

DER 24. NOVEMBER 1860 IM KROATISCHEN THEATER

Die ›Vertreibung‹ der deutschen Schauspieler

von Milka Car (Zagreb)

erschienen in: Zagreber Germanistische Beiträge 11 (2002), pp. 97-116.

1 Cf. Andrić, Nikola: Spomen-knjiga hrvatskog zemaljskog kazališta pri otvaranju nove kazališne zgrade. Zagreb 1910; Ogrizović, Milan: 50 godina hrvatskog kazališta 1860-1910. Zagreb 1910.

2 Batušić, Slavko: 24. XI. 1860. In: Hrvatsko narodno kazalište – zbornik o stogodišnjici 1860-1960. Zagreb: Naprijed 1960; Batušić, Nikola: Uloga njemačkog kazališta u hrvatskom kulturnom životu u Zagrebu od 1840. do 1860, Rad JAZU 61. Zagreb 1968; Enciklopedija Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu 1894-1969. Hg. v. Slavko Batušić. Zagreb: Naprijed 1969.

3 Zit. n. Horvat, Josip: Kako je nastao zakonski članak LXXVII. 1861. o kazalištu Trojedne kraljevine. In: Zbornik o stogodišnjici. Hg. v. Slavko Batušić. Zagreb: Naprijed 1960, p. 106.

4 Über die Begründung eines National-Theaters. In: Agramer Zeitung v. 04.11.1839.

I. Einleitung. Die ›Vertreibung‹ im Lichte der Kulturwissenschaften

In die Annalen des kroatischen Theaters in Zagreb ist ein markantes Ereignis eingegangen – die sog. ›Vertreibung‹ deutscher Schauspieler aus dem kroatischen Theater im Jahre 1860. Diese etwas zugespitzte, aber in der kroatischen Theatergeschichte geläufige Bezeichnung¹ lässt sofort erraten, in welcher gespannten Atmosphäre sich die Etablierung des kroatischen Theaters zu einer der wichtigsten nationalen Institutionen abspielte. Dieser Markstein in der Entwicklung des kroatischen Theaters wurde mehrfach ausführlich behandelt.² Es ist die Aufgabe dieser Arbeit, das Ereignis nicht nur in seiner chronologischen Dimension zu rekonstruieren, sondern den gewaltigen Umbruch im historischen, kulturellen, politischen und theaterwissenschaftlichen Kontext als ein Fallbeispiel für die Beschreibung des nationalen Integrationsprozesses zu untersuchen.

Der Akt der ›Vertreibung‹ und seine Begleitumstände möchte ich im Rahmen der Debatte um die Kulturwissenschaft in einen fächerübergreifenden Bezugsrahmen stellen, dessen Erklärungsangebote einen Wirkungszusammenhang von Kultur und Gesellschaft zu geben suchen. Die sich im Theater abzeichnende Verknüpfung von Sprache, Kultur und Politik bildet die Basis zur Herausbildung des kollektiven Bewusstseins, und so stellt die tief in der gesellschaftlichen Realität ihrer Zeit verankerte Institution des Theaters eine Herausforderung für jeden kulturgeschichtlich interessierten Literaturhistoriker dar, der sich mit der Genese ethnischer und nationaler Identitäten befasst. Die Gegenaktion der ›Vertreibung‹ als eine direkte Ablehnung der Vorherrschaft fremder Sprache kann zeigen, wie in diesem spezifischen Fall nationale Identität im Prozess kultureller Homogenisierung konstruiert wird.

In der Aufbruchperiode im 19. Jahrhundert hilft das Theater nicht nur der kulturellen Selbstvergewisserung, sondern fungiert als eine Institution, in der die Identität der kroatischen Gesellschaft geschaffen und bestätigt wird. So verlangt der kroatische Politiker und Dramatiker, Marijan Derenčin, von Theater ein »Spiegel des nationalen Lebens«³ (»zrcalo narodnog života«) zu sein. Als Endergebnis der stürmischen Reaktion auf die Vorherrschaft der deutschen Sprache im kroatischen Theater kristallisiert sich ein Nationaltheater mit rein kroatischer Theaterpraxis heraus – somit hat sich dieses Ereignis identitätsstiftend auf das kroatische Nationalbewusstsein ausgewirkt. Gerade das Ziel der Konsolidierung der Nation wird von den Begründern des kroatischen Theaters verfolgt, den Vertretern der sog. illyristischen Wiedergeburtbewegung, die die drei vorherrschenden Aufgaben für das kroatische Theater definieren. An die erste Stelle setzen sie das Ziel der »Erhaltung, Reinigung, Verbreitung der geliebten Muttersprache«,⁴ zum zweiten wird die kulturelle und soziale Mission des Theaters betont, und erst an dritter Stelle wird die Bedeutung des Theaters als künstlerische Institution angeführt. In einer Situation, in der die eigene kulturelle Konfiguration erst konstruiert werden sollte, wird die Institution des Theaters als Hüterin der kulturellen Eigenständigkeit begriffen, weshalb der Anspruch auf die nationale Bühnensprache erhoben und auch realisiert wird. Um die eigene im Entstehen begriffene Identität zu festigen, versuchte man das Fremde auszugrenzen, es zuweilen auch künstlich hochzuspielen, und sich dann seiner zu entledigen.

Lässt sich die ›Vertreibung‹ aus diesem übergreifenden sozial-kulturellen und historischen Kontext verstehen und in einen solchen einordnen? Um diese Frage zu beantworten, wird im ersten Teil dieser Arbeit der politische Kontext untersucht, der für die Funktion des Theaters bei der nationalen Identitätsbildung eine maßgebliche Rolle spielte. Im zweiten Teil soll dann die nachhaltige Wirkung dieses Ereignisses auf das kroatische Theaterwesen im Allgemeinen untersucht werden.

Die Institution des Theaters wird dabei als jene repräsentative Kulturinstitution aufgefasst, die über eine national-integrative Funktion verfügt; das Ereignis der ›Vertreibung‹ fungiert dabei als ein symbolischer Akt der Ablehnung der Germanisierungspolitik, der später in einem lang andauernden Prozess der Erinnerung zu einem Gründungsmythos umkonstruiert wird. Die durch die ›Vertreibung‹ ausgelöste Wende wird demzufolge als ein Modell der Identitätsproduktion gesehen.

II. Die Rolle des Theaters im politischen Kontext

5 Pflaum, Michael: Die Kultur-Zivilisation-Antithese im Deutschen. In: Knobloch, Johann et al. (Hg.): Kultur und Zivilisation, München: Hueber 1967, p. 291.

6 »Kultur ist die Gesamtheit der Praktiken und Repräsentationen, durch welche eine Gruppe ihre Wirklichkeit/en konstruiert und behauptet.«
Zit. n. Eagleton, Terry: Was ist Kultur? München: Beck 2001, p. 52.

7 Ibid., p. 67.

8 Kann, Robert A.: Geschichte des Habsburgerreiches 1526-1918. Wien, Graz: Böhlau 1977, p. 226.

9 Giesen, Bernhard: Einleitung. In: Ders. (Hg.): Nationale und kulturelle Identität. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1996, p. 12: »Nation ist [...] Ergebnis unterschiedlicher geschichtlicher Bedingungen und sozialer Bezüge.«

10 Andrić 1895, p. 53: »Mi ljubimo umjetnost iz rodoljublja!«

Um diese These stichhaltig zu machen, werden zuerst die leitenden Begriffe von Kultur und Nation kurz umrissen. Gerade in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts gewinnt die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Phänomen Gesellschaft/Nation an Relevanz. Im 19. Jahrhundert werden nämlich Kultur und Nation wie kaum ein anderes Begriffspaar Bestandteile bei der Herausbildung der jeweiligen nationalen Identität. Zurückgehend auf J. Buckhardts *Kultur der Renaissance in Italien* (1860) »entstand der heute gebräuchliche zeit- und raumbezogene Kulturbegriff als Ausdruck eines einheitlichen vergangenen oder gegenwärtigen Geschichtskörpers. [...] Kultur wird zum seelischen Gesamtzustand einer Zeit und einer Nation.«⁵ Ausgehend von der Definition von John Frow⁶ lässt sich ein wandelbarer und beeinflussbarer Komplex von Werten, Sitten und Praktiken ausmachen, der die Lebensweise einer Gruppe bestimmt. Aus dem Interaktionszusammenhang von Kultur und Nation geht die spezifische Bewusstseinslage einer Nation hervor. Somit ist der Begriff Kultur untrennbar verbunden mit Prozessen politischer Emanzipation. In der für Kroatien typischen Situation der politischen Unterdrückung stand die Kultur im Dienste der Herausbildung einer spezifischen nationalen Identität – in diesem Modell ist die nationale Identität immer auf die kulturelle angewiesen. So ist auch die Institution Theater diesem romantisch-nationalen Mythos von Einheit der Kultur und Politik verpflichtet.

Wie wird der Begriff der Nation aufgefasst? Gerade das 19. Jahrhundert ist von dieser Fragestellung geprägt, so dass es oft als »Zeitalter des Nationalismus«⁷ bezeichnet wird. Damals kommt der Gedanke auf, dass ein und dieselbe Nation an einer und derselben Kultur Teil hat und dass sich diese zwei Elemente im Aufbau der gemeinsamen Identität gegenseitig ergänzen. In kroatischen Gebieten wird der nationale Gedanke zum Programm einer Bildungselite, die ein politisches Prinzip durchzusetzen versucht, wonach politische und nationale Einheiten deckungsgleich seien. Die illyristische Bewegung ist eine Ausprägung des sog. integralen Nationalismus (Charles Mauras) in der »slawischen Renaissance«.⁸ In diesem Konzept wird ein Bild der Nation als einer Gemeinschaft mit einer gemeinsamen Kultur entworfen, die den Kernpunkt jeder Nation bildet. Somit wird die entwickelte Nationalkultur zu einer Voraussetzung zur »Erweckung« des Nationalbewusstseins. In den slawischen Gebieten entsteht dieser Entwurf in Anlehnung an Herders Ideen von der Gleichberechtigung aller Völker und an seine Bestätigung der slawischen nationalen Ansprüche. Damals lebten die Südslawen unter verschiedenen politischen und kulturellen Fremdherrschaften und mussten sich als Kulturnationen erst herausbilden. Die Kultur wird somit zum entscheidenden Faktor der nationalen Integration – die kulturelle Homogenisierung soll auch die politische vorantreiben. In einer auf diese Weise ideologisch bestimmten Gesellschaft haben sich sämtliche Teilbereiche diesem feststehenden Sinn unterzuordnen. Somit bekommt das nationale Programm die Merkmale eines erworbenen gesellschaftlichen Konstruktes.⁹

Die Idee der Zusammengehörigkeit wird in der illyristischen Bewegung erstmalig in der Entwicklung aller südslawischen Völker zu einer kulturellen und auch nationalpolitisch-konstitutiven geschichtlichen Kraft und wird beharrlich tradiert. In Kreisen der gebildeten Eliten formieren sich soziale Gruppen, die die Imagination einer nationalen Gemeinschaft vorantreiben und zum historischen Träger des Nationalbewusstseins werden. Die Illyristen waren sich dessen bewusst, dass ein Nationalstaat die Voraussetzung jeglichen Fortschritts war, und ihr Ziel wurde die Konsolidierung einer einheitlichen slawischen Nation in einem eigenen Verfassungsstaat, um sich der aus Wien kommenden Assimilierungstendenzen zu erwehren.

Das Theater hatte in diesem Programm eine nationalbildende Rolle, die bis weit ins 20. Jahrhundert hinein hielt. Ein Beispiel dafür ist die zur Jahrhundertwende erhobene, romantisch gefärbte Forderung von Nikola Andrić, einem der ersten kroatischen Theaterhistoriker: »Wir lieben die Kunst aus Patriotismus!«¹⁰ Die Errichtung eines Nationaltheaters war stets mehr als nur ein theaterkulturelles Ereignis. Große Ausdauer der dem Theater aufgezwungenen national-ideologischen Funktion beweist zum Beispiel die euphorisch kommentierte Eröffnung der zweiten kroatischen Bühne in Osijek im Jahre 1907:

Die Eröffnung der zweiten kroatischen Bühne war kein gewöhnliches Ereignis. Es war eigentlich eine Siegesfeier unserer Kultur über die fremde, unserer

11 Mucić, Dragan: Osnivanje osjenio kazališta 1907. u kontekstu hrvatske kulture. In: Dani hvarskog kazališta. Moderna. Split 1980, p. 101: »Otvorenje druge hrvatske pozornice nije bio obian događaj. Ono je zapravo bio proslava naše kulture nad tuđinskom, našeg narodnog jezika nad stranim, [...] bio je to preporod domaćeg ognjišta na kojem se tuđin šepurio kao u svojoj kući.«

12 Ogrizović 1910, p. 1: »[...] pokazati ljubav spram narodnom mezimečtu.«

13 Slavko Batušić: Vlastitim snagama (1860-1941). In: Enciklopedija 1969, p. 79: »[...] uzvišena kulturna ustanova, tribina narodne riječi, forum narodne misli, agora domorodaca, [...]«.

14 »[...] hram umjetnosti, u kojem gori plam domajubija [...]«. Zit. n. Miletić, Stjepan: Hrvatsko glumstvo (1894-1899). Dramaturški zapisi. Zagreb 1904, p. 73.

15 Andrić 1896, p. 32.

16 Narodne novine v. 29.04.1861: *Misli o utemeljenju postojanja narodnog kazaltda kao umjetnikog zavoda*: »Dobro uređjeno kazalište jedna je od najmožnijih polugah za izobrazovanje i oplemenjenje naroda i u onim krugovima, dokud još ne dopire knjiga.«

17 Morgenblatt v. 25.04.1940.

18 Zit. n. Hrvatski dnevnik v. 04.02.1940.

19 »[...] svetište u kojem imaju narodne vile propjevati.« Zit. n. Batušić 1969, p. 79.

20 Suvin, Darko: Središnja tradicija hrvatske i evropske dramatikke da Vojnovića. In: Croatica 5/1973, p. 10.

21 Cindrić, Pavao: Trnovit put do samostalnosti. In: Enciklopedija 1969, p. 73: »[...] hrvatsko tijelo s tuđinskom dušom.«

Nationalsprache über die fremde, [...] es war die Wiedergeburt des heimischen Herdes, an dem sich der Fremde wie im eigenen Hause breit machte.¹¹

Tatsächlich wird das Theater bis weit in das 20. Jahrhundert als ein im Dienst der Verbreitung nationalen Gedankenguts stehendes »nationales Schoßkind«¹² bezeichnet. Von Anbeginn an sollte das Theater als eine »edle Kulturinstitution, eine Tribüne der nationalen Sprache, ein Forum des nationalen Gedankens, eine Agora der vaterländisch Gesinnten«¹³ funktionieren. In diesen Äußerungen fungiert das Theater als ein Medium der kulturellen Selbstausslegung, als eine kulturelle Darstellungsform, die zusammen mit anderen Symbolisierungen und Praktiken die Aufgabe hat, ein nationales Bedeutungsgefüge zu knüpfen. Dem Theater wurde diese Weise die Rolle eines nationalen Katalysators zugeordnet.

In den Gründungsjahren des kroatischen Theaters definiert der illyrische Dichter Petar Preradović die primäre Aufgabe des »Bildungstempels« dahingehend, am Volke Dienst zu leisten.¹⁴ Das Theater als Forum nationaler Identitätsstiftung bekommt somit eine herausragende Rolle im Programm der »Nationalbildung« mit der Durchsetzung der Volkssprache als Kultur- und Bühnensprache. In seinen anonym veröffentlichten *Gedanken zur Begründung der Existenz eines Nationaltheaters als einer künstlerischen Institution* sieht Dimitrij Demeter, zwischen 1838 und 1868 die »Seele des Nationaltheaters«¹⁵ (»duša narodnog kazališta«), im Nationaltheater »einen der stärksten Hebel zur Ausbildung und Veredelung des Volkes, auch jener Schichten, die des Lesens und Schreibens noch nicht mächtig sind.«¹⁶ Die Sendung einer der »wichtigsten nationalen und künstlerisch-reproduktiven Anstalten«¹⁷ wird in Anlehnung an illyrische Maximen vom Theater als »Verpflichtung zur höheren Bildung«, so Janko Drašković, oder als eine der »Hauptbedingungen der Volkserziehung«¹⁸ (»uvjet za narodno izobraženje«) nach J. Jelačić, geortet. In der Definition von D. Demeter, das Theater sei ein »Heiligtum, in dem die Feen des Volkes erklingen sollen«,¹⁹ spiegelt sich die für diese Zeit typische, fast religiös anmutende nationale Emphase im Glauben an die kulturelle Sendung des Theaters.

Ein Einblick in die Geschichte des kroatischen Theaters im 19. Jahrhundert erklärt die Wurzeln und die Beharrlichkeit solcher Forderungen, mit deren Hilfe das Nationaltheater zum nationalen Symbol hochstilisiert wird. Im 19. Jahrhundert hat der Druck der Germanisierung und des aggressiven ungarischen Nationalismus die Ausmaße einer Kolonialisierung erreicht. Stellvertretend für viele möge hier die Feststellung des Literaturhistorikers Darko Suvin sprechen, es habe sich dabei um einen »demographischen Genozid«²⁰ gehandelt. Den Druck des Absolutismus illustriert die Tatsache, dass die innere Verwaltungssprache in Kroatien seit 1854 Deutsch war, Gymnasien notgedrungen Schulen zum Erlernen der deutschen Sprache waren, die liberale Presse systematisch geknebelt und das Theater von Illyristen mit Bedauern als »kroatischer Körper mit fremder Seele«²¹ apostrophiert wurde. Gerade das Theater als Ort kultureller Praxis ist tief eingebunden in den umgreifenderen Zusammenhang der Kultur, und im spezifischen Kontext des Theaters lassen sich die zeitbedingten Fragen und Konflikte im multinationalen Habsburgerreich ablesen.

Die lange Periode des Absolutismus hatte jedem Aspekt des Lebens in der Monarchie seinen Stempel aufgedrückt. Nach der 1851 erfolgten Aufhebung der Verfassung wird die Habsburgische Monarchie unter Franz Joseph I. (1848-1916) von einer zentralistischen Bürokratie regiert – der Druck des Neoabsolutismus löst eine permanente Strukturkrise aus. Die Schwäche der absolutistischen Regierung zeigt sich am deutlichsten angesichts der militärischen Niederlage 1859 im Österreichisch-Französisch-Piemontesischen Krieg. Im Gefolge der österreichischen Niederlage von Solferino und nach dem Verlust der Lombardei 1859 gab der Kaiser den Forderungen nach einer konstitutionellen Regierung 1860 nach, was, die Periode des Neoabsolutismus beendete. Für den Werdegang der Völker in der Monarchie waren die verfassungs- und verwaltungsrechtlichen Änderungen von 1860 von großer Bedeutung: Im Zuge der Demokratisierung der Staats- und Lebensformen auf dem Wege vom Absolutismus zum Konstitutionalismus bekommen die kulturellen und nationalen Bewegungen neuen Schwung. Die Lockerung der zentralistischen Bindungen ist jedenfalls ein Faktor, der das Selbstbewusstsein und somit auch das kulturelle Bewusstsein der Völker erstarren lässt.

In dem plötzlichen Auftreten dieses umfassenden slawischen Nationalismus sah die Wiener Regierung ihr Interesse, nämlich mittels einem zu diesem Zeitpunkt noch gemäßigten kulturellen südslawischen Nationalismus das empfindsame Gleichgewicht der nationalen

22 »[...] biti verno ogledalo narodnog života i stanja, iskren tumačnik pravih naših potrebah i željah.« (Pozor v. 01.10.1860)

23 »[...] jer nam se javija novo doba, gdje se nasladjujemo divnimi i čarobnimi glasovi našega materinjeg jezika, gdje mu put kršimo iz kolibah u dvore i gradove [...]« (Pozor v. 05.10.1860)

24 »Njemački jezik bio je jezik zagrebačkog građanskog društva, većeg dijela inteligencije i obrazovanih žena.« Barac, Antun: Hrvatska književnost od Preporoda do stvaranja Jugoslavije. Zagreb: Jugoslav. Akad. znan. i umjetn. 1954, p. 23.

25 Rubin, Drago: Borba za hrvatsku riječ. In: Hrvatski dnevnik v. 19.11.1939.

26 Pozor v. 01.10.1860.

Interessen zu halten, und ihn als Gegengewicht gegen die magyarische Radikalisierung auszuspielen. So sah die Regierung im Aufkommen des slawischen Nationalismus vorerst keine große Gefahr, was den Weg der Gründung illyristischer Institutionen, unter anderem auch der »illyristischen Bühne« begünstigte, aber in der Periode des Neoabsolutismus wurden die illyristischen institutionellen Grundlagen durch Verbote und Polizeikontrollen zunichte gemacht. Die politisch undefinierte illyristische Bewegung scheiterte an den revolutionären Ereignissen des Jahres 1848, von Bedeutung allerdings war, dass gerade sie den Grundstein für die Stärkung der nationalen Identität gelegt hatte. Die programmatische Aktivierung der kulturellen und politischen Einigungstendenzen gab den entscheidenden Impuls zur Gründung des kroatischen Nationaltheaters, das auch als eine direkte Ablehnung der Assimilationstendenzen fungieren sollte. Es sollten aber noch zwei Jahrzehnte vergehen, bis die Bedingungen für die Institutionalisierung des kroatischen Theaters mit einer rein kroatischen Theaterpraxis erfüllt waren.

Zu diesem Zeitpunkt haben sich aus den vagen illyrischen Ideen von slawischer Solidarität unterschiedliche politische Strömungen herausgebildet, die das politische Leben in Kroatien in den nächsten Jahren prägen sollten. Die jugoslawische Idee gewann an Kraft, besonders nach Gründung der oppositionellen Zeitung *Pozor*. Das neue ideologische System des Jugoslawismus setzte sich vom illyrischen Namen ab und sah im Slawentum die Bedingung für die Existenz der kroatischen Nation. Auf der einen Seite regte die jugoslawische Idee das liberale Bürgertum und gebildete Priestereliten zur politischen und kulturellen Aktionen an, auf der anderen Seite vertraten die Ideologen des kroatischen historischen Staatsrechts mit der Idee eines exklusiven kroatischen Nationalismus die Interessen der noch nicht ausdifferenzierten kleinbürgerlichen Schichten, die schließlich in den 80er Jahren an Einfluss gewannen. Beide Ideologien, die des Jugoslawentums und die des Kroatentums, beeinflussten im wechselnden Maße alle kulturellen Bemühungen dieser Zeit.

In den 60er Jahren konnten sich die Ideen des liberalen Bürgertums stärker durchsetzen, als die erst nach Aufhebung des Absolutismus zugelassene unabhängige politische Zeitung *Pozor* an Einfluss gewann und zum wichtigsten Organ des oppositionellen Bürgertums wurde. Ihr Programm war, ein »wahrhaftiger Interpret unserer echten Bedürfnisse und Wünsche zu sein«;²² in diesem Sinne propagierten die Redakteure B. Sulek und R. Baltić nicht nur die Idee der slawischen Zugehörigkeit, sondern versuchten als Nachfolger der Illyristen das nationale Empfinden auf kulturell wirksame Tätigkeiten zu lenken. Emphatisch wird die neue Verfassung begrüßt, und die Zeit, »wo wir uns an den herrlichen und wunderbaren Stimmen unserer Muttersprache ergötzen dürfen und ihr den Weg aus den Hütten in die Paläste und Städte bahnen können.«²³ Diese Worte schildern treffend die damalige Lage in Kroatien und die Auswirkungen der absolutistischen Germanisierungspolitik – nicht nur, dass das Bürgertum seinem Volk entfremdet war, sondern die Mehrzahl der Bevölkerung war analphabetisch. Der Anteil der landwirtschaftlich verankerten Bevölkerung war überaus hoch und belief sich auf nahezu 90 Prozent. Infolge der wirtschaftlichen Rückständigkeit kam die Änderung der Berufsstruktur und die damit verbundene Entwicklung der Nationalkultur nur langsam voran. Für das ganze 19. Jahrhundert gilt die Feststellung des Literaturhistorikers Antun Barac: »Die deutsche Sprache war die Sprache des Zagreber Bürgertums, ein Großteil der Intelligenz und die gebildeten Frauen sprachen Deutsch.«²⁴ In der Periode des Neoabsolutismus wird das Kulturleben der Stadt in vielerlei Hinsicht von mehrheitlichen »germanophilen Beamtentum«²⁵ (»germanofilsko činovništvo«) bestimmt. Auf der anderen Seite zeugt die hohe Analphabetismusrate von der Notwendigkeit aufklärerischer Arbeit der Gebildeten, um die Grundbildung der bürgerlichen Gesellschaft zu fördern. Das Ringen um die Etablierung der nationalen wissenschaftlichen und kulturellen Institutionen war nicht nur eine Frage der Förderung der Nationalkultur, sondern stand in direktem Zusammenhang mit dem Ausbau der bürgerlichen Gesellschaft. Insofern hatte das Nationaltheater eine identitätsstiftende Rolle.

In dieser Lage reflektieren die Zeitungskritiken das Klima der Zeit. So lesen wir am Anfang der neuen Theatersaison in der Zeitung *Pozor* die vielsagende Ankündigung, dass »die Dinge völlig anders riechen«²⁶ (»da stvari sada sasvim drugačije mirišu«). Eine ähnliche Stimmung liest man zwischen den Zeilen all jener Theaterrezensionen, in denen die Indolenz des Publikums gegenüber deutschen Aufführungen beklagt wird:

27 Luna v. 01.03.1858.

28 Batušić 1968, p. 472-477.

Leider können wir nichts erfreuliches über unsere Theaterzustände berichten, ja wir müssen befürchten, dass mit dem Schluss der gegenwärtiger Saison die Hallen der Thalia der deutschen Muse auf längere Zeit verschlossen bleiben! Ob die Indolenz des Publikums für das Theater in den Zeitverhältnissen oder sonst wo zu suchen sei, wissen wir nicht.²⁷

Es häufen sich auch andere Zeichen von Aufbruchsstimmung in einem Teil der kroatischen Öffentlichkeit. Nikola Batušić hat in seiner Dissertation weitere patriotische Manifestationen aufgezählt, unter anderem das häufige Erscheinen antihabsburgischer Plakate, Sprüche und Aufschriften oder das Hissen der kroatischen Fahne. Die antihabsburgische Atmosphäre erhellt aus der Angabe, dass in der Proklamation des neu ernannten kroatischen Banus Šokčević von 19. Juni 1860 der letzte Satz »Es lebe der gnädige König und Kaiser unser Franz Joseph I.« mit schwarzer Farbe übermalt wurde. In den bei Batušić²⁸ angeführten Informationsbüro-Akten aus Haus-, Hof- und Staatsarchiv werden als Protagonisten dieser Aktionen junge Gymnasiasten angezeigt. Sie sind auch im Parterre des Theaters am 24. November 1860 die Hauptakteure der Unruhen, und auch deswegen wäre es sinnlos, hinter der Demonstration der nationalistischen Jugend ein ausgearbeitetes politisches Programm zu suchen. Nach jahrzehntelanger kultureller Unterdrückung ist die Jugend einem überkommenen Kulturbegriff verhaftet geblieben, der das Theater als Kompensationsraum wertet. So greift die akademische Jugend ein, um in diesem Symbol des nationalen Lebens ihre kulturelle Identität zu behaupten. Nach Angaben des Theaterhistorikers Milan Ogrizović sitzen an diesem Abend auch die »geistigen Väter« des kroatischen Theaters, Josip Freudenreich und Dimitrija Demeter im Parkett; ihre Beteiligung und ihre Reaktionen auf das Geschehen im Theatersaal sind aber nicht dokumentiert.

Wie wurde das Theater unmittelbar vor dem Akt der »Vertreibung« institutionell geregelt und welche Faktoren sind dafür verantwortlich, dass sich gerade im Herbst 1860 die nationale Sprache durchsetzen konnte?

III. Der Akt der »Vertreibung« am 24. November 1860

Das Zagreber Nationaltheater hatte zu dieser Zeit kein ständiges Ensemble, es funktionierte als konzessionspflichtiger Betrieb – vor jeder Theatersaison wurde die Konzession einem anderen Theaterunternehmer erteilt. Seit 1780 wurden ununterbrochen Aufführungen deutschsprachiger Schauspielertruppen in deutscher Sprache abgehalten, während im Sommer italienische Stagione-Theater Opern spielten. Aus der Tatsache, dass die Schauspielertruppen nicht direkt aus Wien delegiert wurden, ist zu schließen, dass die Institution des Theaters in keiner direkten Beziehung mit der Germanisierungspolitik Wiens stand und das Theater in dieser Hinsicht keine »politische Mission« hatte. Das Repertoire wurde von einzelnen Unternehmern zusammengestellt, so dass es oft als eine Mischung aus kommerziellen Überlegungen und Verlegenheitslösungen gestaltet wurde. Um sich ein Bild vom damaligen Theaterleben zu machen und die Kontaktzonen zwischen den Theaterkulturen zu erhellen, sind die Repertoireverzeichnisse die beste Quelle. Was stand im Repertoire solcher Schauspielertruppen? Gespielt wurden meistens Schwänke und Ausstattungsstücke, Klassiker waren äußerst selten. Das Repertoirebild wird von den oft wiederholten Possen J. N. Nestroy, A. Bäuerles, F. Raimunds oder von den Lustspielen A. W. Ifflands, A. Kotzebues und R. Benedix' bestimmt. Das gibt den Historikern das Recht zu behaupten, in Zagreb habe das Publikum am »durchschnittlichen Kulturleben der deutschen Peripherie«²⁹ partizipieren können. Nikola Andrić bezeichnet die Phase des deutschsprachigen Theaters in Zagreb von 1840 bis 1860 als die »Zeit des Dilettantismus und des Kampfes gegen die deutsche Übermacht, die bis zum 24. November 1860 andauerte, als die Deutschen von unserer Bühne vertrieben wurden.«³⁰

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ändert sich das Kulturklima. Ein Anzeichen dafür sind die Rezensionen, in denen hervorgehoben wird, dass die Stücke von Nestroy, Elmar und J. Ziegler vor einem »sehr spärliche[n] Publikum«³¹ gespielt werden. Dies sollte nachweisen, dass das deutsche Theater in Zagreb keine Unterstützung mehr hatte und sich die Ungunst des Publikums zugezogen hatte. Die schwache Organisation und Kommunikation, sowie die geringe Anzahl der Konsumenten hatte ein Stocken in der Entwicklung der nationalen bürgerlichen Kultur zur Folge, denn das Bürgertum in Kroatien war »hauptsächlich fremder Abstammung, vor allem deutscher.«³² Doch unterstützte das nationale Neuerungspathos der kroatischen Intellektuellen entschieden die ersten

29 Barac 1954, p. 22.

30 »To je bio doba dilentantizma i njemačke premoći dok dne 24.11.1860 ne budu Nijemci odgnani s naše pozornice.« In: Andrić, Nikola: Spomen-knjiga hrvatskog zemaljskog kazališta pri otvaranju nove kazališne zgrade. Zagreb 1895, p. 56.

31 Agramer Zeitung v. 07.01.1860.

32 Dragutin Roksandić: Uloga i značenje Hrvatskog narodnog kazališta u društvenom i kulturnom životu naših naroda. In: Zbornik o stogodišnjici. Hg. von Slavko Batušić. Zagreb: Naprijed 1960, p. 28: »[...] gradanstvo u Hrvatskoj bilo je u Hrvatskoj uglavnom stranog podrijetla, u prvom redu njemačkog.«

33 Vinković, Hinko: Hundert Jahre neueres kroatisches Dramas. In: Morgenblatt v. 09.06.1940.

34 Andrić 1895, p. 46.

35 »Zakupnik koji se obaveže kroz osam mjeseci izvan njemačkih igrokaza, gluma i opera dati i 48 predstava u narodnom jeziku, dobit će godišnju potporu od 7 000 forinti.« Zit. n. Batušić, Slavko: Vlastitim snagama. In: Enciklopedija 1969, p. 79.

dilettantischen Versuche in kroatischer Sprache zu spielen. Nach Gründung der ersten illyrischen *Čitaonica* (Leseverein) wurden die Pläne zur Gründung einer ständigen nationalen Bühne immer drängender – diese Frage wurde zwischen dem 10. und 18. August 1838 zum ersten Mal im kroatischen Landtag (Sabor) verhandelt und fand eine zeitweilige Lösung mit Gastspielen einer »illyrischen Schauspielergesellschaft« aus Novi Sad. Ihr größter Erfolg war die Aufführung des romantisch-historischen Schauspiels *Juran und Sofija* von Ivan Kukuljević am 10. Juni 1840 in kroatischer Sprache. Diese erste Aufführung eines kroatischen Originaldramas im Theater am Markusplatz wurde als »Geburtstag des neueren kroatischen Dramas und des ständigen kroatischen Theaters«³³ bezeichnet und stürmisch begrüßt. Nachdem die Truppe infolge finanzieller Schwierigkeiten Zagreb 1841 verlassen musste, folgten »schwere Tage« für das kroatische Theater, und die Improvisation gewann die Oberhand. Dazu erließ am 25. November 1851 der Innenminister Alexander von Bach eine einheitliche Theaterordnung, die Momente einer repressiven Zensurordnung beinhaltete. Im Verbotskatalog wurde alles, was gegen die »öffentliche Ruhe und Ordnung« verstieß und zu »Tumulten und unerlaubten Demonstrationen hätte führen können«, proskribiert. Unter diesen für das Nationaltheater äußerst ungünstigen Bedingungen beschäftigten sich in den 50er und 60er Jahren unter den Illyristen nur noch D. Demeter, Albert Štriga und Ljudevit Vukotinović mit dem Problem des Theaters. Ihnen sind auch die selteneren kroatischen Aufführungen in den nächsten Jahren zu verdanken. Die Aufführung zweier Stücke von Josip Freudenreich im Jahre 1857, nämlich *Crna kraljica* (*Schwarze Königin*) und *Graničari* (*Die Grenzer*), stellen eine Initialzündung zur Etablierung der Nationalsprache als einziger Bühnensprache dar. Die unbedingte Unterstützung dieser heimischen Stücke vom kroatischen Bildungsbürgertum ist auch als ein Akt der Ablehnung der neoabsolutistischen Politik des Bachschen Regimes mit seiner Germanisierungspolitik anzusehen.

Dann wird im Jahre 1858 nur noch ein Originalstück uraufgeführt, *Das Treffen in Zrinj* (*Sastanak u Zrinju*) von Lj. Vukotinović, wonach es bis in die zweite Hälfte des Jahres 1860 keine Uraufführungen in kroatischer Sprache mehr gab – gerade als die verfassungsrechtlichen Änderungen die nationalen Aspirationen in Schwung brachte. Damals – wie auch einige Jahrzehnte davor – wurden oft bestimmte kürzere Passagen in der Nationalsprache in die deutschen Stücke mit eingebaut, was die nationalen Aspirationen stillen sollte, aber auch kommerzielle Interessen ausgleichen konnte. Diese kleinen Zugeständnisse an das Nationalempfinden nimmt der Theaterhistoriker Nikola Andrić zum Anlass, diese Periode »Krümelperiode«³⁴ (*perioda mrvice*) zu nennen. Nach dem Oktoberdiplom von 1860 konnten solche Trugmanöver das Publikum nicht mehr zufriedenstellen – die Forderungen nach einem Theater in der Nationalsprache wurden entschiedener.

Die Regierung zeigte Kompromissbereitschaft, und der neu ernannte kroatische Banus Šokčević unterbreitete einen Vorschlag, Aufführungen in kroatischer Sprache zu institutionalisieren. Unter dem Druck der Patrioten wurde im Jahre 1860 zum ersten Mal der Pachtvertrag nicht von der in der repräsentativ-formalen Institution des Theaterrats versammelten Theaterenthusiasten, sondern von der kroatischen Regierung »C.K. namiestništveno predsjedništvo« (k.k. Statthaltereie) für Kroatien und Slawonien ausgeschrieben, und dort steht ausdrücklich:

Der Pächter, der sich verpflichtet, durch die folgenden 8 Monate hindurch außer deutschen Schauspielen, Dramen und Opern auch 48 Aufführungen in der Nationalsprache zu inszenieren, wird die jährliche Subvention von 7.000 Forinten bekommen.³⁵

Somit wurde das zweisprachige Theater offiziell zugelassen. Zudem sollte der Vertrag, auf zwei Jahre geschlossen werden, was dem Theater Kontinuität und ein höheres Niveau der Aufführungen sichern sollte. So versuchte das Theaterrat, die Grundvoraussetzungen zum Funktionieren eines Nationaltheaters zu schaffen. Dafür musste zuerst die Theaterdirektion definiert werden. Der ausgeschriebene Pachtvertrag wurde mit einem Theaterunternehmer aus Mailand, Ulisse Brambilla, unterschrieben. Er war in Zagreb als Theaterdirektor der italienischen Opernstagione in den Jahren 1852, 1854, 1858-59 tätig gewesen. Mit ihm wurde ein zweijähriger Vertrag (von 1. Juni 1860 bis 30. Juni 1862) geschlossen, wonach er verpflichtet war, dem Publikum nicht nur Aufführungen in deutscher Sprache und italienische Opern, sondern auch Aufführungen in kroatischer Sprache zu präsentieren. Am

36 »[...] sve one, koji bi sudjelovati htjeli kao igrači kod hrvatskih igrokaza, glume i vodvilja.« Zit. n. Batušić 1969, p. 82.

37 Narodne novine v. 26.09.1860: »Sva moja težnja onamo smiera, da se podigne ovaj umietnički zavod do izobrazovališta, gdje će se narodni jezik što bolje gojit i promicat, i tako hrvatskim kao i njemačkim predstavama ugađat duhu i sêrcu.«

38 »Hora je, doch, sad će hrvatsko kazalište opstatil!« Zit. n. Batušić 1969, p. 82.

39 Zit. n. Batušić 1969, p. 80.

40 Agramer Zeitung v. 29.10.1860.

41 Ibid.

42 Narodne novine v. 01.10.1860: »[...] jer je puna izrazah, koji uprav dolikuju sadanjem vremenu, gdje se i kod nas iznova silno kretat poče narodni duh.«

43 Agramer Zeitung v. 04.10.1860.

44 Pozor v. 10.10.1860: »Na nas ne kazalište njemačko nespada baš ništa, nu toliko opet znamo reći da to ne držimo za nikakovu nesreću, ako njemačke predstave nebude nitko polazio. [...] mi uvjeravamo g. izvijestitelja *Agramer Zeitung*a, da će njemačke predstave biti prazne, dokgod ovaj duh viada, koji je zavladao.«

45 Pozor v. 10.11.1860: »Naše kazalište se ne polazi, kao što bi valjalo, no neka nas tieši da naše običinstvo ipak više ljubi svoje, nego tudje, jer se njemačke predstave mnogo siabije polaze, dapače tako siabo, da njeki dan niti predstavljali nisu, što neimadoše više od šest slušatelja.«

46 Pozor v. 04.10.1860.

2. Juni 1860 lädt der geschäftstüchtige Theaterdirektor, der im erwachten Nationalgeist ein lukratives Geschäft wittert, alle ein, »die Lust hätten, sich an kroatischen Schauspielen und Vaudevilles als Schauspieler zu beteiligen«³⁶ und proklamiert feierlich seine Bestreben, »die künstlerische Institution voranzutreiben, in der die Nationalsprache möglichst gut gepflegt und gefördert werden.; und durch kroatische sowie deutsche Aufführungen dem Herzen und der Seele willfahren solle.«³⁷ Dafür sollte das kroatische Ensemble wieder versammelt werden. So schreibt Dimitrije Demeter nach Wien an den Schauspieler, Dramatiker und Regisseur Josip Freudenreich: »Es ist Zeit, komm, jetzt wird das kroatische Theater Beständigkeit haben!«³⁸ Als Freudenreich am 14. Juni den Auftrag annimmt, schreibt Brambilla dem Theaterrat, dass »die Aquisition dieses Individuums als Grundstein zu betrachten«³⁹ sei. So wird die Saison 1860/61 mit der Aufführung des Zauberspiels *Schwarze Königin* von Josip Freudenreich in der Nationalsprache eröffnet, »um dem nationalen Geiste Rechnung zu tragen«.⁴⁰ Die Aufführung wird auch in der *Agramer Zeitung* begrüßt mit der Ermahnung, auch »wenn die Vorstellungen anfänglich nicht dem allgemeinen Wunsche entsprechen, so soll das Publikum Nachsicht üben, da jeder Anfang schwer ist.«⁴¹ Tatsächlich war der Beifall »ununterbrochen lebhaft, manchmal sogar euphorisch«, weil das Stück »von Ausdrücken voll ist, die der heutigen Zeit entsprechen, wo sich auch bei uns der nationale Geist erneut zu regen begonnen hat.«⁴² Demgegenüber können die nachfolgenden deutschen Aufführungen nur einen schwachen Besuch verzeichnen, und *Agramer Zeitung* stellt warnend fest: »Diese Indolenz ist nicht freiwillig, und es wäre angezeigt, dass betreffenden Orts dem Grunde derselben nachgespürt werde, da, wenn der schwache Besuch anhalten sollte, [...] dies überdies die baldige Auflösung des Theaters nach sich ziehen müsste.«⁴³ Dazu werden in *Pozor* die Angriffe auf die Existenz des deutschen Theaters in Zagreb immer aggressiver, insbesondere in einer unverhofft direkten Antwort auf diese Feststellung, nach Vermutung von S. Batušić aus der Feder des jungen August Šenoa:

Wir kümmern uns über das deutsche Theater überhaupt nicht, aber so viel können wir doch sagen, wir halten es für kein Unglück, wenn die deutschen Aufführungen auch weiterhin niemand besucht. [...] Wir versichern dem Herrn Berichterstatter der »Agramer Zeitung«, dass die deutschen Aufführungen leer bleiben, soweit dieser Geist überlegen bleibt, der jetzt hier herrscht.⁴⁴

Das Ringen um nationale Emanzipation akkumuliert negative Gefühle, und der durch nationale Selbstdarstellung der mitleiderregenden Unterdrückung geschürte Hass auf die Herrschaft der fremden Sprache entlädt sich in Demonstration im Theater selbst. In *Pozor* verlangte man die Aufführungen in kroatischer Sprache dreimal wöchentlich, aber Theaterdirektor Brambilla spekulierte mit der ihm verliehenen Subvention. In der Annahme, mit den Wiederaufnahmen der Stücke von Freudenreich, J. Popović Sterija, A. Nemčić oder M. Ban die Quote kroatischer Stücke für diese Periode erfüllt zu haben, verlangte er am 12. November 1860 neue Subvention für Aufführungen in kroatischer Sprache. Er drohte sogar damit, das kroatische Ensemble aufzulösen, wenn seinen Forderungen nicht nachgekommen würde. So kam es nur zu Reprisen deutscher Stücke, die sehr schwach besucht wurden:

Unser Theater besucht man nicht, wie es wünschenswert wäre, aber Trost können wir in der Tatsache finden, dass unser Publikum doch das Eigene mehr liebt als das Fremde, denn die deutschen Aufführungen werden viel schwächer besucht, sogar so schwach, dass die Aufführung vor einigen Tagen abgesagt wurde, da sie nicht mehr als sechs Zuschauer hatte.⁴⁵

Auf diese Weise wird in *Pozor* systematisch eine kritische Masse geformt. Besondere Aufmerksamkeit wird auf die kroatische Jugend gerichtet, die in Artikeln wie *An unsere Jugend!*⁴⁶ im nationalen Geiste erzogen und zur Einigkeit gemahnt wird. Somit wird in der Öffentlichkeit eine patriotische und proslawische Haltung an den Tag gelegt. Als in der Nacht von 22. an 23. November 1860 alle deutschen Firmenschilder an den Geschäften in der ganzen Stadt mit schwarzer Farbe übermalt wurden, wurde diese Aktion in *Pozor* nicht positiv bewertet, aber auch die Unternehmer, die immer noch deutsche Aufschriften – jetzt nicht mehr angeordnet – hatten, wurden getadelt, »in der Hauptstadt Kroatiens eine solche Anpassung an das Deutschtum gezeigt zu haben.«⁴⁷ Die Verbindung zwischen diesen Vorfällen und der Eskalation im Theater ist unübersehbar. Im Akt der ›Vertreibung‹ fremdsprachiger Schauspieler kristallisieren sich die vielfachen geschichtlichen und

47 Pozor v. 24.11.1860: »Nu moramo kazati, da je sramota, da se ljudi hraneči se o hrvatskom kruhu a k tomu još njekeji rođeni Hrvati nestide, u glavnom gradu Hrvatske na vidjelo iznositi takovo prijanjanje uz njemštinu, koja se nimalo neda opravdati.«

48 Agramer Zeitung v. 27.11.1860.

49 Pozor v. 26.11.1860.

50 Ogrizović 1910, p. XVII.

51 Batušić, Slavko: 21. XI. 1860. In: Hrvatsko Narodno Kazalište – zbornik o stogodišnjici 1860-1960. Zagreb: Hrvatsko Narodno Kazalište 1960, p. 29: »Veleštovano općinstvo! U ime kazališne uprave čast mi je javiti svim domorodcima, da će se od sutrašnjeg dana na ovoj pozornici prikazivati samo hrvatski.«

52 Ibid., p. 30.

53 Pozor v. 20.12.1860: »Brambilla za dvanaest predstava nije puno mario, već je svu svoju potporu obratio na njemačke pred-stave [...] da ukorieni tudjinstvo, a hrvatske predstave da ogadi obćinstvu pa nije čudo ako su njemačke predstave u Zagrebu zaglavile i njemačko osoblje od obćinstva sramotno raztjerano bez i najmanjeg otpora od strane ljubiteljah i zaštitnikah njemaekog kazališta.«

ideologischen Ursachen, die den Boden für diesen resoluten Ausbruch des »nationalen Geistes« im Theatergebäude vorbereitet haben. Außerdem war die deutschsprachige Aufführung von *Peter von Szápár* von Charlotte Birch-Pfeiffer am 24. November 1860 ausverkauft, was ein weiteres Zeichen dafür ist, dass die Demonstration nicht eine spontane Entscheidung der Öffentlichkeit darstellt, sondern im stillschweigenden Einvernehmen gefällt wurde.

Was geschah an diesem Abend des 24. Novembers 1860? Die Quellen sind karg, und der kroatischen Theaterwissenschaft ist nicht gelungen, die genaue Abfolge der Ereignisse zu rekonstruieren. Die älteren theaterhistorischen Arbeiten von Andrić und Ogrizović beziehen ihre Informationen aus mündlich überlieferten Zeugnissen, *Narodne novine* verschweigen einfach das Geschehene, und die damals einzige deutschsprachige Zeitung in Zagreb, die *Agramer Zeitung*, berichtet äußerst knapp: »Die für Samstag bestimmt gewesene Vorstellung in deutscher Sprache konnte einiger im Theater vorgefallenen Störungen wegen nicht abgehalten werden.«⁴⁸

In *Pozor* wird kurz die »große Unzufriedenheit« der Öffentlichkeit an diesem Abend umrissen, die »laut und ausdrücklich«⁴⁹ die Unterbrechung der deutschen Aufführung forderte. Aus der romanhaft stilisierten Beschreibung der Ereignisse bei Andrić erfahren wir, dass die deutschen Schauspielerinnen Etterich und Waidmann schon im ersten Akt ausgepiffen und unter lauten Protesten die Bühne verlassen mussten. Der Regieleiter Himmel, der die Situation im Theater zu beruhigen versuchte, wurde angeblich auch mit faulen Eiern und Äpfeln beworfen. In diesem Akt wurde das Theatergebäude augenblicklich zum Schlachtfeld, auf dem die nationale Integrität verteidigt werden sollte. Ziel dieser Proteste war es, die Fortsetzung deutschen Aufführungen unmöglich zu machen, und damit den endgültigen Entschluss zur kroatischen Aufführungspraxis zu erzwingen. Diese Entscheidung wurde an demselben Abend von Demeter und Freudenreich gefällt. So wurde schließlich die feierliche Erklärung des Schauspielers Vilim Lesić nach Abbruch der letzten Aufführung in deutscher Sprache, natürlich auf kroatisch, in einer »nie davor gehörten Begeisterung«⁵⁰ mit ›Živio‹-Rufen begleitet:

Hochverehrtes Publikum! Im Namen der Theaterverwaltung ist es mir eine Ehre, allen vaterländisch Gesinnten mitzuteilen, dass ab morgen auf dieser Bühne nur in Kroatisch gespielt wird.⁵¹

Aufgrund der antigermanischen Demonstration der akademischen Jugend und des Bürgertums musste die Aufführung des Stückes *Peter von Szápár* von Charlotte Birch-Pfeiffer abgesetzt werden, womit das deutschsprachige Theater in Zagreb sein Ende fand. Die Erklärung von Vilim Lesić wurde allmählich zu einem »ungeschriebenen Gesetz«,⁵² zum etwas, was man auch als striktes Verbot deutschsprachiger Aufführungen gedeutet hatte. Wie immer, hat man in den folgenden sieben Jahrzehnten im kroatischen Nationaltheater nie wieder in deutscher Sprache gespielt. Allein die Ausdauer dieses ›Verbots‹ ist ein Beweis: Dieses Theaterereignis wurde zum großen integrativen Muster, das imstande war, eine kompakte Einheit zu stiften. Für ein irgendwie geartetes Verbot gibt es allerdings keine schriftlichen Hinweise im Gründungsgesetz des kroatischen Nationaltheaters Nr. LXXVII vom 24. August 1861. Die Tatsache, dass dieses Verbot nur mündlich überliefert ist, kann nicht verwundern, da die Zensurbehörden der damaligen Monarchie eine derartige Vorschrift nicht zugelassen hätten. Immerhin aber wird diese Entscheidung der kroatischen Öffentlichkeit stillschweigend geduldet.

Nachdem der Theaterrat am 28.11.1860 die kroatische Sprache als einzige Bühnensprache deklariert hatte, wurde das deutsche Ensemble am 1. Dezember 1860 entlassen und der Vertrag mit Brambilla aufgelöst. Aus dem abrupten Vertragsbruch zog Brambilla gerichtliche Konsequenzen und bekam später auch eine finanzielle Entschädigung. Seine Aktivität in Zagreb wurde in der Presse jedoch negativ beurteilt:

Brambilla kümmerte sich um die zwölf Aufführungen in kroatischer Sprache überhaupt nicht, sondern richtete seine ganze Aufmerksamkeit auf deutsche Aufführungen, [...] um das Fremde zu verbreiten und die kroatischen Aufführungen der Öffentlichkeit zu verleiden, so ist kein Wunder, dass die deutsche Aufführungen in Zagreb ein unrühmliches Ende fanden und das deutsche Ensemble vom Publikum schändlich und ohne den geringsten Widerstand seitens der Liebhaber und Mäzene des deutschen Theaters vertrieben wurde.⁵³

54 Agramer Zeitung v. 27.11.1860.

55 Ibid.

56 »Općenito je poznata istina, da je kazaliste narodno jedan od glavnih uvjeta za razvijanje narodnog ponosa i samosvijesti narodne, čega nam baš sada najviše treba.« Zit. n. Batušić 1969, p. 87.

Die letzte Periode des 19. Jahrhunderts bringt die institutionelle und gesetzliche Unterstützung des Theaters durch das kroatische Parlament seit dem 17. August 1861 mit sich, aber auch zahlreiche Schwierigkeiten. Die Probleme zeigen sich in der Entwicklung eines kroatischen Repertoires und einer eigenen dramatischen Literatur, hinzu kommt dass das Theater mit Geldmangel und schwachem Publikumsbesuch zu kämpfen hat. Davon zeugt auch die erste feierliche Aufführung nach den Novemberereignissen: In kroatischer Sprache wird »zur Feier der anwesenden Konferenzmitglieder«⁵⁴ die Komödie *Graf Benjowski* von Kotzebue aufgeführt. Allein die Tatsache, dass ein populäres deutsches Rührstück und kein kroatisches Originaldrama gespielt wurde, erhellt die Diskrepanz zwischen nationalem Wunschdenken und seiner Realisation. Obwohl das Stück des meistgespielten deutschen Dramatikers des 19. Jahrhunderts den kroatischen nationalen Regungen nicht völlig entsprechen dürfte, war das »Theater in allen Räumen überfüllt, den Mitgliedern wurden Blumen mit Kränzen geworfen und oft wiederholte Zivios begleiteten die sehr gelungene Vorstellung«.⁵⁵ Ein symbolischer Sieg über die fremde Kultur wurde gefeiert, wobei die nationale Emphase die dramatische Qualität des Stückes zweitrangig macht. In dieser Saison überwiegen im Repertoire weiterhin deutschsprachige Dramatiker wie Nestroy, F. Kaiser, J. Ploetz oder E. Bauernfeld. Die kroatische Dramatik sollte sich erst etablieren: Ihre Bedeutung für die kroatische Nationalkultur ist aus einer Parlamentsrede von D. Demeter vom 15. Mai 1861 abzulesen:

Es ist eine allgemein bekannte Wahrheit, dass das Nationaltheater eine der wichtigsten Voraussetzungen für die Entwicklung des Nationalstolzes und des nationalen Selbstbewusstseins ist, also der Eigenschaften, die wir gerade jetzt am meisten brauchen.⁵⁶

Mithin bekommt das Nationaltheater den Status einer Kulturinstitution von größter Bedeutung für die Weiterentwicklung der Nationalkultur. Schließlich wurde das Theater in Zagreb aufgrund einer Verordnung des kroatischen Landtags von 1861 zu einem Landesinstitut mit ständiger Subvention und mit ausschließlichen Vorstellungen in kroatischer Sprache. Nunmehr wurde die Legende vom Akt der ›Vertreibung‹ mit hartnäckigen Beharren zu einem Bestandteil des kollektiven Bewusstseins und nahm den Charakter eines national-integrativen Denkmodells an.

IV. ›Vertreibung‹ und kulturelles Gedächtnis

Seit dem 29. November 1860, beginnend – wie erwähnt – mit der Aufführung des Zauberstücks *Die schwarze Königin* von Josip Freudenreich, werden nur noch Vorstellungen in kroatischer Sprache gegeben. Trotzdem sind bis weit in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein die Reminiszenzen an die Zeit der deutschen Vormachtstellung unter überlieferten Formeln wie Germanisierungsgefahr, Assimilierungstendenzen oder Unterdrückung der kroatischen Sprache zu verfolgen. Die deutsche Sprache bleibt noch lange Zeit mit negativen oder zumindest widersprüchlichen Konnotationen besetzt – solche weltanschaulichen Dispositionen spielen eine zentrale Rolle bei der Herausbildung des kollektiven Bewusstseins. Dieser ›Bannfluch‹ der deutschen Sprache macht aber zugleich deutlich, dass eine erst in der Entstehung befindliche Gesellschaft auf ihrer Identitätssuche gewisser Traditionsobjekte bedarf. Das Theater erweist sich in dieser Perspektive als ein Transportmittel für ideologische und nationale Inhalte. In der erst eingetretenen Stabilisierungsphase der kroatischen Nationalkultur wird ausdrücklich verlangt, ihre erst erworbene slawische Identität zu bewahren. Eine Strategie in diesem Prozess der Identitätsproduktion ist es, immer wieder zu betonen, dass Kultur und Nation eine untrennbare Einheit bilden:

Ein Volk, das sich zu nationaler Unabhängigkeit und Ruhm erheben und sich mit anderen unabhängigen Völkern in Europa vergleichen will, muss zuerst danach streben, sich von Fremdlingen in seinem alltäglichen und öffentlichen Leben zu lösen, denn die Fremdlinge verhindern die Entwicklung des echten Nationalstolzes, der Bildung und des nationalen Selbstbewusstseins des Volkes am meisten; und ohne die drei Voraussetzungen kann kein völlig gesunder, reifer und wertvoller Nationalgedanke in all seiner Kraft entstehen.⁵⁷

57 Jakić, Ante: Hrvatsko kazalište. In: Naše gore list v. 15.05.1861: »Narod koji se želi uznieći do samostalnosti narodne i slave te uzporediti s drugimi neodvisnimi narodi u Europi, mora najprije nastojati, da se očisti od tuđjih živaljah u svakodnevnom i narodnom životu; jer življi tuđi najvećma prieče razvijanje pravoga ponosa, naobraženja i samosviesti narodne, a bez ovih trih uvjeta ne može se roditi ni potpuno zdrava, zrela i valjana misao naroda o vlastitoj snagi svojoj.«

58 Assmann, Jan: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Ders./Hölscher, Tonio (Hg.): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988, p. 9.

59 Naše gore list v. 10.11.1861: »Za stanovito načelo postaviti, da se nikakovomu dramatskom društvu tudjeg jezika u nikakovoj dobi godišta, nikad i nipošto nedopusti u sgradi kazališnoj predstave davati, [...] jer bi se takvim povodom tudjinci opet po malo ognieziditi mogli.«

60 Agramer Tagblatt v. 24.11.1910.

61 Narodne novine v. 12.12.1910.

62 Male novine v. 25.11.1910: »Nekoč, pod absolutističkom vladom mogli smo istjerati njemačko kazalište, danas pod našom domaćom hrvatskom viadom ne smijemo to ni spomenuti!«

63 Ibid., p. 30.

64 Benešić, Julije: Kritike i članci. Zagreb 1943, p. 89.

Auf diese Weise wurde die Angst vor dem Verlust der kulturellen Eigenart wach gehalten. Die schicksalhaften Ereignisse vom 24. November 1860 erweisen sich dafür als repräsentativ genug. Es wurden historische Erinnerungen beschworen, die eine wirksame ideologische Integration versprachen. Dazu wurde die Demonstration im Theater zu einem politischen Konflikt hochstilisiert, der zur Formung des individuellen und kollektiven Gedächtnisses eingesetzt werden konnte. Die ›Vertreibung‹ wurde zum Fixpunkt im kollektiven Gedächtnis der nationalen Theatergeschichte. Hier wird kollektives Gedächtnis nach der Definition von Jan Assmann als »Sammelbegriff für alles Wissen, daß im spezifischen Interaktionsrahmen einer Gesellschaft Handeln und Erleben steuert und von Generation zu Generation zur wiederholten Einübung und Anweisung ansteht«,⁵⁸ verstanden. Der Akt der ›Vertreibung‹ der deutschen Sprache bildet nämlich eine gemeinsame Erfahrungsstruktur, die als Basis für Solidarität und das Zusammengehörigkeitsgefühl symbolisch markiert ist. Die Erinnerung daran lebt in kultureller Form und institutioneller Kommunikation und kann für bestimmte Zwecke und Absichten reproduziert werden. In krisenhaften Situationen tritt sie dann in der Funktion einheits- und identitätsstiftender Mythen in Aktion. Aus der Anzahl der Reminiszenzen auf die ›Vertreibung‹ ist zu schließen, dass sie eine gemeinschaftliche Ressource in der kroatischen Kultur- und Theatergeschichte bildet. So wird ein Jahr nach dem Ereignis ausdrücklich verlangt, es im Nationaltheater zum Prinzip zu machen, »gar keinem Ensemble, egal wann im Jahr, jemals wieder zu erlauben, im Theatergebäude Vorstellungen in fremder Sprache zu geben, [...] denn so könnten sich Fremdlinge wieder allmählich einnistern«. ⁵⁹ Das Nationaltheater war ein vereinheitlichendes Kommunikationsmittel, das als ein Identifikationselement den Bürgern ein Gefühl nationaler Einheit zu geben vermochte. Insofern haben die Ereignisse des Jahres 1860 das kulturelle Geschichtsbewusstsein als eine bedeutende geschichtliche Wende geprägt.

Im vorliegenden Aufsatz sollte der Akt der ›Vertreibung‹ daraufhin geprüft werden, ob und wie er im kulturellen Gefüge funktionierte und inwiefern die Inszenierung der Ereignisse als kulturelles Identifikationsfeld akzeptiert wurde. Im Jahre 1910 wurde im Zagreber Theater das 50jährige Jubiläum der rein kroatischen Theaterpraxis gefeiert. Im feierlichen Heraufbeschwören der glorreichen Vergangenheit, die als ein »gewaltiger Gärungsprozeß«⁶⁰ bezeichnet wird, sieht man die Gelegenheit zur »patriotischen Erziehung«. ⁶¹ Das kollektive Gedächtnis wird heraufbeschworen, um nochmals die nationale Identität zu behaupten. Auf diese Weise werden auch im Jahre 1910 der Machtpolitik Wiens im Theaterleben radikale kroatische nationale Bestrebungen entgegengesetzt.

Zu dieser Gedenkfeier verfasste Milan Ogrizović den Einakter *Am 24.11.1860*, in dem er detailgetreu nach der Rekonstruktion von Andrić die Ereignisse im Theater am 24. November 1860 schildert. Die emotionell geladene Darstellung des aktiven Widerstandes der Bevölkerung gegen das Regime stellt eine weitere Aktualisierung der Erinnerungen dar. Die literarische Inszenierung der ›Vertreibung‹ zeugt von der integrativen Kraft, die diesem Ereignis noch Jahrzehnte später innewohnt. Im Prolog des Einakters wird im Gespräch der deutschen Fee mit ihrem kroatischen Pendant die Idee der Freiheit und nationalen Befreiung thematisiert, so dass die Aufführung des Einakters in letzter Minute verboten wurde. Verbittert stellen die Journalisten fest: »Einst, unter absolutistischer Herrschaft, waren wir im Stande, das deutsche Theater zu vertreiben, und heute, unter der heimischen kroatischen Herrschaft, dürfen wir es nicht einmal erwähnen!«⁶² Aus Angst vor antihabsburgischen Demonstrationen wurde die Aufführung des Einakters dann doch zugelassen. Somit wurde die ›Vertreibung‹ in einen schwer erkämpften Sieg der eigenen Kultur inszeniert, mit dem sich die Öffentlichkeit identifizieren konnte. Dadurch bekam die Legendenbildung über die ›Vertreibung‹ zusätzlich an Nahrung.

Tatsächlich wurde in den folgenden sieben Jahrzehnten im kroatischen Nationaltheater nie wieder in deutscher Sprache gespielt. Das Produkt der Demonstration im Theater, das »ungeschriebene Gesetz«, ⁶³ sogar ein striktes Verbot deutschsprachiger Aufführungen nach 1860, hatten erstaunliches Beharrungsvermögen. Diese Tatsache wurde jedoch nicht als Abschottung der eigenen Kultur gedeutet, sondern als eine zum Schutz der eigenen Kultur entstandene Notwendigkeit festgehalten. Der spätere Intendant des Nationaltheaters Julije Benešić stellt in seinem Aufsatz *Nationalismus und Patriotismus in der Literatur* vernehmlich fest, dass die kroatische Kultur »keine chinesische Mauer nötig hat, um sich gegen fremde Strömungen zu wehren«. ⁶⁴

65 Novosti v. 28.01.1928.

66 Hrvatski v. 28.01.1928.

67 Cf. Car, Milka: Das Burgtheater in Zagreb 1928. Gastspiele als Konzept kultureller Begegnungen. In: <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/MCar2.pdf> v. 17.04.2002.

68 Neue Freie Presse v. 17.02.1928.

69 Novosti v. 18.02.1933: »Za zloglasnog Bachovog apsolutizma imali smo do 1860 samo jedno njemačko kazalište, sada 1933 – deset njemačkih kinematografskih kazališta.«

Aber erst nach dem Zerfall der Monarchie wird das tradierte Verbot deutschsprachiger Aufführungen als »ungebührlich und ausschließend«⁶⁵ bezeichnet. Selbst die national ausgerichteten Zeitungen wie Hrvatski müssen zugeben, dass das »bittere Gefühl der Unterwerfung«⁶⁶ verschwunden ist. In einer veränderten politischen Situation hat die »Vertreibung« seine integrative Funktion verloren. Doch erst zehn Jahre nach dem Zerfall der Österreichisch-Ungarischen Monarchie sollte es wieder zu ersten deutschsprachigen Gastspielen in Zagreb kommen.⁶⁷

Im versöhnlichen Geist veröffentlicht Peter von Preradović, ein deutschsprachiger Dramatiker aus Kroatien, 1928 einen Hymnus auf das bevorstehende erste Gastspiel des Burgtheaters im Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen (SHS) in der Wiener *Neuen Freien Presse*. Er würdigt alle Faktoren, die »in feierlicher Weise einer Periode politischer Entfremdung zwischen zwei nahe benachbarten und kulturverwandten Nationen den Schlusspunkt setzen«.⁶⁸ Wenn er Wiener Künstler als Kulturpioniere bezeichnet, bezieht er sich auf das angeblich im Statut des Nationaltheaters eingeflossene Verbot: »Auf der Bühne des kroatischen Nationaltheaters darf nie wieder deutsch oder ungarisch gespielt werden«, das als Gesetzartikel allerdings nirgends dokumentiert ist. Er betont zugleich, dass dieser »Nie-wieder-Bannfluch« mit dem Zerfall der Monarchie jede Lebensberechtigung verloren habe.

In dieser Periode verlieren die Ereignisse vom 24. November 1860 ihre aktive Integrationskraft und werden zum festen Bestandteil einer ruhmvollen Nationalgeschichte. Von nun an wurde die identitätsstiftende Aktion der »Vertreibung« in kulturellen Grenzsituationen ins Gedächtnis gerufen, zum Beispiel als vor dem Vormarsch der Unterhaltungsindustrie in deutscher Sprache gewarnt wird: »In der verruchten Periode des Bachschen Absolutismus hatten wir bis 1860 nur ein deutsches Theater, und jetzt, im Jahre 1933, haben wir neun deutsche kinematographische Theater.«⁶⁹ Behutsam wird die Erinnerung an die legendären historischen Vorgänge tradiert, um aus diesem Sinnstiftungsreservoir zu schöpfen.

Die »Vertreibung« der deutschen Schauspieler ist nicht nur eine Informationsquelle, die Aufschluss über die Historizität kultureller Bindungen gibt, sondern sie ist darüber hinaus ein Medium für die Konstruktion kultureller Identität: Sie partizipierte aktiv – sei es durch den Akt selbst oder die spätere Glorifizierung – an der Hervorbringung von Identität. Die Aufarbeitung der historischen Ereignisse im Theater zeigt, dass bei der Herausbildung der in der Nationalinstitution Theater gefassten kulturellen Identität dauerhaft repräsentative Kulturtatsachen eine zentrale Rolle spielen.

Mag.^a Milka Car, Studium der Germanistik und Komparatistik in Zagreb. Diplomarbeit zum Thema *Arnolt Bronnen 1918-1933*, Magisterarbeit 2003 zum Thema *Die deutschsprachige Dramatik im kroatischen Theater in Zagreb 1894/5-1939/40*. Seit 2000 Assistentin für deutsche Literatur an der Abteilung für Germanistik der Philosophischen Fakultät der Universität Zagreb. Leiterin der Sommerschule für literarisches Übersetzen, die vom Dolmetscher-Institut in Graz auf der Insel Premuda veranstaltet wird.
Kontakt: milka.car@ffzg.hr