UA 1893) von Hermann Sudermann, wo ausdrücklich betont wird, daß dieses Stück am Wiener Raimundtheater ein großer Erfolg gewesen sei.

I.

In diesem Zusammenhang ist die Geschichte des kroatischen Theaters in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und zur Zeit der Jahrhundertwende exemplarisch, da die ungewollten und doch unvermeidlichen Einflüsse sehr stark die Entstehung des kroatischen Theaters in Zagreb beeinflussten. Gerade deswegen kann von einer »unheimlichen Nachbarschaft« gesprochen werden, da die nachgerade paradoxe Haltung einer parallel verlaufenden Ablehnung und Übernahme diese Periode prägt.

Es ist wichtig zu erwähnen, daß das Theater in Zagreb bis 1907, als das Theater in Osijek gegründet wurde, die einzige kroatische Bühne war. Diese Tatsache darf nicht vergessen werden, wenn der eigentümliche Eklektizismus des Repertoires in Betracht gezogen wird. Die klassischen Vorstellungen wurden mit volkstümlichen und modernen Stücken ergänzt, wobei man nicht immer nur die künstlerischen Kriterien in den Vordergrund stellen konnte, um folgendes Ziel zu erreichen: »breite Schichten unserer Gesellschaft für das Theater wieder zu interessieren«⁷. Dem nationalen Theaterhaus wurde v.a. die Funktion der künstlerischen und ästhetisch-ethischen Erziehung zugeschrieben, da immer wieder betont wurde, daß es sich um ein nationales Landes- und Kulturinstitut handle. Die einzige kroatische Bühne wird pathetisch als »Tempel der Kunst« oder als »Höhepunkt unserer kulturellen Entwicklung« bezeichnet, wobei man vergessen hatte, daß schon Heinrich Laube, als er in den Jahren 1849-1867 ein ausgesprochen produktiver Direktor des Wiener Burgtheaters war, als erster die ästhetische und erzieherische Funktion des Theaters besonders hervorgehoben hatte.

Wir müssen hier mit Duvignaud behaupten, das Theater sei entschieden durch die »Totalität der Gesellschaft und ihrer Institutionen«⁸ gekennzeichnet, was nur bedeutet, daß es seinem Wesen nach in stärkerem Maße den gesellschaftlichen und politischen Wandlungen der Zeit unterliegt als die anderen literarischen Gattungen. In jener instabilen Zeit im konfliktreichen Kroatien ist dies besonders ausgeprägt, was in verschiedenen Bereichen des Theaterlebens deutlich zum Ausdruck kommt.

Die Verwaltung des Theaters mußte den diffizilen Geschmack des Zagreber Publikums in Betracht ziehen, aber auch auf die offizielle Haltung der Regierung achten; die ständig präsente Zensur ist vielleicht der deutlichste Ausdruck davon. Ein treffendes Beispiel für diese Situation ist die Aufführung des Stückes *Der grüne Kakadu* (UA 1899) von Schnitzler, die aus damaliger Sicht dem Werk nicht angemessen war, da die Hälfte des Stückes von der Zensur gestrichen und es somit bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt dargeboten wurde.

Das Repertoire des Zagreber Theaters in dieser Periode kann als Spiegel verschiedenster politischer und gesellschaftlicher Tendenzen fungieren. In seiner *Geschichte des kroatischen Theaters* behauptet Nikola Batušić, daß bei dessen Beschreibung »die geschichtlichen und geopolitischen Faktoren untrennbar von ästhetischen Merkmalen«⁹ sind. So ist es notwendig, die Entwicklung des Theaters in Zagreb und die Aufführung der Stücke relevanter österreichischer Autoren *interdisziplinär* zu betrachten, da die Zahl dieser Stücke und die damit bedingte Auswirkung auf das heimische Theater von vielen nichtliterarischen Faktoren beeinflusst wird, die erst *gemeinsam* ein Bild der Zeit ergeben.

Durch die ganze Periode ziehen sich zwei entgegengesetzte Haltungen: Einerseits wird jede Art von direktem Einfluß kategorisch zurückgewiesen, andererseits ist der österreichische Einfluß nicht zu übersehen. Der kroatische Theaterwissenschaftler und Dramatiker Boris Senker erklärt die programmatische Entfernung des fremden Einflusses einer als imperialistisch empfundenen Kultur als einen »Versuch, aus dem eigenen soziokulturellen Umfeld zu entfliehen«¹⁰: Nicht nur, daß die Intendanten in Wien ausgebildet wurden, daß sich die Kritiker immer auf die früher erschienenen deutschsprachigen Rezensionen beriefen¹¹ – sogar das technische Personal stammte aus den deutschsprachigen Teilen der Monarchie. Ebenso fanden die damals tonangebenden Schauspieler ihre Vorbilder hauptsächlich an den Wiener Bühnen; so nennt die kroatische Schauspiellegende Antonio Fijan (1851-1911) als sein direktes Vorbild den Wiener Schauspieler Adolf Sonnenthal. Auch ganze Bühnenbilder wurden in Wien bei der bekannten Firma *Kautsky's Söhne und Rottonara* bestellt. Die ersten Theaterverträge ahmten die des österreichischen Bühnenvereins nach. Zahlreiche Theateradaptionen der Vorstadtstücke genossen unverminderte Popularität durch das ganze 19. Jahrhundert hindurch, und die Bearbeitungen der

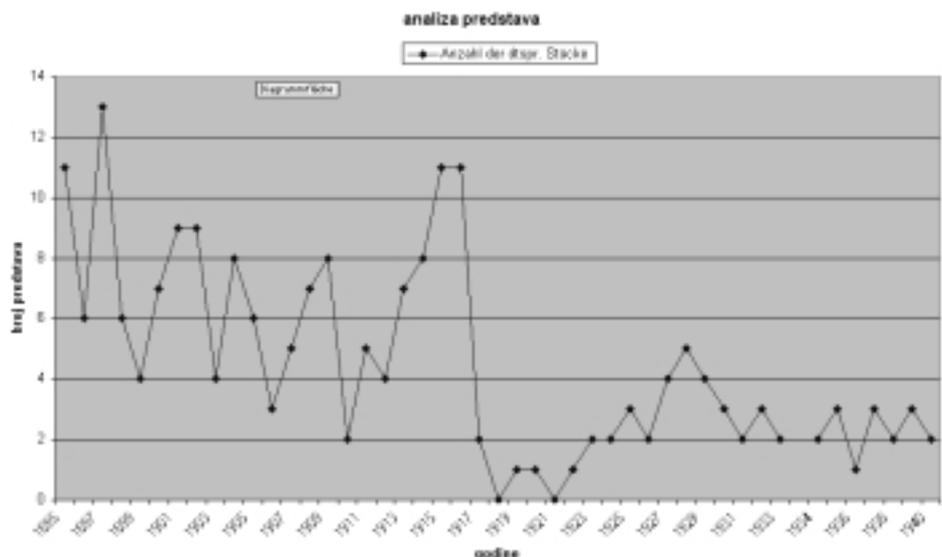
12 Batušić 1968, p. 509.

klassischen Theaterstücke aus den Zeiten von Joseph Schreyvogel (1768-1832) und Karl von Holtei (1798-1880) wurden lange Zeit als Selbstverständlichkeit hingenommen.

Überzeugende Fakten können auch existierenden quantitativen Angaben entnommen werden. So ist die Anzahl der deutschen Stücke im damaligen Repertoire und damit ihre Rezeption nie konstant gewesen. Das dem vorliegenden Beitrag beigefügte Diagramm (siehe Abb. 1) gibt nur eine grobe Übersicht über die Amplituden, die den politischen Wandlungen folgten, da der rapide Schwund der Stücke deutschsprachiger Autoren leicht zu bemerken ist. Auf der horizontalen Achse ist das Jahr vermerkt, und die vertikale Achse bezeichnet die Zahl der abgehaltenen Vorstellungen. Der größte Einbruch erfolgt nach dem Jahr 1918, also erst nach dem Ende des ersten Weltkrieges und parallel mit der Auflösung der Monarchie.

Seit dem 29. Februar 1860, mit der Aufführung des Dramas *Schwarze Königin* von Josip Freudenreich (1827-1881) wurden nur noch Vorstellungen in kroatischer Sprache gegeben; es gibt also in Zagreb kein deutschsprachiges Theater mehr. Trotzdem ist die Anzahl der Stücke deutschsprachiger Autoren bis zur Auflösung des Staatsgebildes hoch geblieben, was schon ein bedeutender Beweis für den Einfluß ist, die die Vorstellungen aus »den schwarzen Tagen der fremden Unterdrückung«¹² (so die damalige kroatische Presse) auf die Entwicklung des kroatischen Theaters und der Dramaturgie im allgemeinen ausgeübt haben. Immer wieder spielen nicht nur ästhetische Kriterien eine Rolle, sondern auch politische und soziologische. Die Ursachen dieser Schwankung und die Reichweite der Wirkung so zahlreicher Stücke sind noch zu klären, damit ein differenziertes Bild dieser Periode der gemeinsamen Geschichte entstehen kann. Die Relativität bzw. die Wandlungen der Rezeptionsgeschichte hängen nicht nur von den Intentionen des Intendanten oder den Einstellungen des Publikums ab, sie reflektieren vielmehr die historisch-soziologischen Konstellationen bei der Entstehung des Repertoires, also auch eine für den ganzen Raum der Monarchie geltende Identität der Schauspielkunst. Die politischen Faktoren spielen eine nicht zu unterschätzende Rolle. Die stark ausgeprägte Tendenz der Germanisierung wird nach dem Jahr 1860 durch die automatische Übernahme der deutschsprachigen Stücke abgelöst. Die Auflösung der Monarchie und die Gründung des neuen Staates weisen dem Agramer Repertoire eine neue Richtung. Die slawische Zugehörigkeit soll betont werden, was auch aus dem folgenden Diagramm abzulesen ist – an Stelle der deutschsprachigen treten nun slawische Autoren.

Abb. 1



13 »To je bilo doba dilentantizma i njemačke premoći dok dne 24.11. 1860. ne budu Nijemci odagnani s naše pozornice.« In: Andrić, Nikola: Spomen-knjiga hrvatskog zemaljskog kazališta pri otvaranju nove kazališne zgrade [Festschrift zur Eröffnung des Kroatischen Landestheaters 1895]. Zagreb: Narodne novine 1895, p. 41.

14 Ibid., p. 1.

15 Šišić 1975, p. 429.

16 Agramer Zeitung v. 27. 11.1860.

17 Agramer Tageszeitung v. 25.04.1904.

II.

Im 19. Jahrhundert sind im allgemeinen *drei* Entwicklungsperioden im kroatischen Theater zu unterscheiden. Seit 1749 gab es in Zagreb Vorstellungen deutschsprachiger Wandertruppen, die man »bis 1860 nicht loswerden konnte«¹³, wie es einer der ersten Dramaturgen, Nikola Andrić in seiner Festschrift anlässlich der Eröffnung des neuen Theatergebäudes im Jahre 1895 formuliert.

Als *erste Phase* im 19. Jahrhundert betrachtet man die Jahre, nachdem das erste Theatergebäude eröffnet wurde (1834); abgeschlossen wird sie mit der ersten Vorstellung in kroatischer Sprache am 10. Juni 1840.

In der *zweiten, institutionellen Periode* von 1840 bis 1860 (die Nikola Batušić in seiner schon angeführten Dissertation ausführlich behandelt) wirken in Zagreb nur deutschsprachige Theatertruppen. Nikola Andrić bezeichnet diese Phase als die »Zeit des Dilettantismus und des Kampfes mit der deutschen Übermacht, die bis zum 24. November 1860 andauerte, als die Deutschen von unserer Bühne vertrieben wurden.«¹⁴ Die sog. »antigermanischen Demonstrationen« der akademischen Jugend und des Bürgertums hatten das Stück *Peter von Szápár* von Charlotte Birch-Pfeiffer (1800-1868) unterbrochen, was auch das Ende des deutschsprachigen Theaters in Kroatien bedeutete. Der politische Kampf wird im Theatergebäude ausgetragen, da im Jahre 1860 nach der Sitzung des verstärkten Reichsrates »die historisch-politische Individualität der Kronländer«¹⁵ wieder anerkannt wird. Die damals einzige deutschsprachige Zeitung in Zagreb, die *Agramer Zeitung*, berichtet lakonisch: »Die für Samstag bestimmt gewesene Vorstellung in deutscher Sprache konnte einiger im Theater vorgefallenen Störungen wegen nicht abgehalten werden.«¹⁶

Die deutsche Sprache wurde zwar im Zuge der nationalen Emanzipation von der Bühne vertrieben, aber diese blieb noch lange Zeit auf verschiedenen Ebenen davon geprägt. Dies ist anhand der bewährten Praxis der Übernahme von Bearbeitungen und Theateradaptationen aus der deutschen Sprache deutlich bemerkbar. Eine der Grundsäulen des klassischen Repertoires, die beliebten und hochgeschätzten Stücke Shakespeares, wurden nämlich in der Regel nach den Bearbeitungen (für das Burgtheater) von Franz von Dingelstedt und Adolf von Wilbrandt aufgeführt. Auf diese Praxis wird erst im 20. Jahrhundert hingewiesen, so daß erst seit dem Jahr 1905 Forderungen der Theaterkritiker nach Abschaffung dieser Praxis und nach Übersetzungen aus der Originalsprache lauter geworden sind.

Die *dritte* und letzte *Periode* im 19. Jahrhundert (1861-1895) bringt die institutionelle und gesetzliche Unterstützung durch das kroatische Parlament ab dem 17. August 1861 mit sich, aber auch Schwierigkeiten bei der Entwicklung des kroatischen Repertoires und seiner eigenen dramatischen Literatur.

Erst seit dem 16. September 1895, als das neue, repräsentative Theatergebäude im klassizistischen Prunkstil der Spätrenaissance (erbaut vom Wiener Architekturbüro Fellner & Helmer) eröffnet wurde und der junge ehrgeizige Intendant Stjepan Miletić (1868-1908) die Leitung übernahm, kann von einem ausgearbeiteten Programm, das die modernen Kunstströmungen in Europa aufnehmen kann, gesprochen werden. In der kroatischen Theatergeschichte wird diese Periode als Miletić-Ära bezeichnet, da er eine prägende Figur ist. Ihm schwebten drei zentrale Ideen vor: das einem Nationaltheater angemessene Repertoire zu schaffen, die kroatische Sprache zu pflegen sowie einen einheitlichen und erkennbaren Stil zu entwickeln. Damit gewann die Person des Intendanten an Bedeutung, da man von ihm erwartete, in einer Person die Eigenschaften des Geschäfts-, Kunst-, und Erziehungsmannes zu verkörpern. Stjepan Miletić war ein Wiener Shakespeare-Dissertant: Dies bestimmte in vielerlei Hinsicht auch das Repertoire des Agramer Theaters. Seine Direktion kam als Erfüllung lang gehegter Wünsche nach Gründung eines repräsentativen Nationaltheaters.

Viele lehnten die neue Praxis ab, trotzdem konnte Miletić seine Reformen durchführen und hielt an seinem künstlerischen Programm fest. Der Ursprung der hochgestellten Ideale von Miletić ist leicht zu erkennen, da er unbefangen als eines seiner größten Vorbilder die führende Bühne des deutschsprachigen Raumes, das Wiener Burgtheater, in einem Zuge mit seinem Intendanten Heinrich Laube (1806-1884) und dessen Repertoire nennt.

Kaum ein Jahrzehnt später wird das Burgtheater spöttisch als »refugium peccatorum dramaticorum«¹⁷ bezeichnet und der Burgtheater-Stil als »rhetorisch« verworfen. Schon das zehnjährige Jubiläum des neuen Landestheaters bringt indes Ernüchterung mit sich, und man erinnert sich mit Wehmut:



18 Agramer Tageszeitung v.
14.10.1905.

19 »...te je kazalište njega samo filijalka njemačkog pozorišta.« (In: Obzor v. 01.09.1907).

20 Obzor v. 03.06.1899.

21 »Demeter je nama što je u Beču bio Grillparzer, a Freudenreich je naš Nestroy.« In: Miletić, Stjepan: Iz raznih novina. Odabrani sastavci o kazalištu, umjetnosti i književnosti [Ausgewählte Aufsätze aus verschiedenen Zeitungen]. Zagreb: Naklada Akademijske knjižare 1887, p. 141.

22 Zit. n. Andrić 1895, p. 40.

23 »Danas je se igrati Schillerov Vilim Tell kao plod ljubavi za slobodom, za kojom su u ovaj mah uzdahnuili svi narodi monarkije.« In: Agramer Zeitung v. 14.10.1895.

Man braucht da nicht gerade der Begeisterung gedenken, die zu den Illyrierzeiten und nach der Germanisierungsperiode des Absolutismus hier und im ganzen Lande für das kroatische Theater herrschte, um die jetzige Periode als eine Katastrophe zu bezeichnen.¹⁸

Dies ging auf Konto des nachfolgenden Intendanten Nikola Andrić (1867-1942) – auch er hatte in Wien promoviert –, der das Repertoire zu offensichtlich nach dem Vorbild des Wiener Burgtheaters plante, was ihm den Vorwurf der ungenügenden nationalen Traditionspflege einbrachte. Er mache aus dem Agramer Theater bloß »die Filiale des österreichischen Theaters«,¹⁹ wenn er den Spielplan stramm nach den österreichischen Rezensionen dekretiere, so daß das Theater seine »patriotische Aufgabe« nicht erfüllen könne, wie die damaligen oppositionellen Zeitungen berichten. Die Existenz eines nationalen Hauses, das nur aus den als Überbleibsel empfundenen Importstücken zusammengeflickt wurde, konnte die gewachsenen Anforderungen des kroatischen Publikums nicht mehr erfüllen. Schon im Rückblick auf die Theatersaison 1898/99 klagte man, daß nur »fortgewurstelt«²⁰ werde, so daß Zagreb Gefahr laufe, die Position der vierten Theaterstadt in der Monarchie zu verlieren. Das monarchistische Prinzip des Hoftheaters hatte seine Funktion bei der Gründung des Theaters erfüllt; gleich nach der Stabilisierungsphase wurden indes die Rufe nach Stücken slawischer Provenienz bzw. nach einer Pflege der dramatischen Literatur in kroatischer Sprache immer lauter, was sich wiederum mit einem verstärkten politischen Verlangen nach irgendeiner Form von Autonomie deckt.

III.

Was steht während des ganzen 19. Jahrhunderts von den wichtigen deutschsprachigen Stücken auf dem Repertoire? Schon ein erster flüchtiger Blick auf die Spielpläne enthüllt die Grundtendenzen, die sich wie ein roter Faden durch die gesamte Periode ziehen. Obwohl die Literaturhistoriker v.a. die Namen von Goethe, Schiller, Kleist und Hebbel anführen, wobei auch die Versuche, an die moderne Dramatik anzuknüpfen, nicht vergessen werden, läßt sich die Präsenz (und Anzahl) der ungenannt gebliebenen zahlreichen Possen- und Schwankautoren, die das meiste Publikum hatten und viel öfter gespielt wurden, nicht verdecken. Daraus lassen sich schon die Grundzüge eines typischen Provinztheaters der Donaumonarchie erkennen. Dem Motto von Horaz – *prodesse et delectare* – hatte die Institution völlig zu genügen, so daß ein eigentümliches Nebeneinander von Elite- und Volkstheater entstanden ist, das auch weiter gepflegt wurde.

Auch der erfolgreichste kroatische Theaterautor der Epoche nach 1860, der oben genannte Freudenreich, hatte von Nestroy und Raimund gelernt, seine Stücke genießbar für das Publikum zu machen, das nur den für die ganze österreichisch-ungarische Peripherie typischen Kanon kannte. Stjepan Miletić äußert sich in seinem Buch der Theatererinnerungen auch zu diesem Thema. Er schreibt ausdrücklich: »Dimitrije Demeter spielt für uns die Rolle, die in Wien Grillparzer spielte, und Josip Freudenreich ist unser Nestroy.«²¹

Diesem Kanon entspricht die Dreiteilung des Repertoires in der zweiten, institutionellen Phase des Zagreber Theaters im 19. Jahrhundert nach 1860, derjenigen Phase, die durch rein kroatische Aufführungspraxis gekennzeichnet ist. Nikola Andrić schreibt dazu in seiner Festschrift: »die fremde Muse wurde für immer hinweggefegt, so daß seither die vaterländische dramatische Kunst ununterbrochen das Szepter schwang.«²²

Hierbei können deutlich drei Arten von Stücken unterschieden werden. Die wichtigste Rolle spielt die erste Kategorie, die Klassiker. Besonders beliebt war Schiller – eine wichtige Rolle spielen dabei auch Überlegungen wie die von Andrić zitierte: »Heute wird Schillers Wilhelm Tell gegeben, ein Stück als eine Frucht der Liebe zur Freiheit, die in diesem Moment alle Völker in der Monarchie sehnsüchtig herbeirufen.«²³

In diesen Jahren wurden oft Grillparzer, Raimund und Nestroy, aber auch andere relevante Volksstückautoren wie Anzengruber gespielt, mit allgemeinem Konsens, daß gerade diese Autoren imstande seien, die vorgegebene Funktion des Theaters (Erziehung des Publikums) auch zu erfüllen. Das Wiener Burgtheater blieb das führende Vorbild für die Zagreber Bühne. Die Idee des Nationaltheaters blieb im Zentrum aller Bemühungen auch nach der Institutionalisierung des Theaters; noch im Jahre 1953 bezeichnet Regisseur Branko Gavella (1885-1962) diese Idee als ein »Gift der bösen Fee«, leugnet aber nicht deren »Einfluß auf die Entwicklung des

24 »Njegova organizacija i njegova funkcija, dale su nesumnjivo, makar i podsvjesno uzor i za organizaciju i za djelovanje našeg kazališta. Mada je kod nas gotovo udomaćen posprdni prizvuk kad spominjemo to kazalište, i mada ta apriorna negativna orijentacija nikada nije bila točnije provjerna, mora se istaknuti da Burgtheater kao institucija nije morao naše kazalište u početnim fazama njegova razvoja zavoditi na krive staze.« In: Gavella, Branko: Hrvatsko glumište. Analiza nastajanja njegovog stila [Das kroatische Theater]. Zagreb: Grafički zavod Matice Hrvatske 1982, pp. 20ff.

25 Fischer-Lichte, Erika: Geschichte des Dramas. Bd. 2. Tübingen: Francke 1990, p. 84.

26 Batušić 1968, p. 517.

27 Agramer Zeitung v. 15.12.1902.

28 Andrić 1895, p. 72.

29 Sprengel, Peter: Geschichte der deutschsprachiger Literatur 1870-1900. München: Beck 1998, p. 422.

mitteleuropäischen Theaters insgesamt«, wenn er in seiner Schrift *Das kroatische Theater* schreibt:

Die Organisation und die Funktion des Burgtheaters sind wenigstens im Unterbewußtsein ein Vorbild sowohl für die Organisation wie auch für die Wirkung unseres Theaters gewesen, was [...] keinesfalls schlecht oder falsch sein konnte.²⁴

Trotzdem standen viel öfter populäre wie seichte Komödien auf dem Spielplan, und auch ihre Rolle ist nicht zu unterschätzen. Wenn Erika Fischer-Lichte in ihrer *Geschichte des Dramas* die Periode um 1888 als »künstlerische Dürreperiode«²⁵ des europäischen Theaterwesens beschreibt und den »Triumph der seichten, kommerziellen Unterhaltungsliteratur« konstatiert, folgt wenigstens in diesem Sinne das Zagreber Theater den gesamteuropäischen Tendenzen. Abgesehen davon könnten auch die Stücke, die am Rande jeder offiziellen Literaturgeschichte stehen, vorteilhaft sein in einem Theater, das erst in der Entstehung ist, in dem erst die Technik des Theaters eingeübt werden muß. In diesem Zusammenhang bezeichnet Batušić solche Stücke sogar als eine erste »Schule der alltäglichen Theaterpraxis«²⁶; ähnlich lakonisch formuliert es der Kritiker der *Agramer Zeitung*: »Wir müssen auch das leichtere Genre unverfänglicher Tendenz pflegen, nachdem wir einmal nur eine einzige Bühne haben«²⁷. Die verachteten sog. »Kassastücke« haben die Rolle der Sozialisierung des Publikums übernommen, in dieser früheren Phase »brauchen wir notwendig den kroatischen Blumenthal und Kadelburg, wenn wir ein Volkstheater haben wollen«²⁸, so Andrić. Solche gutbesuchten Abende sicherten auch die materielle Grundlage für anspruchsvolle Ausstattungstücke der Klassiker und stark geforderte kroatische historische Tragödien, die trotz aller nationalen Regungen nicht so gut besucht waren.

Die dritte und für die kroatische Literatur wichtigste Gruppe bilden die Stücke der zeitgenössischen Autoren, die die Funktion der »Stimulation« (so Batušić) der kroatischen Moderne übernehmen können. »Die Neuordnung der deutschsprachigen Theaterlandschaft«,²⁹ die für die ganze zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts gilt, kann auch auf die Gebiete des deutschsprachigen Einflusses ausgedehnt werden. Zur Jahrhundertwende konnte die Kritiker nicht mehr den Mangel an eigener kroatischer Dramatik beklagen.

Fast gleichzeitig wurden die Stücke von Schnitzler, Hofmannsthal, Bahr und anderen wichtigen Autoren der Wiener Moderne in Zagreb aufgeführt. Schon am 8. November 1898 gab es in Zagreb etwa die erste Vorstellung von Schnitzlers *Liebelei* (UA 1895). Hofmannsthal wurde 1900 zum ersten Mal gespielt. Das Publikum verlangte auch die aktuellen Stücke von Ernst Lothar, Max Halbe und Karl Schönherr. Populär und beliebt waren überdies Komödienautoren wie Max Dreyer, Ludwig Fulda oder Otto Ernst.

Die grobe Dreiteilung des deutschsprachigen Repertoires spiegelt sich auch im überlieferten Gattungschema der kroatischen Stücke aus dem 19. Jahrhundert. Die Hauptrolle spielt die Gattung des historischen Dramas, die von Kritikern und vom Publikum gefordert wurde. Die zweite große Gruppe der Gattungen bilden die Komödie, das Volksstück und der Schwank. Die sozialen Dramen sind als Genrebilder aus dem zeitgenössischen Leben anzusehen und in relativ kleiner Zahl vertreten, was sich erst zur Jahrhundertwende radikal ändert.

Die Rezeption der angeführten Autoren ermöglichte überhaupt erst die Entstehung einer ersten großen Generation der Moderne, die imstande war, die kroatische Literatur wieder im europäischen Rahmen einzuordnen. In den kroatischen Literaturgeschichten wird der große Durchbruch mit dem Jahr 1895 angesetzt, als beim dramatischen Preisausschreiben das modernistische Drama *Aequinoctium* von Ivo Conte Vojnović den ersten Platz errang. Es hat die konventionelle historische Tragödie vom ersten Platz verdrängt und kündigt gattungstypologisch eine neue Periode an.

Die europäischen ästhetischen Kriterien bestimmen die Periode des Stilpluralismus, in dem das Volkstück und die historische Tragödie, die über die ganze zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts dominieren, ihre Stellung verlieren, um ihre bisherige privilegierte Position zugunsten der neuen Tendenzen aufzugeben. Die »modernen« Stücke weisen nicht eine allen gemeinsame Grundstruktur auf, aber immerhin lassen sich einige gemeinsame Tendenzen erkennen, die auf die benachbarte Literatur zurückzuführen sind. Diese Tendenzen finden sich in den Werken einiger relevanten Autoren der kroatischen Moderne: Zu nennen wäre hier vor allem der bahnbrechende Ivo Vojnović (1857-1929), dessen Komödie aus dem Wiener Salonleben *Die Psyche* (1889) sich allgemein großer Beliebtheit erfreute. Ebenso wäre Milan Begović (1876-1948) zu nennen –

auch ein Wiener Dissertant und späterer Dramaturg, dessen Einakter und Dramen einer artistischen Strömung zuzurechnen sind. Als Autor, der mit Stefan Zweig 1910 sein Drama *Brand der Leidenschaften* auf deutsch in Wien schrieb, ist auch Josip Kosor (1879-1961) eine herausragende Figur. Sein veristisch angelegtes Stück wurde auf Hermann Bahrs Empfehlung hin gleich nach der Uraufführung in Zagreb mit großem Erfolg von zwei deutschen Bühnen übernommen.

Nicht zuletzt ist auch in aller Kürze der bedeutende kroatische Schriftsteller Miroslav Krleža (1893-1980) zu erwähnen. Seine um 1914 entstandenen Dramen und die große Polemik mit dem damaligen Intendanten Josip Bach bestimmen die Periode nach dem ersten Weltkrieg. Seine Stücke füllen die Lücke, die durch die Reserve der damaligen kroatischen Bühne dem Expressionismus gegenüber entstanden ist. Der junge Autor benutzt souverän die für jenen Stil typischen Verfahrensweisen. Seine frühen Dramen stehen als Beweis dafür, daß eine zeitgenössische Rezeption des Expressionismus doch noch erfolgte.

Abschließend ist festzuhalten, daß nun insgesamt die ästhetischen Kriterien in den Vordergrund rücken. Die öffentliche und offizielle Ablehnung der deutschsprachigen Bühne wird als ideologiegebunden erkannt, so daß die Anregungen dieser Bühne jetzt aufgegriffen werden können. Dies ist vielleicht der wichtigste und am dringendsten zu untersuchende Aspekt der Wirkung der ständigen und starken Präsenz einer so nahestehenden Literatur. Diese Präsenz erschöpft sich nicht nur in der bloßen Anwesenheit, es ist vielmehr so, daß die neuen Strömungen, Zeittendenzen und stilistischen Verfahren gleichzeitig in die kroatische Literatur integriert wurden.

Es ist ein langer Weg, der von dem ersten Schwung der illyrischen Bewegung, über die Konsolidierung einer auf drei Repertoiresäulen gestellten kroatischen Bühne bis zur Moderne mit allen für die europäische Literatur insgesamt typischen Innovationen führt. Jede Station auf diesem Weg ist von Impulsen der benachbarten Literatur begleitet worden, die noch auf eine angemessene Bewertung warten, da sie immer noch nicht aus allen Blickwinkeln beleuchtet worden sind.

Milka Car, geb. 1973 in Rijeka, Kroatien. Studium der Germanistik und Komparatistik abgeschlossen 1998 mit der Diplomarbeit *Arnolt Bronnen 1918-1934* bei Prof. Dr. Žmegač, danach Post-Graduate Studim der Literatur auch an der Philosophischen Fakultät in Zagreb. Seit März 2000 an der Abteilung für Germanistik an der Philosophischen Fakultät Zagreb als Assistentin tätig.