

# Faust, ein kroatischer Mann

## NS-Faustik und Erinnerungspolitik bei Slobodan Šnajder

Svjetlan Lacko Vidulić (Zagreb)

überarb. Fassung von: Faust, ein kroatischer Mann. NS-Faustik und Erinnerungspolitik bei Slobodan Šnajder. In: Zagreber Germanistische Beiträge 18 (2009), pp. 117-130.

1.

Die Transferprozesse um Goethes *Faust* in Kroatien sind noch kein systematisch erforschtes, wiewohl ein durchaus spannendes Kapitel des kulturellen Transfers im mittleren südslawischen Raum.<sup>1</sup> Die besondere Bedeutung dieser Transfers für das nationale Selbstverständnis und die lokale Erinnerungskultur stehen einerseits im Zusammenhang mit den wechselvollen machtpolitischen Beziehungen zwischen dem deutschsprachigen und dem südosteuropäischen Raum, andererseits mit dem Status des Faust-Stoffes und der Faust-Figur als deutschem Nationalmythos.<sup>2</sup> Der folgende, einleitende Überblick über die Geschichte der *Faust*-Rezeption in Kroatien soll diese Zusammenhänge verdeutlichen.<sup>3</sup>

Der späte Beginn der relevanten Übersetzungs- und Theaterrezeption erklärt sich aus dem Zusammenspiel mehrerer Umstände. Dies sind zum einen die nachzuholende Sprachentwicklung im Standardisierungsprozess der mittelsüdslawischen Sprachen, die für Goethes enzyklopädisches Werk sozusagen erst heranreifen mussten; zum zweiten das abrupte Ende des deutschsprachigen Theaters in Zagreb 1860 und der sich (erst) daraus ergebende unmittelbare Übersetzungsbedarf für das (auch weiterhin multilinguale) Publikum im einflussreichsten Theater des Kronlandes;<sup>4</sup> drittens die hohen produktionstechnischen Herausforderungen einer anspruchsvollen *Faust*-Inszenierung, die vor dem Theaterneubau von 1895 wohl kaum gegeben waren; viertens, die Konkurrenz von Charles Gounods gleichnamiger Oper (1859), einem hochpopulären Medium des Faust-Stoffes.<sup>5</sup> In ihrer literarischen und theatergeschichtlichen Bedeutung stark variierend, zeugen die Rezeptionsakte von charakteristischen Prozessen der Selektion und Vermittlung deutschsprachiger Literatur im lokalen Literaturbetrieb.

Eine der frühesten<sup>6</sup> kroatischen Übersetzungen eines *Faust*-I-Fragments stammt von Dimitrija Demeter (1811–1872), einem führenden Theatermenschen der Epoche und Protagonisten der nationalen bzw. illyristischen Bewegung, und steht vermutlich im Zusammenhang mit der volkssprachigen ‚Eroberung‘ der Zagreber Bühne, die im darauffolgenden Jahr 1860 dem deutschsprachigen Theater in Zagreb ein Ende bereitete. Ein weiteres theatergeschichtliches Schwellenereignis, die bevorstehende Einweihung des Fellner-und-Helmer-Baus des „Königlich Kroatischen Landes- und Nationaltheaters“ im Jahr 1895, wirkte vermutlich als Anregung für eine erste, offenbar nicht zur Anwendung gelangte Bühnenübersetzung.<sup>7</sup> Mit dem baldigen Ende der Monarchie und dem damit verbundenen Niedergang der konstitutiven Mehrsprachigkeit der Bildungsschichten in Kroatien setzten verstärkte Bemühungen um eine vollständige *Faust*-Übersetzung für das Theater- und Lesepublikum ein.

Bahnbrechend in diesem Sinne ist die 1919 erschienene Übertragung von Iso Velikanović (1869–1940), einem Klassiker unter den mittelsüdslawischen Klassiker-Übersetzern.<sup>8</sup> Dieser v.a. um Verständlichkeit bemühten Übersetzung des ersten Teils folgte im Nachfeld des Goethe-Jubiläums, in den Jahren 1934 und 1942, eine schwer verständliche Übertragung beider Teile der Dichtung aus der exaltierten Feder des geistesgeschichtlich orientierten Goethe-Verehrers Stjepan Markuš.<sup>9</sup> Die existierenden Übersetzungen – teils veraltet, teils bühenfern – genügten dem gewachsenen Rezeptionsbedarf in Zeiten der ‚NS-Faustik‘ nicht.<sup>10</sup> Für die kroatische Erstaufführung von *Faust I* im Jahr 1942, im Osijeker und Zagreber Nationaltheater, unter den spezifischen Umständen im kroatischen Protektorat der Achsenmächte, verfasste der vielseitige Tito Strozzi (1892–1970) eine Bühnenübersetzung, deren überarbeitete, um den zweiten Teil ergänzte und von namhaften Literaten redigierte Fassung bis heute als die klassische kroatische *Faust*-Übersetzung gilt.<sup>11</sup> Auf diese Übertragung waren auch die wenigen Nachkriegsinszenierungen in Kroatien angewiesen, zwischen einem *Faust*-Rezitativ von 1952, kurz nach der Aufnahme diplomatischer Beziehungen zur BRD, und dem *Faust* im Jahr 2000.<sup>12</sup> Eine 2006 erschienene Neuübersetzung der gesamten Dichtung durch den Literaturwissenschaftler Ante Stamać ist v.a. als philologisch fundierte und ausführlich kommentierte Lesefassung verdienstvoll, deren Einfluss auf die Inszenierungspraxis beschränkt bleiben dürfte.<sup>13</sup>

Überblickt man die regionale *Faust*-Rezeption, so wird als Motivation für die Transferprozesse in der habsburgisch-ungarischen Epoche die illyrisch-südslawische bzw. die kroatische Identitätsbildung erkennbar, die einerseits auf der Emanzipation von einer zunehmend als fremdsprachig empfundenen Dominanz des Deutschen, andererseits auf der Integration

zentraler Kulturgüter der Hegemonialmächte in ihrer quasi zeitlosen, universalen Bedeutung beruht. Eine identitätsstiftende Funktion hatten und haben Klassiker-Übersetzungen freilich auch nach dem Ende der Monarchie, wobei der Abgrenzungsimpuls sich nun auf das regionale und lokale Kulturprestige, bisweilen auch auf die sprachlich-kulturellen Distanzierungseffekte im mittelsüdslawischen Sprachraum bezog.

Für die Dauer des Zweiten Weltkriegs bzw. des sog. Unabhängigen Staates Kroatien muss allerdings von einer Pervertierung der Identitätspolitik über Kulturtransfer gesprochen werden. Das dritte Reich, selbsternannter Universalerbe der einstigen Hegemonialmächte zwischen Karolingischen und Habsburgischen Zeiten, wurde nun zum Schirmherrn einer Schein-Unabhängigkeit, die sich in der Lösung eines (nun seinerseits expansionistischen) Großkroatien vom hegemonialen jugoslawischen Königreich erschöpfte. Im politischen Programm der selbsternannten kroatischen Regierung spielte die Leugnung der slawischen und die Konstruktion einer arisch-germanischen Identität der Kroaten eine wichtige Rolle. Diesem rassenpolitisch untermauerten Mythos nach NS-Vorbild hatte auch die Kulturpolitik zu dienen, einschließlich einer lokalen Spielart der NS-Faustik. Einige Hinweise zu der *Faust*-Inszenierung von 1942, die der Schriftsteller Slobodan Šnajder vier Jahrzehnte später als historischen Stoff für sein Drama aufgegriffen hat, sollen den Ausführungen zur erinnerungspolitischen Dimension von Šnajders *Faust*-Komplex vorangehen.

## 2.

In der Spielzeit 1941/42 wurde auf der einflussreichsten, zur zentralen Staatspräsentation avancierten Bühne des Landes, womöglich unter Aufsicht der SS<sup>14</sup> und geleitet vom einflussreichsten Regisseur im Land, der zugleich die Rolle des Mephisto bekleidete, Goethes *Faust* aufwändig inszeniert und vor versammelter Staatsprominenz in die Premiere geschickt. Die Parallele zwischen den Berliner Inszenierungen von Gustav Gründgens<sup>15</sup> und der Zagreber von Tito Strozzi<sup>16</sup> – der vorangehende Satz kann sich nämlich auf beide beziehen – hat klare Grenzen. Vor allem die institutionellen und realpolitischen Umstände sowie die damit verbundene Funktion der ‚NS-Faustik‘ waren im Zentrum und im Provinzprotektorat des sog. Dritten Reiches nicht die gleichen. Als interdiskursive Ergebnis- und Verwandtschaftsbekundung diente der ‚völkisch‘ konnotierte *Faust* mehr als andere deutsche Klassiker-Aufführungen auf dem neu justierten Spielplan der kulturpolitischen Förderung jener machtvollen Protektion, auf die der über keine breite parteipolitische Basis verfügende und vom Bürgerkrieg bald zerrüttete Marionettenstaat dringend angewiesen war. Von den innenpolitischen Wirren zeugen nicht zuletzt die Ereignisse um die besagte Inszenierung, die bis zur Schließung des Theaters im März 1944 auf dem Spielplan blieb, allerdings in wechselnder Aufstellung infolge von Terror- und Fluchtverlusten im Ensemble, wobei der 1942 zur Widerstandsbewegung geflüchtete *Faust*-Darsteller Vjekoslav Afrić der prominenteste war; zu den Opfern zählte auch der 1945 hingerichtete Kommunist und zweite Mephisto-Darsteller Janko Rakuša.

Das Drama *Der kroatische Faust* (1981), ein Höhepunkt im Dramenschaffen des arrivierten und kontroversen Dramatikers, Erzählers und Essayisten Slobodan Šnajder (Jahrgang 1948), ist ein semi-historisches Stück, in dem die Umstände, Konstellationen, Protagonisten und Begebenheiten rund um die *Faust*-Inszenierung von 1942 aufgegriffen, aber dahingehend verdichtet und verschoben werden, dass einerseits eine „Typologie der Einstellungen“<sup>17</sup> zur Diktatur, andererseits die propagandistische Funktion der kroatischen NS-Faustik einen dramatisch verdichteten Ausdruck erhalten. In 36 Szenen wird die Zeit des nationalistischen Regimes mit seinem monarchistischen Vorfeld und seinem sozialistischen Nachfeld dargestellt, wobei die Verhältnisse im und um das Staatstheater in Zagreb, v.a. die *Faust*-Inszenierung und ihre Wandlungen, im Mittelpunkt stehen. Das Theater im Theater wird zu einem furiosen intertextuellen Spiel, indem einerseits die Existenz der Schauspieler mit ihren Rollen in der *Faust*-Tragödie, andererseits die realpolitischen Verhältnisse in der Rahmenhandlung mit dem Bühnengeschehen in der Binnenhandlung in zunehmend surrealen Szenen verschmelzen. Der Bühnentext der fiktiven Schauspieler im Schauspiel gibt sich uns, dem empirischen Lesepublikum, von Anfang an als freie Adaption zu erkennen, die sich zwischen parodistisch-burlesker bis pathetischer Paraphrase und vagen Anspielungen auf Goethes Text bewegt. Das fiktive Publikum allerdings hat kein Gespür für die Abweichung von Goethes Vorlage, allenfalls für die Abweichung von der herrschenden Doktrin: Die Darsteller

der Margarethe und des Mephisto werden auf der Bühne ihrer kommunistischen Gesinnung überführt und von herbeieilenden ‚Ordnungskräften‘ ums Leben gebracht.

Die Mehrfachkodierung des dramatischen Dialogs während der Vorbereitungen, der Premiere und der Folgeaufführungen des Stückes im Stück verläuft im Spannungsfeld von Goethes Prätext und dem Hypertext einer zweifachen Aktualisierung, die gleichsam die konnotativen und assoziativen Schichten des Prätextes im aktuellen Zusammenhang unmittelbar zur Sprache bringt bzw. in Szene setzt.<sup>18</sup> Der erste Teil des Dramas, der mit der Premierenfeier und der Flucht des Faust-Darstellers endet, steht dabei im Zeichen einer subversiven, antifaschistisch-antititanischen Deutung des Faust-Stoffes: Der ethisch zerrissene Faust(-Darsteller) distanziert sich zunehmend von der aufgezwungenen völkischen ‚Transzendenz‘ des zur ewigen Glorie auferstandenen kroatischen Staates und findet unter Vermittlung (der Darsteller) von Mephisto und Margarethe Anschluss an die humanere „Hölle“ des Widerstandskampfes. Im zweiten Teil des Dramas wird die Faust-Inszenierung wieder aufgenommen und bis zum Zusammenbruch des Regimes gespielt, mit neuer Besetzung der Faust-Rolle durch den fanatischen Intendanten und der Margarethe-Rolle durch ein staatstreues Mädchen, während die Rolle eines neuen Mephisto symbolisch dem kroatischen Führer bzw. dem gesamten Volk zugewiesen wird. Das neu besetzte, wieder aufgenommene Stück steht im Zeichen der offiziösen, titanisch-faschistischen Deutung des Faust-Stoffes und stellt eine szenische Umsetzung der ideologischen Bedeutungspotenziale der lokalen NS-Faustik dar: Der über alle Zweifel erhabene NS-Faust(-Darsteller), Kollaborateur des völkischen und Erzfeind jenes internationalistischen Widerstands-Mephisto, zeugt mit Nazi-Margarethe den „Genius Croatiae“, einen größenwahnsinnigen Homunculus in Zwergengestalt, und beschwört in einem rhetorischen Paroxysmus die Apotheose der Nation, die mit dem allgemeinen Zusammenbruch der Staates zusammenfällt.

Das zentrale Thema von Šnajders Stück – die ideologische Korruption der Theaterkunst – bleibt allerdings nicht auf das nationalistische Regime beschränkt. Der Ausgang zeigt die Neuauflage dieser Korruption unter den Umständen einer neuen, diesmal der sozialistischen Revolution: Der mit der Siegerarmee zurückgekehrte erste Faust-Darsteller soll an der linientreuen Neugestaltung des Theaters mitwirken – wiederum in der Rolle des Faust. Die anschließende Schlusszene, semantisch und dramaturgisch auf den Spuren von Heiner Müllers *Hamletmaschine*, bringt die ambivalente Resignation einer zur Triade verschmolzenen Faust-Mephisto-Margarethe-Figur zum Ausdruck, deren „Jugendwahnsinn“ – die Hoffnung auf eine bessere Welt – vom Schnee verweht und somit wohl auch als Potenzial erhalten bleibt.

Šnajders Stück ist einmal prämiert,<sup>19</sup> wiederholt gedruckt,<sup>20</sup> im In- und Ausland mehrfach, z.T. sehr erfolgreich inszeniert,<sup>21</sup> zum Vorreiter der jungen kroatischen und jugoslawischen Dramatik, zum modernen Klassiker, zu einem wichtigen Zeugnis der weltliterarischen *Faust*-Rezeption erklärt worden.<sup>22</sup> Es sorgte in Kroatien für eine bis heute andauernde Kontroverse. Es hat die Transferprozesse um Goethes *Faust* und den „faustische[n] Intertext der kroatischen Literatur“<sup>23</sup> nachhaltig in den Kontext der Konstruktion und Dekonstruktion nationaler Mythen gerückt; eine „Koordination von Heimat und Weltthema“, die der Autor im einleitenden Essay zur Buchausgabe doppelbödig als „Faust-Komplex“ bezeichnet.<sup>24</sup> Ein geschichtsenthobener Zugriff auf den Faust-Stoff ist damit hierzulande für einige Zeit wohl obsolet geworden. Weniger offensichtlich ist, dass dies auch für den Zugang zu Šnajders Drama selbst gilt: Jeder Versuch, die Bedeutung des Stückes für die regionale oder die europäische Erinnerungskultur unabhängig von der Entstehungszeit und den wechselnden Rezeptionzusammenhängen zu bestimmen, quasi im zeit- und raumübergreifenden Sinn, bleibt ein interpretativer Fehlschlag.<sup>25</sup>

Bei der nun zu rekonstruierenden erinnerungspolitischen Bedeutung des Stückes geht es nicht primär um die tagespolitischen Reaktionen in dieser oder jener nationalen Interessenslage, sondern um die Ursachen und Auswirkungen dieser Reaktionen: um die Beteiligung der Literatur an der Aushandlung kollektiver Erinnerungsprozesse. Aufgezeigt werden soll das seit dem Erscheinen des Stückes mehrmals und grundlegend gewandelte Verhältnis von erinnerungskultureller Präfiguration, Konfiguration und Refiguration.<sup>26</sup>

3.

Der öffentliche Umgang mit der Kriegsvergangenheit 1941–45 als Gründungsmythos des sozialistischen Jugoslawiens war Anfang der 1980er Jahre immer noch in hohem Maße dogmatisch und ritualisiert.<sup>27</sup> Das dualistische, die nationalen Gegensätze transzendierende Bild

der heldenhaften Befreier auf der einen, der Besetzer und ‚einheimischen Verräter‘ auf der anderen Seite stützte sich auf charakteristische Erinnerungsgebote und -verbote. Den notorischen Gedenkritualen und dicht gesäten Erinnerungsorten stand, ungeachtet der wachsenden Nischen einer kritischen Gegenöffentlichkeit, das offiziöse Schweigen über die komplexen historischen Zusammenhänge, über die Grauzonen der neueren Geschichte, über die Vielfalt der Erfahrungen und Erinnerungsmilieus gegenüber, die der diskursiven Konstruktion einer im Weltkrieg neu geborenen Gesellschaft widersprochen hätten.

Im Sinne der Präfiguration bedeutete der *Kroatische Faust* einerseits den Zugriff auf Topoi der offiziösen Erinnerungskultur. Die Opfer des Ustascha-Regimes im Ensemble des Nationaltheaters, deren Namen und Biografien im Drama aufgegriffen werden, gehören (mit einer Gedenkstätte im Theatergebäude) zur Heldengalerie des Widerstandsmythos. Die Verbrechen im ‚kroatischen Auschwitz‘ Jasenovac, im Drama offen zur Sprache gebracht, waren zugleich ein zentraler Topos der offiziösen gesamtjugoslawischen Erinnerungskultur, mit unterschwellig wirksamen aktuellen Implikationen im Sinne eines politisch instrumentalisierten Schuldkomplexes.<sup>28</sup> Diese Umstände – aus der Perspektive der diskriminierten („antikommunistischen“) Erinnerungsmilieus in Kroatien gesehen – ließen die Stoffwahl des arrierten Autors aus privilegiertem („antifaschistischem“) Erinnerungsmilieu als Griff zur ‚Jasenovac-Keule‘ erscheinen, der von einer relativ kommoden Position im literarischen Feld aus erfolgt war. Andererseits brachte Šnajders Drama – darin alles andere als konformistisch – solche Aspekte jener Erinnerungstopoi zur Sprache, die in den grobschlächtigen offiziösen Gedächtnisnarrativen keinen Platz fanden, und führte sie im Rahmen der unkonventionellen, vielfach produktiven literarischen Konfiguration einem mehrfachen Tabubruch zu. Dieser bestand zum einen in der anspruchsvollen literarischen Aktualisierung eines bisher dogmatisch vereinnahmten historischen Stoffes; zweitens in der partiellen Aufhebung und Differenzierung des dualistischen Schemas, besonders im Hinblick auf die Rolle der Intellektuellen und Theaterschaffenden unter den Umständen beider Diktaturen; drittens in der implizit aufgeworfenen, durch das semi-dokumentarische Verfahren verschärften Frage nach persönlicher Verantwortung und institutioneller Kontinuität jenseits des postulierten historischen Bruchs.

Die im Stück angelegte und vom Autor intendierte Aufarbeitung der Vergangenheit war in den Jahren der primären Rezeption 1981/82 gewissermaßen ein utopisches Potenzial. Eine Umsetzung der Refigurationspotenziale, d.h. eine öffentlichkeitswirksame ‚emanzipatorische‘ Lektüre in Šnajders Sinn,<sup>29</sup> hätte einer kritischen Öffentlichkeit und einer freien, pluralistischen Erinnerungskultur bedurft. Vom Fehlen dieser Voraussetzungen zeugt nicht zuletzt der Gegensatz zwischen den durchgehend positiven, die universalen Aspekte der Thematik besprechenden, eine Diskussion der politisch brisanten Aspekte des Stückes jedoch tunlichst vermeidenden Rezensionen und Theaterkritiken auf der einen, und den nur mündlich kolportieren bzw. vom Autor in Interviews angedeuteten Angriffen auf der anderen Seite.<sup>30</sup> Kurz, Šnajders literarisches Gedächtnisnarrativ stellte Anfang der 1980er Jahre die dogmatischen Verkrustungen einer sozialistischen Erinnerungskultur in Frage, die damit einerseits diskursiv aufgerüttelt, andererseits aber, im Ausbleiben der öffentlichen Debatte, nachdrücklich bestätigt wurde.

Mit dem personellen und ideologischen Wandel der politischen Eliten in Serbien seit 1986 begann ein umfassender Paradigmenwechsel in der politischen Arena Jugoslawiens, zunächst noch im Rahmen der jugoslawischen Institutionen. Dazu gehörte der Prozess einer Re-Kontextualisierung und Re-Kodierung der nationalen Frage im Übergang vom integralistisch-sozialistischen zum ethno-nationalen Diskurs, sowie eine grundlegende Rekonstruktion und Aufspaltung der offiziellen Erinnerungsdiskurse. Dabei wurde die Erinnerung an die Ustascha-Verbrechen neu belebt, endgültig ‚ethnifiziert‘ und politisch instrumentalisiert, und zwar im Rahmen eines umfassenden Opferdiskurses, zu dem auch die These vom ‚genozidalen‘ Charakter der Kroaten (und der Kosovo-Albaner) und dem daraus sich ergebenden Verteidigungsbedarf für die verstreute serbische Bevölkerung Jugoslawiens gehörte.<sup>31</sup> Dieser Entwicklung standen in Kroatien bis zur Aufhebung des Parteimonopols Ende 1989 die abwartende, deeskalierende Haltung der ausgesprochen antinationalistischen kommunistischen Führungselite und das ambivalente Potenzial einer sich konstituierenden Opposition gegenüber. Der *Kroatische Faust* erfreute sich in jenen Jahren einer nicht unbedeutenden Rezeption: Die Belgrader Inszenierung von Slobodan Unkovski (1982) blieb bis 1987 auf dem Spielplan; die Inszenierung von Roberto Ciulli im Mülheimer Theater an der

Ruhr (1987) gastierte bis 1991 in mehr als 20 Städten im In- und Ausland, darunter in Belgrad und Zagreb (Frühjahr 1988); im gleichen Jahr erschien in Zagreb eine Neuauflage der Druckfassung.

Auf Grund der stofflichen Bezüge geriet der *Kroatische Faust* unvermeidlich in die assoziative Nähe zu dem immer offensiveren serbischen Geschichtsnarrativ: eine neue Präfiguration des Stückes. Das gilt sowohl für die ‚philosophische‘, auf die universale Problematik abhebende Belgrader Inszenierung als auch für die jugoslawischen Reaktionen auf die – den deutschen historischen Kontext evozierende – deutsche Erstaufführung in Mülheim und ihre Gastaufführungen in Belgrad und Zagreb. In einer tagespolitisch aufgeheizten, auf den stofflichen Aspekten beharrenden Perspektive musste das Stück (in ‚kroatischer‘ Sicht als peinlich-skandalöser, in ‚serbischer‘ als erhellender) Beitrag zu jenem neuen Geschichtsnarrativ erscheinen; ein Beitrag, mit dem die Kunde von „eine[m] der grausamsten faschistischen Regimes auf europäischem Boden“<sup>32</sup> auch das internationale Publikum erreichte und somit quasi für das (Miss-)Verstehen des kroatischen Nationalcharakters sorgte. In einer tagespolitisch weniger affizierten Perspektive, die den Blick für die komplexen Anliegen offen ließ, konnten die aktuellen Inszenierungen des Stückes zunächst noch als trotzig Verweigerung gegenüber den tagespolitischen Diskursen erscheinen, da sie ungeachtet der aktuellen Entwicklung an dem Imperativ einer undogmatischeren Vergangenheitsbewältigung festhielt und eine universelle Thematik entfaltete. Doch just diese Thematik – die ideologische Vereinnahmung des Theaters – gewann nun, intensiver als bisher, eine kaum noch zu übersehende tagespolitische Dimension in der Rezeption des Stückes selbst: in dem vierfach verschachtelten Theater (Goethe) im Theater (Strozzi) im Theater (Šnajder/Unkovski/Ciulli) im jugoslawischen politischen ‚Theater‘.

Die im Stück angelegte und vom Autor intendierte Aufarbeitung der Vergangenheit scheiterte somit Ende der 1980er Jahre auf neue Weise an den politischen Realitäten. Die Vereinnahmung des von Šnajder zur Debatte gestellten historischen Komplexes durch den neuen serbischen Erinnerungsdiskurs war eine denkbar schlechte Voraussetzung für nationale Selbstkritik. Hinzu kommt, dass die Entwicklung einer kritischen Gegenöffentlichkeit und einer pluralistischen Erinnerungskultur in Kroatien kaum begonnen hatte – abzulesen an den politisch weiterhin äußerst zurückhaltenden Berichten und Theaterkritiken zur Rezeption des *Kroatischen Faust*. Einen anderen erinnerungspolitischen Stellenwert in anderen Rezeptionen zusammenhängen gewann das Stück allerdings in der Mülheimer Inszenierung, mit der ein Rücktransfer der dramatisierten NS-Faustik in ihr Ursprungsland und damit eine ganz andere „Koordination von Heimat und Weltthema“<sup>33</sup> erfolgte.

Als der *Kroatische Faust* 1993 in der Regie von Hans Hollmann auf die Bühne des Wiener Burgtheaters gelangte, waren die politischen Verhältnisse im Raum des ehemaligen Jugoslawiens und die erinnerungskulturellen Kontexte der in- und ausländischen Rezeption wiederum grundlegend andere als noch wenige Jahre zuvor. Zwischen der Mülheimer und der Wiener Inszenierung lagen der politische Systemwechsel, der Staatszerfall und zwei Jahre Krieg. Mit dem Machtwechsel von 1990 war auch in Kroatien eine grundlegende Rekonstruktion der offiziellen Erinnerungskultur vollzogen worden, die u.a. die Verdrängung der jugoslawischen ‚Episode‘ als Sackgasse der Nationalgeschichte und die Rekonstruktion der Nationalgeschichte als ‚Vorspann‘ zur glorreichen nationalen Gegenwart bedeutete. Mit der Revision der Erinnerungsbestände und Gründungsmythen im Sinne der Umpolung ehemaliger Gebote und Verbote ging auch ein neuer Umgang mit der faschistischen Ära 1941–45 einher. Der dogmatische Topos der jugoslawischen Vergangenheitspolitik wurde nun, in einer sich öffnenden Erinnerungslandschaft, einerseits zum Gegenstand differenzierterer Zugänge, andererseits zur Quelle populistischer Ressentiments und ethno-politischen Kitsches, aber auch zum Gegenstand offiziöser revisionistischer Entgleisungen im Sinne eines halben Gründungsmythos: willkommene Nahrung für den weiterhin aktiven serbischen Genozid-Diskurs.

Während der Umschichtungen der Wendezeit gelang Slobodan Šnajder ins politische, literaturbetriebliche und ‚mnemonische‘ Abseits, vertrat weiterhin das nunmehr an den Rand gedrängte Erinnerungsmilieu der antifaschistischen Tradition, wurde zu einem der wichtigsten Repräsentanten einer neuen kritischen Gegenöffentlichkeit und bezichtigte das neue nationalkonservative Regime u.a. eines systematischen faschistoiden Revisionismus.<sup>34</sup> Nicht nur die Position des Autors im kulturellen Feld, auch die Präfiguration seines Stückes von 1981 hatte sich unter den Umständen von Umbruch und Krieg verschoben: Es bezog sich



nun auf einen reaktualisierten kollektiven Erinnerungsbestand mit enormem Affektpotenzial. Denn zum einen war die Kriegsvergangenheit 1941–45 Gegenstand eines innerkroatischen Deutungskonflikts geworden, der nicht mehr unterschwellig und kryptisch ausgetragen wurde, wie noch wenige Jahre zuvor. Zum anderen aber war die Auseinandersetzung mit dem historischen Komplex von seiner symbolischen Wiederbelebung und propagandistischen Instrumentalisierung in einer konkreten Kriegskonstellation überschattet. So verschob sich das Aussagepotenzial des Stückes einerseits in Richtung einer impliziten Kritik am aktuellen kroatischen Revisionismus, andererseits in Richtung impliziter Parallelen zur feindlichen Kriegspropaganda im jüngsten Krieg.

Auch in der Optik des weniger eingeweihten ausländischen Publikums geriet der historische Stoff des Dramas – die Kriegsrealität der 1940er Jahre – in die assoziative Nähe zur aktuellen Kriegsrealität. Damit war potenziell auch der Bezug zu den fragwürdigen Thesen von der historischen Kontinuität des Völkerhasses auf dem Balkan im Allgemeinen und der Kontinuität der kroatischen Politik zwischen dem Unabhängigen Staat Kroatien (1941) und dem selbstständigen Kroatien (1991) im Besonderen hergestellt. Mit dem Aufgreifen dieser assoziativen Potenziale durch die Burgtheater-Inszenierung, durch den Autor selbst<sup>35</sup> sowie durch die teilweise sensationalistischen Medien-Reaktionen im deutschsprachigen Raum erhielt das Stück eine überzogene Aktualität, die es als prophetischen Kommentar oder gar – bei Ausblendung der Entstehungszeit – als aktuellen Beitrag des gegenwartskritischen ‚Nestbeschmutzers‘ zur Ursachenforschung des Krieges erscheinen ließ.<sup>36</sup> In den Augen der damaligen kroatischen Machthaber in Politik und Kultur bestätigten solche Lesarten den quasi ‚antikroatischen‘ Charakter von Werk und Autor, der dafür im Hauptstrom des Kulturbetriebs verstärkt geächtet wurde.<sup>37</sup> Dass weder die Irritation der Machthaber an sich, noch die Aktualisierung des Stückes im Sinne einer auf das gegenwärtige Kroatien bezogenen Faschismus-Diagnose zur differenzierten Auseinandersetzung mit dem historischen Komplex beitragen konnte, zumal in der denkbar komplexen Konstellation von 1993, liegt auf der Hand.

Mit dem Ende des Krieges, dem Liberalisierungsschub im Nachfeld des politischen Machtwechsels von 2000 und der Konsolidierung einer kritischen Öffentlichkeit waren die äußeren Voraussetzungen für eine solche Auseinandersetzung in Kroatien grundsätzlich geschaffen. Die seither vollzogenen Veränderungen im Bereich von Geschichtspolitik und Erinnerungskultur sind Gegenstand kontroverser Einschätzungen in einem zunehmend pluralistischen gesellschaftlichen Umfeld. Kritische Stimmen im konsolidierten linksliberalen Bereich der öffentlichen Szene sehen in der Tatsache, dass auf eine Inszenierung des *Kroatischen Faust* durch das Ensemble des Nationaltheaters in Zagreb immer noch gewartet wird, einen schlagenden Beleg für die anhaltende Dominanz nationalkonservativer Gesinnung und einer entsprechenden Verdrängungshaltung der kulturellen Elite. Jene unpolitische *Faust*-Inszenierung, die im Jahr 2000 auf der besagten Bühne zu sehen war,<sup>38</sup> könnte in diesem Sinne als nachhaltige Lösung des *Faust*-Stoffes von Šnajders „Koordination von Heimat und Weltthema“ und ihrem erinnerungspolitischen Auftrag gesehen werden. Abgesehen davon, dass in dieser Sicht der Dinge die komplexen Umstände der Šnajder-Rezeption auf den einfachen Kampf zwischen Aufarbeitung und Verdrängung reduziert werden, stellt sich die prinzipielle Frage nach der aktuellen Produktivität eines literarischen Erinnerungsdiskurses, der ins Fahrwasser ideologischer und militärischer Feldzüge geraten, von den wechselnden Rezeptionskontexten überlagert und damit in einem zusätzlichen, aktuellen Sinne *historisch* geworden ist: als Zeugnis spätsozialistischer und wendezeitlicher Erinnerungskämpfe. Ästhetisch produktive Texte können den historischen Belastungen ihrer Entstehungs- oder Rezeptionsgeschichte allerdings entwachsen.

**Dr. Svetlan Lacko Vidulić** (geb. 1968) hat Germanistik und Vergleichende Literaturwissenschaft in Zagreb und Wien (Herder-Stipendium) studiert. Unterrichtet seit 1994 deutsche Literatur an der Universität Zagreb. Forschungen zum Literaturtransfer, zur Wiener Moderne und zur literarischen Kodierung der Liebe. Stipendiat der A.-v.-Humboldt-Stiftung mit einem Projekt zur Transfergeschichte Peter Handkes im südslawischen Raum (2011).

Kontakt: svidulic@ffzg.hr

### Anmerkungen

- 1 Der sprachgenetisch und soziolinguistisch zusammenhängende mittelsüdslawische Sprachraum umfasst die Sprachen Bosnisch, Kroatisch, Montenegrinisch und Serbisch.
- 2 Der jüngste Versuch einer Kanonbildung deutscher politischer Mythen von Münkler, Herfried: Die Deutschen und ihre Mythen. Berlin: Rowohlt 2009, sieht den Typus der ‚Nationalmythen‘ im Barbarossa-Mythos, dem Nibelungen-Mythos und dem Faust-Mythos repräsentiert.
- 3 Die Beschränkung auf die kroatische Übersetzungsrezeption ergibt sich aus dem Interesse dieser Arbeit für die Prozesse lokaler nationaler Identitätsbildung und die lokale Erinnerungskultur. Die mittelsüdslawische („b/k/s/m“) Rezeption ist in mancherlei Hinsicht im Zusammenhang zu betrachten, andererseits weist sie eine sprachlich-kulturelle Diversität auf, die besonders bei hochkomplexer Übersetzungsliteratur für den – jeweils lokalen – Theaterbedarf nicht zu übersehen ist. Diese Diversität wurde in der jugoslawischen Epoche, im Zusammenhang mit bestimmten (wissenschafts-)politischen Tendenzen, gelegentlich völlig unterschlagen, so etwa in dem Überblick zur Übersetzungsrezeption des *Faust* von Mojašević, Miljan: Serbokroatische *Faust*-Übersetzungen der Nachkriegszeit. In: Ders.: Deutsch-jugoslawische Begegnungen. Aufsätze. Wien: Intern. Lenau-Ges. 1970, pp. 28-36.
- 4 Zur Geschichte des Theaters in Kroatien cf. Bobinac, Marijan: Einführung: Zum kroatischen Theater im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts. In: Zwischen Übernahme und Ablehnung. Aufsätze zur Rezeption deutschsprachiger Dramatiker im kroatischen Theater. Wrocław, Dresden: Neisse 2008, pp. 9-14, dort auch weiterführende Literatur. Die einzigen deutschsprachigen *Faust*-Inszenierungen in Zagreb fallen angeblich in die Jahre 1832 und 1858. Cf. Bobek, Josip: Goethe und die *Agrarer Bühne*. In: Deutsche Zeitung in Kroatien v. 04.01.1942, p. 6f., zit. nach Puh, Richard: *Faust auf Faust*. Goethes Drama als kroatisches Politikum 1942–1952. In: Müller-Funk, Wolfgang/Bobinac, Marijan (Hg.): Gedächtnis, Identität, Differenz. Zur kulturellen Konstruktion des südosteuropäischen Raums und ihrem deutschsprachigen Kontext. Tübingen, Basel: Francke 2008, pp.183–196, hier p. . 183, Anm. 3).
- 5 Die Oper (mit übersetztem Libretto) wurde allein im Kroatischen Nationaltheater in Zagreb zwischen 1873 und 1980 acht Mal inszeniert und erlebte dabei insgesamt 323 Aufführungen. Cf. Hećimović, Branko: Repertoar hrvatskih kazališta 1840–1860–1980. Zagreb: Globus u. JAZU (Bd. 1-2); AGM u. HAZU (Bd. 3) 1990/2002.
- 6 Die erste mittelsüdslawische Übersetzung eines *Faust*-I-Fragments scheint die kroatische Übersetzung des Religionsgesprächs mit Margarethe zu sein, veröffentlicht 1837 im Belgrader Almanach *Urania*, verfasst von Antun Mihanović, dem damaligen österreichischen Konsul in Belgrad. Cf. Mojašević 1970, p. 30.
- 7 *Faust I*. Za kazališnu porabu preveo Aleksandar Virag (1893).
- 8 *Goetheov Faust*. Preveo Ivo Velikanović. Uvodom i tumačem popratio Gustav Šamšalović. Zagreb [o.V.] 1919.
- 9 *Faust*. Prvi dio tragedije. Preveo i komentarom popratio Stjepan Markuš. Zagreb 1934. – *Faust II*. Preveo Stjepan Markuš. Zagreb 1942.
- 10 Das Kompositum übernehme ich von Jasper, Willi: *Faust und die Deutschen*. Berlin: Rowohlt 1998, p. 166.
- 11 *Faust I. i II. dio*. Tragedija. S njemačkog preveo Tito Strozzi. Redakciju prijevoda izvršili Dobriša Cesarić (I. dio) i Ton Smerdel (II. dio). Pogovor i komentar napisao Zdenko Škreb. Zagreb 1970. – Der erste Teil erstmals 1955. Neuaufll. der Gesamtausg. von 1970 erschienen 1995 und 2000.
- 12 Regie führten 1942 und 1952 Tito Strozzi, 2000 Ivica Kunčević. Zu den näheren Umständen der Inszenierungen von 1942 und 1952 cf. ausführlich Puh 2008.
- 13 Goethe, J.W.: *Faust*. S njemačkoga preveo Ante Stamač. Zagreb: Školska knjiga 2006.
- 14 „Zu den ‚erzieherischen Aufgaben‘ der SS in den besetzten Ländern gehörte auch die Organisation und Überwachung von Goethe-/‚Faust‘-Aufführungen.“ Jasper 1998, p. 166.
- 15 *Faust I*, Prämie am 11.10.1941; *Faust II*, Prämie am 22.06.1942. Cf. Jasper 1998, p. 233.
- 16 *Faust I*, Prämie am 31.03.1942. Cf. Hećimović 1990.
- 17 Šnajder 1988, p. 123 („Anmerkungen für die Aufführung“). Diese u. alle folgenden Übers. SLV
- 18 Die Begriffe ‚Prätext‘ und ‚Hypertext‘ im Sinne der Intertextualitätstheorie von Genette, Gerard: *Palimpseste*. Die Literatur auf zweiter Stufe. Übers. v. Wolfram Bayer. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993.
- 19 Gavella-Preis (einer der wichtigsten gesamtjugoslawischen Theaterpreise) für den besten Dramentext des Jahres 1981.
- 20 In Buchform: Zagreb 1981 (Neuaufgaben 1982, 1988), Zagreb 2007 (im Rahmen einer Werkausgabe).
- 21 Split 1982 (Uraufführung); Varaždin 1982; Beograd 1982; Sarajevo 1983; Mülheim 1987; Wien 1993.
- 22 Völker, Klaus: *Faust, ein deutscher Mann*. Die Geburt einer Legende und ihr Fortleben in den Köpfen. Ein Lesebuch. Veränd. u. erw. Neuausg. Berlin: Wagenbach 1999, p. 197. „Das vorläufig letzte Wort in Sachen Faust hat, analog zu Heiner Müllers Endzeit-Hamlet Die Hamletmaschine, der kroatische Dramatiker Slobodan Šnajder [sic] mit seinem Kroatischen Faust gesprochen [...]“
- 23 Govedić, Nataša: *Faust(i) u kapljici crne vode*: Gjalški, Cesarec, Šnajder [*Faust(e)*] im schwarzen Wassertropfen: Gjalški, Cesarec, Šnajder]. In: *Književna smotra* 39/3 (2007), pp. 87–94, hier p.. 88.
- 24 Šnajder, Slobodan: *Hrvatski Faust*. Treće, dopunjeno izdanje. 3., erg. Aufl.]. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost 1988, p. 7, p. 91.
- 25 In komparatistischer Sicht bisher am differenziertesten: Bobinac, Marijan: Bernhards *Heldenplatz* und Šnajders *Kroatischer Faust*. Zum Phänomen des ‚Nestbeschmutzers‘ in der österreichischen und kroatischen Literatur. In: Huber, Martin/Mittermayer, Manfred/Schmidt-Dengler, Wendelin/Lacko Vidulić, Svetlan (Hg.): *Thomas Bernhard Jahrbuch* 2004. Wien et al.: Böhlau 2005, pp. 141–148. Zur Analyse im kroatischen Zusammenhang cf. Čale-Feldman, Lada: *Teatar u teatru u hrvatskom teatru* [Theater im Theater im kroatischen Theater]. Zagreb: Naklada MD u. Matica hrvatska 1997, Visković, Velimir: *Divlje dijete Krlježno* [Krlježas wildes Kind]. In: Batašić, Nikola/Senker, Boris (Hg.): *Hrvatska dramska književnost i kazalište u europskom kontekstu*. Druga knjiga. Zagreb u. Osijek 2000, pp 217–221.
- 26 Den Begriffen liegt eine von Erll, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Eine Einführung. Stuttgart: Metzler 2005, pp. 149-155 vorgeschlagene Adaption von Paul Ricœurs Modell einer dreifachen Mimesis in *Temps et Récit* zugrunde. ‚Präfiguration‘ meint in diesem Zusammenhang die implizite Einbettung eines literarischen Gedächtnisnarrativs in bzw. die selektive Bezugnahme auf existierende Erinnerungskulturen. ‚Konfiguration‘ meint die literarische

- Gestaltung dieses Gedächtnisnarrativs und seines Aussagepotenzials. ‚Refiguration‘ meint die mögliche Auswirkung literarischer Gedächtnisnarrative auf die existierende Erinnerungskultur im Rezeptionsprozess.
- 27 Zum Wandel der politischen Rahmenbedingungen und der Erinnerungskultur im jugoslawischen Raum seit 1980 s. Ramet, Sabrina P.: *Balkan Babel. The Disintegration of Yugoslavia from the Death of Tito to the Fall of Milošević*. 4. Aufl. Boulder: Westview Pr. 2002, Sundhaussen, Holm: *Jugoslawien und seine Nachfolgestaaten: Konstruktion, Dekonstruktion und Rekonstruktion von „Erinnerungen“ und Mythen*. In: Flacke, Monika (Hg.): *Mythen der Nationen: 1945 – Arena der Erinnerungen*. Bd. 1. Berlin: Deutsches Historisches Museum 2004, pp. 373-426, Höpken, Wolfgang: *Innere Befriedung durch Aufarbeitung von Diktatur und Bürgerkriegen? Probleme und Perspektiven im ehemaligen Jugoslawien*. In: Kenkmann, Alfons/Zimmer, Hasko (Hg.): *Nach Kriegen und Diktaturen. Umgang mit Vergangenheit als internationales Problem – Bilanzen und Perspektiven für das 21. Jahrhundert*. Essen: Klartext 2006, pp. 153-191, Radonić, Ljiljana: *Krieg um die Erinnerung an das KZ Jasenovac – Kroatien zwischen Revisionismus und europäischen Standards*. In: Fassmann, Heinz/Müller-Funk, Wolfgang/Uhl, Heidemarie (Hg.): *Kulturen der Differenz – Transformationsprozesse in Zentraleuropa nach 1989. Transdisziplinäre Perspektiven*. Göttingen: V&R unipress 2009, pp. 179-194; Melčić, Dunja: *Der Jugoslawien-Krieg. Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen*. 2., akt. u. erw. Aufl. Wiesbaden: Verl. für Sozialwissenschaften 2007.
  - 28 Die Implikationen betrafen den Umgang mit dem „Kapitalverbrechen“ des kroatischen und dem „Kavaliersdelikt“ des serbischen Nationalismus. Cf. Melčić, Dunja: *Der Diskurs über die Vergangenheit in Kroatien*. In: *Fantom slobode 1-2* (2008), pp 193-213, hier p. 203 [erstmalig in: Brunnbauer, Ulf/Helmedach, Andreas/Troebst, Stefan (Hg.): *Schnittstellen*. Festschrift für Holm Sundhaussen. München: Oldenbourg 2007, pp. 547-559].
  - 29 Der Autor war sich der prekären Umstände der Rezeption, v.a. des Risikos ‚nationalistischer‘ Lektüren, durchaus bewusst. Die Schlusssätze seiner Einleitung zur Buchausgabe von 1981 lauten: „So rechnet auch *Der kroatische Faust* mit einer emanzipierten und emanzipatorischen Lektüre. Man wird verstehen, meine ich, dass *Der kroatische Faust* keine unheldenhaften Aussagen beinhaltet, auch keine – kulturfeindlichen. Dieses Drama über den Hass hat ein entgegengesetztes Anliegen, jenes der Liebe.“ In: Šnajder 1988, p. 121. Senker, Boris: *Hrestomatija novije hrvatske drame*. II. dio (1941–1995). Zagreb: Disput 2001, p. 425 erläutert den kryptischen Diskurs, der auf epochenübergreifende nationale Stereotype anspielt; cf. dazu Skoko, Božo: *Moć stereotipa: Srbi o Hrvatima – prije, za vrijeme i nakon sukoba* [Die Macht der Stereotype: Serben über Kroaten – vor, während und nach dem Konflikt]. In: Cipek, Tihomir (Hg.): *Kultura sjećanja: 1991. Povijesni lomovi i svladavanje prošlosti*. Zagreb: Disput 2011: „das Wort ‚unheldenhaft‘ ist im Sinne von ‚antiserbisch‘, das Wort ‚kulturfeindlich‘ im Sinne von ‚antikroatisch‘ zu lesen.“
  - 30 Auf Grund der damals üblichen Verschwiegenheit der Medien (zumal in historisch und inter-ethnisch heiklen Fragen) sind auch die Gründe für das Ausbleiben einer Inszenierung am Zagreber Nationaltheater (HNK), am historischen Ursprungsort der Dramenhandlung also, schwer zu eruieren. Eine Aussage des Intendanten Marijan Radmilović legt die Vermutung interner Meinungskonflikte im Theater und/oder eines internen Widerstands gegen kulturpolitischen Druck von oben nahe: „Als Intendant des HNK erfülle ich meine Pflicht, alle jugoslawische Inszenierungen des ‚Kroatischen Faust[2BB?]‘ auf der Bühne des HNK zu zeigen [tatsächlich gastierten 1982/83 im HNK die Inszenierungen aus Split, Varaždin und Belgrad]. [...] Das Dramen-Ensemble des Zagreber HNK sollte noch einmal dieses Projekt überdenken [...]“ Malčić, Branka: *Videno iz gledališta. Dojmovi publike o predstavi Hrvatski Faust Jugoslovenskog dramskog pozorišta na gostovanju u Zagrebu* [Aus dem Zuschauerraum. Eindrücke des Publikums von der Gastvorstellung des *Kroatischen Faust* des JDP in Zagreb]. In: *Vjesnik* v. 13.12.1983, p. 5. Dabei waren vermutlich auch ganz persönliche Bedenken gegen einen Text im Spiel, der immerhin namentlich genannte Vorfahren von Zeitgenossen als Kollaborateure des Ustascha-Regimes auf die Bühne bringt und einem Urteil zuführt, das in der Öffentlichkeit nicht frei diskutierbar und somit auch nicht anfechtbar war.
  - 31 Zur Entwicklung der Geschichtsrevision im Allgemeinen und der „Genozid-Fiktionen“ im Besonderen cf. Sundhaussen, Holm: *Die „Genozidnation“: serbische Kriegs- und Nachkriegsbilder*. In: Buschmann, Nikolaus/Langewiesche, Dieter (Hg.): *Der Krieg in den Gründungsmythen europäischer Nationen und der USA*. Frankfurt/M., New York: Campus 2003, pp. 351-371 und Sundhaussen 2004.
  - 32 Angelika Hahn: *Theater hilft erinnern*. In: *Rheinische Post*. 09.12.1989.
  - 33 Šnajder 1988, p. 7.
  - 34 Von den 60 in Buchform gesammelten Essays und Zeitungskolumnen Šnajders aus dem Zeitraum 1993–2004 beschäftigen sich mindestens 17 mit der kroatischen Vergangenheit 1941–1945. Cf. Kaspariana. *Eseji* [Kaspariana. *Essay*] (2005); *Početnica za melankolike*. *Proze* [Fibel für Melancholiker. *Prosastück*] (2006); *San o mostu*. *Kolumne* [Der Traum von der Brücke. *Kolumnen*] (2007). Alles Zagreb: Prometej.
  - 35 Cf. das Interview in: Lohs, Lothar: „O Kroatien, böse Mutter...“. In: *Bühne* 9 (1993), pp. 14-16, hier p. 16.
  - 36 Cf. etwa Weinzierl, Ulrich: *O Balkan, böse Mutter*. In: *FAZ* v. 27.09.1993: „Muß ein solches Werk heute nicht von bestürzender Aktualität sein – angesichts eines wiedererstandenen Kroatien, das seine dunkle Vergangenheit zu verdrängen bemüht ist, das im Balkankrieg ebenfalls Massaker begeht [...]? Ja und Nein.“; oder Spies, Hansjörg: *Im Marstheater Agram*. In: *Kleine Zeitung* v. 27.09.1993: „Dem Autor gelang mit seinem historischen Bilderbogen ein genialer Theatertrick: In der Aufarbeitung der Geschichte von Kroatiens Ustascha-Vergangenheit [...] erhellt er zugleich den Hintergrund von Tudjmans HDZ-Sturmscharen.“
  - 37 Die Mechanismen kulturpolitischer Ausgrenzung während der national-konservativen Regierung der 1990er Jahre waren eine ideologische Neuauflage jener aus der Vorwendezeit. Bei den öffentlichen Bühnen etwa herrschte nach wie vor eine Mentalität der ‚präventiven Autozensur‘ zur Vermeidung von Konflikten mit der (kultur)politischen Nomenklatura. Cf. Cvjetičanin Biserka/Katunarić, Vjera (Hg.): *Kulturna politika Republike Hrvatske. Nacionalni izvještaj* [Kulturpolitik der Republik Kroatien. *Nationalreport*]. Zagreb: Ministarstvo kulture RH 1998, p. 144.
  - 38 HNK Zagreb, Regie Ivica Kunčević, Dramaturg Dževad Karahasan.