

erschienen in: Bobinac, Marijan (Hg.): *Porträts und Konstellationen* 2. Deutschsprachig-kroatische Literaturbeziehungen. Zagreber Germanistische Beitr. Beih. 6 (2001), pp. 19-53.

¹ Zur Geschichte des kroatischen Dramas und Theaters im 19. Jahrhundert cf.: Batušić, Nikola: *Hrvatska drama od Demetra do Šenoae*, Zagreb: Matica hrvatska 1976; Ders.: *Povijest hrvatskog kazališta*. Zagreb: Nakl. Zavod Matice Hrvatske 1978; Ders. (Hg.): *Hrvatska drama 19. stoljeća*. Split: Logos 1986; Cindrić, Pavao (Hg.): *Hrvatsko narodno kazalište 1894-1969*. Enciklopedijsko izdanje. Zagreb: HKN-JLZ 1969. Angaben zum Spielplan kroat. Theater cf.: Hećimović, Branko: *Repertoar hrvatskih kazališta. 1840-1860-1980*. 2 Bde. Zagreb: Globus 1990.

² Die Angaben zum Spielplan der Zagreber dt. Bühne bis 1840 n. Breyer, Blanka: *Das deutsche Theater in Zagreb 1780-1840*. Mit besonderer Berücksichtigung des dramatischen Repertoires. Zagreb: Dt. Seminar d. Univ. Zagreb 1938; von 1840 bis 1860 cf. Batušić, Nikola: *Uloga njemačkog kazališta u Zagrebu od 1840. do 1860*. Rad JAZU [Zagreb] 353(1968).

Das Repertoire des kroatischen Nationaltheaters zeigt, dass die ersten vier Jahrzehnte seiner Existenz, der Zeitraum zwischen 1840 und 1880, in vielerlei Hinsicht von Bühnenwerken geprägt waren, die für die damals europaweit berühmten Volkstheater in den Wiener Vorstädten geschrieben wurden. Diese Feststellung gilt gleichermaßen für die Zeit zwischen 1840 und 1860, als im Zagreber Theater neben den deutschsprachigen immer wieder auch kroatische Vorstellungen aufgeführt wurden, wie für die beiden darauf folgenden Jahrzehnte, in deren Verlauf das kroatische Ensemble allmählich aufgebaut wurde und zu einer respektablen Theaterinstitution heranwuchs.¹

Die Frage nach der Gründung eines Nationaltheaters mit Vorstellungen in der neuen Standardsprache, die Frage, die im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts akut wurde, ging Hand in Hand mit der Frage nach der Gestaltung eines entsprechenden Spielplans. Dass sich die führenden Vertreter der illyrischen, d.h. kroatischen Wiedergeburtbewegung für historische Tragödien einheimischer Autoren als den Kern des Repertoires der künftigen Bühne einsetzten, liegt auf der Hand. Aber auch auf »niedere« Theatergattungen wollten sie nicht verzichten; die Bearbeitungen populärer Bühnenwerke wie jener Kotzebues betrachteten sie als ein geeignetes Vehikel für die Vermittlung neuer, gesellschaftskritischer Inhalte. Man war sich nämlich im Klaren, dass eine Diversifikation der Theaterlandschaft in der kroatischen Metropole, die um 1850 nur ca. 15 000 Einwohner zählte, erst in ferner Zukunft möglich sein werde. Da sich die Zagreber Bühne unter solchen Umständen nicht so schnell in ein elitäres Nationaltheater verwandeln ließ, musste sie alle Sparten des Spielplans (gehobenes Drama, volkstümliche Komödie, Oper usw.) pflegen. Innerhalb ihres komischen Repertoires waren im untersuchten Zeitraum relativ stark auch verschiedene Genres des Wiener Volkstheaters vertreten – vom Zaubermärchen bis zur satirischen Lokalposse, vom sentimental Lebensbild bis zum sozialkritischen Volksstück. Schon in den Anfängen dieser Rezeption, als die Anzahl der aufgeführten Stücke noch gering war, konnte man ein gewisses Unbehagen kroatischer Intellektueller verspüren. Hielten sich die Proteste gegen das »niedere Possenspiel« in den ersten beiden Jahrzehnten eher in Grenzen – man war schließlich froh, dass überhaupt auf Kroatisch gespielt wurde –, so nahmen die führenden Persönlichkeiten des Zagreber Theaterlebens nach 1860 – als auf der Bühne nur noch kroatisch gesprochen wurde – hinsichtlich der populären Stücke aus Wien diametral entgegengesetzte Positionen ein.

Als ein Vorbild, nach dem man sich bei der Gestaltung des kroatischen populären Spielplans richten konnte, drängte sich naturgemäß das deutsche Theater in Zagreb auf. Seine Prinzipale – auf den kommerziellen Erfolg angewiesen – boten den Zagreber Zuschauern v.a. die zugkräftigen Stücke des deutschsprachigen Repertoires an: Neben den überregionalen deutschen Komödienautoren wie August von Kotzebue und Charlotte Birch-Pfeiffer wurden insbesondere Wiener lokale Komödien gespielt. Wie schnell die Zagreber Truppen auf die Novitäten aus den Wiener Vorstädten reagierten, zeigt z.B. der Umstand, dass *Der böse Geist Lumpazivagabundus*, das erfolgreichste Stück Nestroys, in Zagreb schon 1833, d.h. im Jahr seiner Wiener Uraufführung, gezeigt wurde. Bis 1860 haben die deutschen Truppen, die sich größtenteils aus den den Wiener Theatertraditionen verpflichteten Schauspielern rekrutierten, allein von Nestroy insgesamt 32 Bühnenwerke, mehr als ein Drittel seiner Dramenproduktion, zur Aufführung gebracht. Hinzu kamen auch zahlreiche Inszenierungen der Stücke von Raimund und anderen, heute weniger bekannten Wiener Vorstadtdramatikern.²

Seit Mitte der 50er Jahre des 19. Jahrhunderts kamen Wiener Volkstheatertexte auf die Zagreber Bühne immer häufiger in kroatischer Übersetzung, ein Umstand, der aufs Engste mit der gleichzeitigen Entstehung ähnlich strukturierter kroatischer Bühnenwerke zusammenhing. Volkstümliche Bühnenwerke waren selbstverständlich nur ein Aspekt des damaligen Spielplans, aber für deren Autor und Vermittler Josip Freudenreich (1827-1881), der in Zusammenarbeit mit Dimitrija Demeter (1811-1872) die kroatischen Vorstellungen organisierte, wohl der wichtigste. Als die Existenz des Nationaltheaters nach 1860 gesichert schien, als auch eine neue Generation die intellektuelle Szene zu betreten begann, wurden die Stimmen, die sich gegen die damalige Spielplanpolitik richteten, immer lauter. Die Behauptung August Šenoas – »Wir sind keine Verehrer der Wiener Posse« –, die auch im Titel des vorliegenden Aufsatzes steht, fiel auf dem Höhepunkt der Kampagne gegen die Dominanz des deutschsprachigen

3 Zum Wiener Volkstheater cf. Hein, Jürgen: Das Wiener Volkstheater. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1978 (1997); Ders. (Hg.): Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart. München: Beck 1989; Yates, W. Edgar: Theatre in Vienna. A Critical History 1776-1995. Cambridge: Cambridge UP 1996.

4 Danica ilirska v. 27.03.1841. – Alle kroat. Zit. wurden v. Verf. ins Deutsche übersetzt.

5 Danica ilirska v. 03.04.1841.

Dramas im kroatischen Theaterrepertoire und insbesondere gegen die Wiener Lokalstücke. Sie entstammt Šenoas Rezension einer Nestroy-Aufführung, die 1867 in der deutschsprachigen *Agramer Zeitung* veröffentlicht wurde, nur ein Jahr bevor der junge Schriftsteller die Führung der Zagreber Bühne übernahm. Seit dieser Zeit begann sich der Einfluss von Demeter und Freudenreich, die bis dahin die Geschicke des Theaters bestimmten und dabei einen relativ hohen Anteil im Repertoire den Wiener volkstümlichen Bühnenwerken sicherten, allmählich zu verringern. Bis zum Anfang der 80er Jahre wurde der Spielplan des kroatischen Nationaltheaters immer vielseitiger und internationaler, und die Stücke aus den Wiener Vorstädten, obwohl noch immer beim Publikum populär, konnten die Bedeutung, die sie noch ein Jahrzehnt davor hatten, nie mehr erlangen.

Die relativ hohe Anzahl an Wiener Volkstheatertexten, die zwischen 1840 und 1880 auf der Zagreber Bühne in kroatischer Übersetzung gespielt wurden, macht für unsere Zwecke eine Auswahl erforderlich. Das behandelte Korpus umfasst daher etwa 40 aufgeführte Stücke, deren Verfasser von Emanuel Schikaneder, dem Textdichter der *Zauberflöte*, über die »großen Drei« des Wiener Volkstheaters – Joseph Alois Gleich, Karl Meisl und Adolf Bäuerle – bis zu dessen Klassikern Ferdinand Raimund, Johann Nestroy und Ludwig Anzengruber reichen. Von den Vormärzautoren wurden in Zagreb auch die Werke Friedrich Ernst Hopps und Friedrich Kaisers gespielt, von den Zeitgenossen Anzengrubers fanden den Weg auf die kroatische Bühne u.a. auch Karl Costa und Ottokar Franz Berg. Obwohl die Mehrzahl dieser Namen heute nur noch Spezialisten kennen, leuchtet schon auf den ersten Blick ein, dass es sich dabei nicht nur um Autoren der international bekanntesten Gattung des Wiener Volkstheaters handelt, der lokalen »Posse mit Gesang«. Neben den Possen, insbesondere jenen Nestroys, begegnet man auch Raimunds *Zaubermärchen*, den ernst-komischen *Lebensbildern* Friedrich Kaisers, den *Volksstücken* Ludwig Anzengrubers, aber auch manchen anderen Genres der Wiener Vorstadtbühnen. Im Umgang mit der Gattungsbezeichnung ›Volksstück‹ ist in unserem Zusammenhang allerdings Vorsicht geboten. Sie wird in der Fachliteratur häufig als Sammelbegriff für alle Bühnenwerke verwendet, die für oder über das Volk geschrieben und auf volkstümlichen Szenen aufgeführt werden. Da sich der Begriff ›Volksstück‹ um die Mitte des 19. Jahrhunderts jedoch nur auf den vorwiegend seriösen Stücktypus, d.h. auf Kaisers Lebensbild bezog, einen Stücktypus, den die Zeitgenossen der Posse entgegenzusetzen pflegten, so wird er in dieser Bedeutung – um Missverständnisse auszuschließen – auch im vorliegenden Aufsatz gebraucht.³

Das Gros der Wiener Volkstheatertexte im betrachteten Zeitraum wurde unter den Auspizien Josip Freudenreichs inszeniert, der um die Mitte der 50er Jahre mit der praktischen Leitung des kroatischen Ensembles beauftragt wurde. Bis dahin hat man – in der ohnehin geringen Anzahl von Aufführungen in der Nationalsprache – nur fünf oder sechs Wiener Vorstadtstücke in kroatischer Übersetzung gespielt, Stücke, die für die zeitgenössische Theaterproduktion in der Donaumetropole nicht mehr repräsentativ waren. Erst mit Freudenreichs Dienstantritt begann man in Zagreb führende volkstümliche Stückeschreiber wie Nestroy auf Kroatisch aufzuführen.

Einige Wiener volkstümliche Komödien setzte schon die erste Schauspielertruppe, die Vorstellungen in der neuen kroatischen Standardsprache gab, auf ihr Repertoire, die sog. *Vaterländische Schauspielgesellschaft* (*Domorodno teatralno društvo*) aus Novi Sad. Dass zeitgenössischen Rezensenten die ersten Schritte zu einer künftigen ständigen Nationalschaubühne mit großer Begeisterung begrüßten, ohne dabei viel Aufhebens vom ästhetischen Wert der aufgeführten Bühnenwerke zu machen, liegt auf der Hand. Die Stücke, die den ästhetischen Idealen der Illyristen entsprachen, lobte man zwar viel mehr, aber auch Massenware wie Kotzebue oder Wiener Lokalposse schnitt in den Kritiken recht gut ab.

Die ersten beiden Aufführungen der Wiener Vorstadtstücke, die von der *Vaterländischen Schauspielgesellschaft* in der Faschingszeit 1841 gezeigt wurden, waren eigentlich Ausgrabungen: Es handelt sich um zwei, damals schon mehr als fünfzig Jahre alte Lustspiele von Emanuel Schikaneder (1751-1812): *Die lebendigtoten Eheleute* (*Živi mrtvac*) und *Der Bettelstudent oder das Donnerwetter* (*Ubogi djak ili grmljavina*). Die lakonischen Rezensionen in der damaligen Presse konzentrieren sich v.a. auf die kroatischen Darsteller und ihre Leistungen; der Autor und sein Stück – wie es in zeitgenössischen Besprechungen häufig der Fall war – werden mit keinem Wort erwähnt. Nur kurz berichtet der Kritiker der *Danica ilirska*, dass das Publikum von ganzem Herzen gelacht habe.⁴ Ähnliche Reaktionen werden auch von der Aufführung eines zweiten Stückes des Wiener Dichters verzeichnet: »Das Lachen wollte kein Ende nehmen.«⁵ Noch weniger erfährt man über das nächste Wiener Stück im Jahre 1841, über Adolf Bäuerles

6 Croatia v. 27.07.1841.

7 Luna v. 23.04.1845.

8 Luna v. 14.05.1845.

9 Luna v. 21.05.1845.

10 Cf. z.B. den Aufsatz von Slavoljub Urbanić, der zur gleichen Zeit den Zweck der neu zu errichtenden Nationalbühne darin erblickt, »dass unsere Landsleute ihre ritterlichen Ahnen und ihre rühmlichen Taten kennenlernen und dabei unsere heilige Sache – den Ruhm und die Bildung der Nation – lieb gewinnen würden.«
In: Danica ilirska v. 01.03.1845.

(1786-1859) *Der Mehlspeismacher oder Der Freund in Not* (Tjestar Rezanac ili Prijatelj u nuđi): Die Besprechung in der deutschsprachigen Zeitschrift *Croatia* dreht sich v.a. um das schlechte Memorieren einzelner Schauspieler, was – wie der Rezensent hinzufügt – keineswegs »im Interesse des patriotischen Institutes« liegen könne.⁶

Als 1845 die Mitglieder der damaligen Zagreber deutschen Schauspielertruppe, kaum des Kroatischen mächtig, einige Vorstellungen in kroatischer Sprache gaben, spielten sie auch die gleichen Wiener Vorstadtstücke wie die *Vaterländische Schauspielgesellschaft* einige Jahre zuvor – Schikaneders *Die lebendigtoten Eheleute* und Bäuerles *Der Freund in Not* –, wobei jedes Mal auch der Einakter *Der Soldat* von Ignaz Franz Castelli, einem weiteren Wiener Dramatiker, hinzu kam. Den Besprechungen sind wiederum keine genaueren Hinweise zu entnehmen, welches Urteil sich die Rezensenten über die aufgeführten Produkte des Wiener Volkstheaters gebildet haben. Dass solche Bühnenwerke auch im zeitgenössischen Zagreb als veraltet und ästhetisch wertlos angesehen wurden, kann man allerdings aus einigen Rezensionen über die Aufführungen des deutschen Theaters erfahren. Ein Beispiel dafür bietet eines der bekanntesten Bühnenwerke Emanuel Schikaneders, *Der Tiroler Wastl* (UA 1796), das einige Monate nach den genannten kroatischen Vorstellungen gespielt wurde. Der Kritiker der deutschsprachigen Zeitschrift *Luna* schreibt in seiner Besprechung, das Stück habe das Publikum »zwar mit allerhöchstem lautem Beifall aufgenommen«, es sei aber trotzdem eine »durchaus kern- und witzlose Wiener Posse der niedersten Klasse«.⁷

Als dieser Theaterkritiker einige Wochen später zur Veränderung des Spielplans des deutschen Theaters aufrief, wurde sein abwertendes Urteil über das populäre Genre aus Wien näher erläutert: Das Zagreber Repertoire bestimmt er als »eine wahre *olla potrida*, wo für jedermanns Geschmack etwas zu finden« sei; man sollte, setzt er fort, »auch eine Wahl etwas neuerer und minder trivialer Possen«⁸ aufführen, womit er offensichtlich an Raimund und Nestroy denkt. Noch viel wichtiger – fügt er hinzu – wäre es, den Spielplan mit Werken anspruchsvoller Dramatiker zu vervollständigen. Inwiefern dieser Aufruf, der sich auf deutschsprachige Provinzbühnen in der österreichischen Monarchie und namentlich auf jene in Zagreb bezog, mit vergleichbaren zeitgenössischen Attacken einiger Wiener Kritiker gegen triviale Possen, aber auch gegen jene kaustisch-satirischen von Nestroy zusammenhängt, ist heute schwer nachvollziehbar. Obwohl – wie es scheint – die Positionen von Wiener und Zagreber Kritikern weit voneinander entfernt waren, so ist ihnen doch ein gemeinsamer Wunsch zu entnehmen, nämlich der Wunsch nach einer radikalen Reform der Spielpläne – in den Wiener Vorstädten wie auch auf den Provinzbühnen.

Einer vergleichbaren Logik gehorchen auch die Überlegungen führender Illyristen über die Spielplangestaltung der künftigen nationalen Schaubühne. In einer der bedeutendsten programmatischen Schriften dieser Art, in Mirko Bogovićs (1816-1893) *Über die Gründung einer Nationalbühne* (1845), lässt der Verfasser zwar zu, dass kroatische Dilettanten zum gegenwärtigen Zeitpunkt alle vorhandenen Original- und auch übersetzten Stücke – das hieße auch einige Wiener Lokalkomödien – aufführen sollten. Wenn sich aber mit der Zeit ein »bleibendes National-Theater« etablieren werde, so sollte es auch einen anderen Spielplan bekommen. Zur Gestaltung eines solchen Spielplans ruft Bogović in seiner Schrift einheimische Dichter auf, die »stets für gute, im vaterländischen Geiste geschriebene und der Geschichte unseres Volkes entnommene Stücke«⁹ sorgen sollten. Wie schwer sich aber dieses Anliegen würde verwirklichen lassen, konnten er und andere Zeitgenossen¹⁰, von aktivistischer Begeisterung erfasst, damals nicht voraussehen.

In diese Zeit, in die Spätphase des kroatischen Vormärz fiel auch der erste Versuch, ein einheimisches volkstümliches Theaterstück auf die Bühne zu bringen: Im November 1847 fand die Uraufführung der Posse mit Gesang nach Wiener Vorbild *Horvatska svatba* (*Die kroatische Hochzeit*) statt, ein Werk des Schauspielers Franjo Freudenreich (1822-1862), des älteren Bruders von Josip Freudenreich. Die erste einheimische Gesangsposse, deren Text heute als verschollen gilt, brachte es zu keinem Erfolg und wurde später nur noch zweimal gespielt.

Als zwischen 1848 und 1850 eine neue kroatische Schauspielgesellschaft wirkte, die vom bedeutendsten illyristischen Theaterorganisator Dimitrija Demeter geführt wurde und zu deren Mitgliedern u.a. auch die Brüder Freudenreich zählten, nahm sie in ihr Repertoire nur ein einziges nennenswertes Stück aus den Wiener Vorstädten auf – das Joseph Anton Gleich (1772-1841) zugeschriebene Lustspiel *Doktor Krampferl oder fünf Bräutigame und eine Braut* (*Doktor Čičmiga ili Četiri zaručnika a jedna zaručnica*), das im März 1849 zur Aufführung kam. Von dieser Vorstellung nahm die zeitgenössische Presse jedoch keine Notiz.

11 Zu Kaiser cf. Benay, Jeanne: Friedrich Kaiser et le Théâtre Populaire en Autriche au XIX. Siècle. Bern et al.: Peter Lang 1993.

12 Narodne novine v. 31.01.1856.

13 Ibid.

14 Batušić 1968, p. 496.

15 Über Freudenreich als Dramatiker cf. Bobinac, Marijan: Josip Freudenreich – Ein kroatischer Nestroy? In: Balagan 1 (1997), pp. 37-55.

Nachdem am Anfang der 50er Jahre die Landesregierung das bis dahin private Zagreber Theatergebäude gekauft hatte, konnte man mit Recht erwarten, dass dadurch auch die Hindernisse für die Entwicklung einer nationalen Schaubühne beseitigt würden. Da sich damals aber kein kroatisches Ensemble finden konnte, kam es erst ab 1855 zu einer längeren Serie von kroatischen Vorstellungen – auch diesmal in Zusammenarbeit Demeters mit den Brüdern Freudenreich. Dass bei ihren Bemühungen um die Errichtung eines kroatischen Repertoires auch Wiener Volkstheatertexte eine bedeutende Rolle spielten, wurde schon erwähnt; der Schwerpunkt bei der Autorenwahl erfuhr jetzt aber eine wesentliche Änderung: Die Werke von Dramatikern wie Schikaneder oder Bäuerle wurden durch jene von Nestroy und Kaiser ersetzt. Die beiden Autoren, die schon seit zwei Jahrzehnten die Wiener Vorstadtszenen souverän beherrschten, waren dem Zagreber Publikum aus den Aufführungen des deutschen Theaters vertraut.

Bei seiner ersten Inszenierung eines Wiener Volkstheatertextes entschied sich Josip Freudenreich für ein Stück Friedrich Kaisers, genauer gesagt für dessen Bearbeitung eines zeitgenössischen ungarischen Volksstücks. Obwohl dieses Bühnenwerk, das unter dem Titel *Zwei Pistolen* (*Dva pištolja*) im Januar 1856 seine kroatische Erstaufführung hatte, im Spielplanverzeichnis des kroatischen Nationaltheaters dem ungarischen Dramatiker Ede Szigligeti zugeschrieben wird, kann es durchaus als ein Werk Kaisers betrachtet werden (als solches erscheint es übrigens auch in der Kaiser-Forschung).¹¹ Diesen Schluss legt auch ein Hinweis in der Rezension der *Narodne novine* nahe, deren Verfasser – offenbar Demeter – ausdrücklich betont, das Werk – aus dem Deutschen übersetzt – habe »einen völlig anderen Inhalt als das berühmte gleichnamige ungarische Stück« und sei »interessant und sehr unterhaltsam«. ¹² Obwohl die Qualität der Übersetzung bemängelt wird – ein Vorwurf, der auch in den nächsten Jahren und Jahrzehnten in den Theaterkritiken regelmäßig auftaucht –, wird die Vorstellung als ein großer Erfolg gefeiert: »[...] das Publikum, das dieses Mal in größerer Zahl kam als sonst, wenn kroatisch gespielt wird, war sehr gut gelaunt und es schien, dass es sich bestens unterhalten hat, denn es lachte ununterbrochen und applaudierte dabei lebhaft.«¹³

Mit Recht bemerkt Nikola Batušić¹⁴, dass das Zagreber Theaterkomitee im Irrtum war, als es auch in den 50er Jahren kroatische Dramatiker weiterhin nur zum Verfassen »einheimischer Originaltragödien aus der kroatischen oder südslawischen Geschichte« aufrief. Nicht nur, dass Aufführungen patriotischer Heldenstücke beim Publikum in der nachillyrischen Periode nicht ankommen konnten, sondern sie stellten auch zu hohe Forderungen an die unerfahrenen kroatischen Schauspieler. Eine Alternative dazu bot erst Josip Freudenreich.¹⁵

Der Erfolg der *Zwei Pistolen*, zu dem zweifellos auch die effektvollen, durch kroatische Motive ergänzten musikalischen Einlagen beigetragen haben, muss Freudenreich in seinem Vorsatz bestärkt haben, das kroatische Theaterpublikum mit Hilfe einer am Wiener Volkstheater orientierten Dramaturgie aufzubauen. Obwohl die Übernahme dramaturgischer Muster aus den Wiener Vorstädten nicht unwidersprochen blieb, hat sie sich für das kroatische Theater trotzdem als fruchtbar erwiesen: Zum einen wurde das kroatische Theaterrepertoire bald um eine Reihe von übersetzten volkstümlichen Bühnenwerken, v.a. jenen Nestroys, bereichert; zum anderen, was noch viel wichtiger war, begann sich auch eine eigene, volkstümliche Dramenproduktion unter dem Einfluss von Nestroy und Friedrich Kaiser zu entwickeln. Dass der sozialkritische Aktivismus und die Melodramatik der Lebensbilder Friedrich Kaisers dem kroatischen Autor weitaus wichtiger als die bissige Satire und die entlarvende Sprachkomik der Lokalposen Nestroys erschien, kann uns – führt man sich die veränderte Lage im Nachmärz vor Augen – nicht verwundern. In diesem Zusammenhang ist auch das erste kroatische Volksstück *Graničari* (*Die Grenzer*, 1857) von Josip Freudenreich entstanden, das sich als eines der meistgespielten Bühnenwerke der neueren kroatischen Dramatik erweisen wird. Freudenreich, der – wie schon erwähnt – allmählich die Leitung des Zagreber Theaters übernahm und dessen nunmehr kroatischen Spielplan in den 60er und 70er Jahren als Ober-Regisseur und Schauspieler wesentlich mitgestaltete, trat auch als Übersetzer deutschsprachiger Bühnenwerke hervor: So wurden bspw. drei Nestroy-Übersetzungen aus seiner Feder (*Der böse Geist Lumpazivagabundus*, *Einen Jux will er sich machen*, *Der Talisman*) gespielt, während die Übersetzung von *Unverhofft sein Bruder Franjo* verfertigt hat.

Aus den spärlichen zeitgenössischen Rezensionen lassen sich diese Zusammenhänge allerdings schwer rekonstruieren. Der einzige kroatische Theaterrezensent, der um die Mitte des 19. Jahrhunderts über einen entwickelten kritischen Apparat verfügte, war Dimitrija Demeter. Er aber, der das ohnehin kümmerliche Theaterleben schon seit der Einführung nationalsprachli-

16 Narodne novine v. 29.04.1857. – Die Premiere dieser ersten kroatischen Nestroy-Inszenierung, die in den Zeitungen nicht rezensiert wurde, fand am 04.03.1856 statt.

17 Ibid.

18 Agramer Zeitung v. 20.05.1857.

19 Narodne novine v. 22.05.1857.

20 Luna v. 07.11.1857.

cher Vorstellungen aufrecht zu erhalten suchte, sah sich genötigt, die kroatischen Schauspieler und Theaterenthusiasten viel mehr zu ermuntern als zu tadeln. So äußert er sich in seiner Kritik der zweiten und zugleich letzten kroatischen Aufführung der Nestroyschen Posse *Unverhofft* vom April 1857 – die Premiere war ein Jahr zuvor – nur zu den Leistungen einzelner Schauspieler, zur Übersetzung sowie zu den Publikumsreaktionen; der Name des Autors bleibt unerwähnt, die ästhetische Beurteilung des Stückes kommt kaum zur Sprache. »Die gestrige Vorstellung der Posse ›Unverhofft‹«, schreibt Demeter, »ging geradezu flott über die Bühne, und das Publikum war zufrieden mit den Darstellern. Wieder einmal konnten wir uns vergewissern, dass es den meisten unter ihnen keineswegs an schauspielerischen Fähigkeiten, sondern nur an Fleiss mangelt.«¹⁶

Aus den Kritiken und Theaterzetteln geht klar hervor, dass Freudenreich eine damals weit verbreitete Konvention des Volkstheaters einzuhalten pflegte: In den meisten Stücken Nestroys war eine Rolle immer für den Verfasser selbst, eine andere für seinen langjährigen Partner Wenzel Scholz bestimmt. In ihren kroatischen Inszenierungen der Nestroy-Stücke traten die Brüder Freudenreich häufig abwechselnd in den Nestroy- und Scholz-Rollen auf. So wird in *Unverhofft* insbesondere die schauspielerische Leistung Josip Freudenreichs hervorgehoben, der in der Nestroy-Rolle des Herrn von Ledig auftrat. Sein Bruder Franjo schneidet aber weniger günstig ab: Gelobt wird er zwar, weil er diesmal gut »memorierte«. Andererseits wird Freudenreich sen. als Übersetzer des Bühnentextes scharf kritisiert. Obwohl das Stück – und das ist die einzige Äußerung des Rezensenten Demeter zu Nestroys Werk – »ziemlich gut« sei, »wurde es nicht im Geiste unserer Sprache übersetzt – und namentlich die Couplets«.¹⁷ Auch in den folgenden Jahrzehnten wird man diesen und ähnlichen Vorwürfen der Kritiker begegnen, die sich jedoch nicht nur auf die übersetzten Dramen, sondern auch auf die einheimische Dramenproduktion bezogen: Die kroatische Bühnensprache war nicht nur bei den lückenhaft gebildeten Brüdern Freudenreich plump und mangelhaft, auch im zeitgenössischen »hohen« Drama, bei »hoch gebildeten« Tragödienautoren war sie damals nicht viel weniger.

Im Mai 1857 fand die zweite kroatische Nestroy-Premiere, *Der böse Geist Lumpazivagabundus*, statt, diesmal in der Übersetzung Josip Freudenreichs. Wie Nestroys Stücke Ende der 50er Jahre des 19. Jahrhunderts vom Zagreber Publikum verstanden wurden, kann man der Ankündigung der Premiere in der *Agramer Zeitung* entnehmen:

Nestroy's ›Lumpazivagabundus‹, welcher in kroatischer Sprache zur Aufführung gelangen wird, ist ein zu bekanntes und beliebtes Stück, als daß wir darüber Worte noch verlieren sollten. Wer einige heitere Stunden verbringen will, der gehe hin und ergötze sich an dem unverwüsthlichen Humor dieses urwüchsigen Produktes Nestroy'scher Muse.¹⁸

Der hohe Beliebtheitsgrad des *Lumpazivagabundus* im Zagreber deutschen Theater – mit insgesamt 16 Aufführungen war es das am häufigsten gespielte Nestroy-Stück – verweist auch auf die spätere, kroatischsprachige Aufführungspraxis von Wiener Lokalstücken, die kaum über eine belanglose Unterhaltung hinausging. So erwies sich *Lumpazivagabundus* in der Freudenreich'schen Übersetzung und Bearbeitung als eines der Bühnenwerke mit lange anhaltendem Erfolg auf kroatischen Bühnen: Bis zum Zweiten Weltkrieg gab es insgesamt 79 Vorstellungen der drei Zagreber Inszenierungen, wozu noch 27 Vorstellungen der vier Inszenierungen in Osijek sowie acht der Inszenierung in Varaždin kamen. Als »sehr gut« beurteilt Demeter die Erstaufführung 1857, wobei er wiederum Josip Freudenreich lobt, der die Rolle des Schneiders Zwirn (hier Igljić) spielte. Auch die Leistung seines älteren Bruders, der in der Nestroy-Rolle des Knieriem aufgetreten ist, beurteilt Demeter diesmal mit aner kennenden Worten und hebt namentlich den Beifall der Zuschauer nach dem Couplet im 3. Akt, dem Kometenlied, hervor: »Das Publikum, wie es schien, war sehr zufrieden, denn es lachte ununterbrochen und applaudierte sehr lebhaft«.¹⁹

Schon ein halbes Jahr später, im November 1857, begegnet man einer völlig veränderten Stimmung im Zagreber Theater: »Die Vorstellung des in der Nationalsprache gegebenen ›Lumpazivagabundus‹ wurde schwach besucht«²⁰ – ist in der *Luna* zu lesen. Die plötzlichen Übergänge von enthusiastischer Aufnahme zu völligem Ignorieren kroatischer Vorstellungen war überhaupt für die letzten Jahre des deutschen Theaters in Zagreb, aber auch für die erste Phase des ausschließlich nationalsprachlichen Spielplans seit dem Spätherbst 1860 charakteristisch. Daran waren nicht nur die schwierigen politischen Verhältnisse des neoabsolutistischen Jahrzehnts schuld. Gewichtiger nahm sich in diesem Zusammenhang die Hypokrisie der zeit-



21 Cf. Senker, Boris: *Sjene i odjeci*.
Zagreb: Znanje 1984, pp. 11-13.

22 *Agramer Zeitung* v. 11.12.1860.

23 *Narodne novine* v. 27.03.1861 u.
07.03.1861.

24 Dieses wie auch einige weitere
Manuskripte von Übersetzungen der
Wiener Volkstheatertexte werden
im Archiv des Inst. für die Geschich-
te des kroat. Theaters an der Kroat.
Akad. der Wiss. u. Künste in Zagreb
aufbewahrt.

genössischen kroatischen Elite dem Theater gegenüber aus. Die Politiker und Schriftsteller überboten sich an feurigen vaterländischen Phrasen über die für die Zukunft der Nation angeblich entscheidende Rolle des Theaters. Auf der anderen Seite geizte man mit Subventionen, und die Theaterleute wurden oft wie Menschen aus der Halbwelt behandelt. Das elitäre Bewusstsein zeigte sich also zutiefst verärgert, dass sich eine anscheinend so hohe Anstalt wie das Nationaltheater in so unwürdigen Händen wie jenen Josip Freudenreichs befand.²¹

Freudenreich ließ sich jedoch nicht einschüchtern. Nachdem 1860, nach der Einstellung deutschsprachiger Aufführungen, die Leitung der praktischen Theaterarbeit an ihn übertragen wurde, setzte er die Pflege des volkstümlichen Wiener Repertoires fort. Eine der ersten Premieren des nunmehr kroatischen Ensembles, am 8. Dezember 1860, war – wie Demeter in der *Agramer Zeitung* meldet – »Kaisers beliebtes Lebensbild ›Stadt und Land‹«. ²² Das 1844 uraufgeführte Stück *Stadt und Land oder Der Viehhändler aus Oberösterreich (Varoš i ladanje ili Marvinski trgovac iz Zagorja)*, das zu den meistgespielten Werken Friedrich Kaisers zählte, war auch dessen größter Bühnenerfolg in Kroatien mit insgesamt fünfzehn Aufführungen bis zum Jahre 1890. Den Rezensionen zufolge beruhte die enthusiastische Aufnahme des Stückes v.a. auf der Lokalisierung der Handlung, wobei der oberösterreichische Viehhändler des Originals in kroatischer Bearbeitung nach Zagorje verpflanzt wurde. Der Gegensatz von Stadt und Land, um den Kaisers Stück vordergründig kreist, wurde vom kroatischen Übersetzer auch durch eine höchst wirksame Kontrastierung städtischer und ländlicher Dialekte untermalt.

Um das ständige Bedürfnis nach neuen Stücken zu befriedigen, die in wenigen Tagen einstudiert werden mussten, griff die Direktion Freudenreich in den 60er Jahren weiterhin nach bewährten und beliebten Wiener Volkstheater texten. In der Regel wurden dabei Bühnenwerke aus den 30er und 40er Jahren aufgeführt, die sich in Wien – aber auch im Zagreber deutschen Theater – als zugkräftig erwiesen hatten. Neben den Werken Nestroys und Kaisers, später auch Raimunds, kamen auf die kroatische Bühne auch zwei Stücke des schon lange vergessenen Autors Friedrich Ernst Hopp (1789-1869), der im Bewusstsein der Zeitgenossen allerdings zu den populärsten Wiener Vorstadtdramatikern und -schauspielern gehörte. Seine 1837 uraufgeführte Gesangsposse *Hutmacher und Strumpfwirker oder die Ahnfrau im Gemeindestadel (Klobučar i opančar ili Mejrima u obćinskoj suši)*, eines seiner erfolgreichsten Werke, brachte es auch in Zagreb zu einer relativ hohen Anzahl von Vorstellungen – in 25 Jahren wurde es insgesamt elf Mal gegeben.

Die Ankündigung der Premiere und die anschließende Rezension aus der Feder Demeters sind von einer großen enthusiastischen Geste begleitet, die sicherlich weniger mit der dritt-klassigen Posse Hopps als mit der heftigen Krise zu tun hatte, die im Frühjahr 1861, als das Stück auf die Bühne kam, das junge kroatische Theater heimsuchte.²³ Nach der Einstellung deutschsprachiger Vorstellungen hat sich nämlich die Lage des kroatischen Ensembles nicht automatisch gebessert; im Gegenteil, die finanzielle Misere war im Frühjahr 1861 so groß, dass sich die Auflösung der Truppe nur durch die zeitweilige Übersiedlung nach Varaždin verhindern ließ. Als die einzige Premiere hat Freudenreich dort am 7. August Nestroys Posse *Eulenspiegel* mit großem Erfolg auf die Bühne gebracht und die Vorstellung zwei Wochen später auch in Zagreb wiederholt. Die Gestalt des deutschen volkstümlichen Possenreißers wurde durch die vergleichbare kroatische Figur des Petrica Kerempuh ersetzt. Auch andere Figuren – wie aus dem Manuskript der Übersetzung hervorgeht – bekamen kroatische Namen, die Handlung wurde in einer fiktiven kroatischen Gegend angesiedelt; die Lokalisierung geht aber kaum darüber hinaus und der Text folgt im Großen und Ganzen jenem des Nestroyschen Originals.²⁴

In den zeitgenössischen Ankündigungen und Kritiken wird Nestroy als Autor überhaupt nicht erwähnt, die Spielplanverzeichnisse schreiben diese Vorstellung einem anonymen Verfasser zu, und auf der Titelseite des Manuskriptes der *Eulenspiegel*-Übersetzung werden als Autoren Nestroy und Hopp angegeben. In einer zeitgenössischen Rezension, die ebenso den Namen des Autors verschweigt, wird darauf hingewiesen, dass das Stück in Wien und anderen österreichischen Provinzen unter dem Titel *Till Eulenspiegel* immer noch gern gespielt werde. Auch dem Zagreber Publikum ist Nestroys *Eulenspiegel* von den Vorstellungen im deutschen Theater in den 50er Jahren in Erinnerung geblieben. Wie der anonyme Kritiker, offenbar Demeter, in seiner Besprechung bemerkt, sei das Stück voll volkstümlicher, zugleich auch derber Späße und Einfälle. Dies scheine, fährt er fort, nicht im Sinne einiger hiesiger Herrschaften gewesen zu sein; doch die Mehrheit des Publikums habe diese Meinung nicht geteilt, im Gegenteil, es habe ununterbrochen gelacht und die harmlosen Späße genossen. Den kleinen



25 Narodne novine v. 28.08.1861.

26 Naše gore list v. 26.08.1861.

27 Ibid.

Imbrica – die Nestroy-Rolle des Natsi im Stück – habe Josip Freudenreich mit viel Beifall gespielt, die Scholz-Rolle Petrica Kerempuhs bzw. Eulenspiegels sein Bruder Franjo.²⁵

Obwohl missfällige Reaktionen einiger Zuschauer, auf die Demeter hinweist, in diesem Augenblick nebensächlich, ja unbedeutend erscheinen, nehmen sie schon die heftige Auseinandersetzung um das Repertoire des kroatischen Nationaltheaters vorweg. In diesem Sinne eröffnet die Aufführung des *Petrica Kerempuh* bzw. *Eulenspiegel* ein neues Kapitel in der kroatischen Rezeption der Wiener Volkstheatertexte. Mit der Wiederkehr des Konstitutionalismus 1860 begann sich nämlich in Kroatien – neben den offiziellen, das Theaterleben wohlwollend kommentierenden Blättern *Narodne novine* und *Agramer Zeitung* – auch eine oppositionelle Presse (die Tageszeitung *Pozor* und das belletristische Blatt *Naše gore list*) zu artikulieren, in der junge, unabhängige Literatur- und Theaterkritiker zu Worte kamen. Die neue Generation, die ihren Wortführer in August Šenoa (1838-1881) fand, konnte nicht mehr so viel Verständnis für die kroatische Theatermisere wie Demeter aufbringen. Ein besonders beliebtes Angriffsziel ihrer Kritik war die Wiener Posse, die Freudenreich – wie gesagt – zu einer der Hauptstützen des kroatischen Spielplans zu entwickeln suchte.

Šenoa, dem es in den 60er und 70er Jahren des 19. Jahrhunderts gelungen ist, mit seinen realistischen, stark historistisch geprägten Erzählwerken das moderne kroatische Lesepublikum aufzubauen, wollte am kroatischen Theater v.a. solche Stücke sehen, die eine glaubwürdige, realistische Handlung (und zwar ohne possenhafte Drastik) aufweisen und nach Stoffen aus dem einheimischen, kroatischen Leben geschrieben sind. Ihrem Geist und ihrem Spielplan nach dürfte die neue nationale Bühne nach Šenoa keineswegs eine Kopie der Wiener Vorstadttheater sein; sie müsste vielmehr einen eigenen Stil und eine eigene, einheimische Produktion mit slawischen und französischen Autoren als Vorbild entwickeln. In der *Eulenspiegel*-Kritik, einer seiner ersten Theaterrezensionen überhaupt, fragt sich Šenoa daher, ob »unsere dramatische Literatur – entgegen der gesunden vernünftigen Natur unseres Volkes – tatsächlich dem Vorbild der Wiener Possenreißer nacheifern muss [...]. An Nationalem hat es im ganzen Stück nichts anderes als Schimpfwörter und Volkstrachten gegeben.«²⁶ Entsprechend kritisiert Šenoa auch die Hauptdarsteller, die Brüder Freudenreich, insbesondere Franjo, dessen »widerliche deutschümelnde Improvisation und die Art eines Possenreißers sich für ein gebildetes Publikum keineswegs eignen.«²⁷

Die neuen, wesentlich höheren Kriterien, die die junge Generation für das kroatische Theater aufstellte, ließen allerdings auf ihre Verwirklichung warten. Obwohl die klassizistisch-historistisch geprägten Überlegungen der Jüngeren Demeter – der ja selbst Tragödien nach klassischen Mustern schrieb – keineswegs fremd waren, fürchtete er eine radikale Änderung des bisherigen Spielplans, bei dessen Gestaltung er und Josip Freudenreich sehr stark den Publikumsgeschmack respektierten. Vorerst blieb also das deutschsprachige populäre Repertoire, und darin namentlich die Wiener Posse, vorherrschend auf der Zagreber Bühne. Die Polemik gegen diese Spielplanpolitik, die Šenoa bald wegen seiner Studien in Prag unterbrach, haben gleichgesinnte Kritiker auch in dessen Abwesenheit fortgeführt. Nach Šenoas Rückkehr entfachte sich die Kampagne mit einer solchen Vehemenz, dass sich Demeter Ende der 60er Jahre von der Theaterleitung resigniert zurückzog und die Stelle seinem jungen Gegner überließ. Als danach auch der Einfluss Freudenreichs allmählich zu schwächen begann, konnten die Wiener Vorstadtstücke den bisherigen Anteil am Zagreber Theaterrepertoire nicht mehr behaupten. Obwohl auch Šenoa Kompromisse mit den Publikumserwartungen eingehen musste und die populären Stücke, so auch Wiener Possen, auf dem Spielplan beibehielt, haben sich nun die Proportionen wesentlich geändert: In den 60er Jahren gab es z.B. sieben kroatische Erstaufführungen von Nestroy-Übersetzungen, während in den 70er Jahren nur ein einziges Stück Nestroys, *Die beiden Nachtwandler*, zum ersten Mal in kroatischer Sprache gespielt wurde.

Doch vorerst gab es goldene Zeiten für Nestroy und andere Vorstadtautoren auf der Szene des jungen kroatischen Nationaltheaters. Auch der Tod Franjo Freudenreichs 1862 – im selben Jahr wie Nestroy, der Klassiker der Wiener Posse – unterbrach diese lebendige Rezeption nicht: Der jüngere Bruder Josip kümmerte sich weiterhin um neue Inszenierungen volkstümlicher Bühnenwerke. So war die Dramatik Nestroys im Spielplan besonders stark zwischen November 1863 und Februar 1864 vertreten. In wenigen Monaten gab man vier kroatische Erstaufführungen Nestroy'scher Bühnenwerke – *Zwölf Mädchen in Uniform*, *Der Affe und der Bräutigam*, *Die schlimmen Buben in der Schule* und *Zu ebener Erde und erster Stock*, die ins Kroatische von Spiro Dimitrović Kotaranin übersetzt wurden.



28 Narodne novine v. 16.11.1863.

29 Ibid.

30 Naše gore list v. 05.12.1863.

31 Pozor v. 16.01.1867.

Als das erste in der Serie Nestroy'scher Werke wurden *Zwölf Mädchen in Uniform* gespielt – in kroatischer Fassung allerdings auf *Zehn Mädchen* reduziert. Die grundsätzliche Polemik über das Repertoire der nationalen Bühne blieb auch bei dieser Aufführung nicht aus. Auffällig sind die etwas kritischeren Töne, die der anonyme Rezensent der *Nardne novine*, offenbar Demeter, hinsichtlich der Spielpraxis Nestroys anschlägt, wobei aber zugleich der – nicht näher erläuterte – Versuch Josip Freudenreichs gelobt wird, neue Wege in der Inszenierung von Wiener Possen zu betreten:

Vorgestern wurde zum ersten Mal in unserer Sprache die Posse »Zehn Mädchen in Uniform« aufgeführt, die mit ihren doppelbödigen, die zarten Ohren beleidigenden Witzten des seligen Wiener Komikers Nestroy bei einer Menschensorte auch eine Art Berühmtheit erlangt hat. Herr Freudenreich, der Sansquartier gab und in Bewegung und Rede wie auch in äußerer Gestalt Nestroy, diesen in seinem Fach berühmten Possendarsteller kopierte, hat seine Rolle – und dies sei ihm zu Lobe gesagt – wesentlich weniger mit jenen Zutaten gewürzt, mit denen sich das Original in der gleichen Rolle zu so hoher Popularität in Wien erhoben hatte, um die wir ihn aber keineswegs beneiden. Freudenreich ist es trotzdem nicht gelungen, diesen Augiasstall völlig auszumisten, so dass allerlei übriggeblieben ist, was – so wünschen wir – nie in unser Nationaltheater hätte einziehen sollen.²⁸

Ansonsten, setzt der Rezensent fort, habe das Stück gut gefallen; den Beifall des überfüllten Zuschauerraums haben namentlich das Schießen und die militärischen Übungen der Mädchen ausgelöst. Demeters Besprechung, deren Tadel nur der Beibehaltung des niederen Possenspiels gilt, rüttelt dabei keineswegs an den Bemühungen Freudenreichs, das Publikum – sei es auch mit dem Repertoire der Wiener Vorstädte – ins Theater zu locken.

Im Gegensatz zu ihm hält der Kritiker des Wochenblattes *Naše gore list* Nestroys Stück für »überlebt, so dass es mit ihm auch dort, wo es dem Boden entsprossen, heutzutage schlechter geht. Seinen Kern hat der Fortschritt seit langem verdunkelt, und in heutiger Zeit wird nur das verlangt, was kernig ist und was einen Zweck hat.«²⁹ Das Kriterium der Wahrscheinlichkeit, das der Rezensent auf das Bühnenwerk Nestroys anzuwenden sucht, lässt die Verfahrensweise des Wiener Autors völlig unrealistisch erscheinen, wobei namentlich die veraltete Darstellung weiblicher Figuren und die unglauwbwürdige Darstellung des Soldatenlebens aufs Korn genommen werden.

Auf die Premiere der Posse *Der Affe und der Bräutigam*, die zwei Wochen später, am 28. November 1863, erfolgte, reagiert *Naše gore list* zwar indirekt, aber auch diesmal mit eindeutig negativem Urteil:

Die Afferei, die in diesen Tagen [...] ins Theater eingezogen ist, kennt hinsichtlich der Bewohner unserer Stadt, wie uns scheint, keine Stufen in der Aneignung der Bildung und Wissenschaft, welche das Volk vom Theater zu schöpfen hat, so dass sie nur so lange geeignet war, bis der Wind der Höflichkeit und des Anstands zu wehen begann, und bis die Menschen noch Dunkelmänner waren, gewöhnt nur an das, was zum Lachen ist, ohne Rücksicht darauf, ob das dem hohen Begriff des Nationaltheaters angemessen oder aber zuwider ist.³⁰

Die Entrüstung des Rezensenten steht nicht nur im Zusammenhang mit der Nestroy'schen Posse, sie bezieht sich auch auf das Gastspiel des berühmten Affendarstellers Eduard Klischnigg in Zagreb, das außer *Der Affe und der Bräutigam* auch einige andere Stücke umfasste. Klischnigg, für den Nestroy dieses Stück geschrieben hat und den das Zagreber Publikum von früheren Gastspielen am deutschen Theater kannte, mimte seine Rollen innerhalb kroatischer Vorstellungen. In den späteren der insgesamt fünf Aufführungen von *Der Affe und der Bräutigam* sind in der Rolle des Affen Mamok einheimische Schauspieler aufgetreten. Über die Vorstellung vom 16. Februar 1867 erschien in der Tageszeitung *Pozor* eine kurze Besprechung von August Šenoa, in der Nestroys Dramaturgie erneut vom Standpunkt der Wahrscheinlichkeit kritisiert wird:

Die ganze Intrige des Stückes beruht freilich auf einer übernatürlichen Grundlage, denn man kann sich nicht so leicht vorstellen, dass die Welt – mit der Ausnahme eines echten Affen – auch den als Affen verkleideten Bräutigam tatsächlich für einen Affen halten wird. Da es im Stück aber auch viele andere drastische Szenen gibt, kann man diese Unwahrscheinlichkeit auch verzeihen, und wir haben nichts dagegen, dass dieses Stück, insbesondere sonntags, auf dem Spielplan bleibt.³¹

32 Narodne novine v. 01.12.1863.

33 Narodne novine v. 18.01.1864.

34 Narodne novine v. 25.02.1864.

35 Ibid.

36 Narodne novine v. 24.03.1864.

37 Ibid.

Von Demeter, der über Klischniggs Gastvorstellungen vom Ende 1863 in *Narodne novine* schrieb, wurden jedoch völlig andere Aspekte hervorgehoben. Der langjährige Theaterenthusiast, dem jedes Mittel beim Aufbau der nationalen Schaubühne recht war, so auch Affenstücke und akrobatische Vorführungen, beurteilt zwar die Kunst des berühmten Affenmimikers mit anerkennenden Worten, bezweifelt aber indirekt, dass solche Produktionen für ein Nationaltheater geeignet sind. Freudenreich hingegen lobt er sowohl als Schauspieler, der in der Nestroy-Rolle des Dieners Hecht aufgetreten ist, wie auch als aktuellen Theaterleiter, der mit seinem Spielplan, v.a. mit dessen populärem Teil, das Haus fülle und der Bühne so zu einer dauernden Existenz verhelfe. Zum Stück selbst äußert er sich auch diesmal lakonisch: Es sei »sehr unterhaltsam und voll von Witzen und harmlosen Späßen«. ³²

Den beiden weiteren Nestroy-Premieren dieser Saison, *Die schlimmen Buben in der Schule* am 17. Januar 1864 und *Zu ebener Erde und erster Stock* am 21. Februar 1864, haben die Kritiker viel weniger Aufmerksamkeit geschenkt. Nur Demeter notiert in *Narodne novine*, dass *Die schlimmen Buben* »ziemlich gefallen haben«, doch »der Erfolg wäre sicherlich größer gewesen, hätten die männlichen Darsteller ihre Aufgaben besser auswendig gelernt und hätte Herr Direktor [Freudenreich] die Hauptrolle gespielt, denn der jetzige Darsteller verfügt nicht über die komische Kraft, die dafür erforderlich ist«. ³³ Etwas ausführlicher äußert er sich zu dem Stück *Zu ebener Erde und erster Stock* und hebt dabei nachdrücklich Nestroys innovative Dramaturgie der Simultaneität hervor:

[...] die Szene ist quer in zwei Ebenen geteilt, wobei sowohl auf der oberen als auch auf der unteren Ebene gespielt wird – was freilich etwas Neues ist; im Übrigen entbehrt das Bühnenwerk nicht der sittlichen Ausrichtung, hie und da begegnet man auch manchem ziemlich scharfsinnigen Einfall. ³⁴

Auch die Inszenierung habe man – was bei der großen Anzahl der Premieren nicht verwunderlich ist – aus Zeitgründen nicht genau einstudiert. »Getan hat man jedoch,« fügt Demeter wohlwollend hinzu, »was unter jetzigen Verhältnissen unseres Theaters möglich war.« ³⁵ Von den Schauspielern lobt er wiederum Freudenreich, der die Rolle des Damian Stutzel gespielt hat.

Die Faschingszeit des Jahres 1864 wurde auch mit der Posse *Ein Freund und eine Feindin* (*Seko nećeš daleko ili Šilo za ognjilo*) von Friedrich Kaiser bereichert, die elf Jahre zuvor in Wien uraufgeführt wurde. Im Gegensatz zu Kaisers erfolgreichem Stück *Stadt und Land* wurde *Ein Freund und eine Feindin* in Zagreb nie mehr wiederholt, obwohl sie dem Premierepublikum – wie der Rezensent der *Narodne novine* berichtet – »ziemlich gefallen hat«. ³⁶ Aus dieser Besprechung erfährt man auch eine, auf den ersten Blick bizarre Einzelheit, die jedoch vom Fortschritt der jungen nationalen Bühne zeugt: Die Verspätung einiger Schauspieler haben andere durch Extemporieren überbrückt – »dies ist der Beweis dafür, dass unsere Darsteller über die Theateroutine verfügen«. ³⁷

Bei den nächsten Premieren der Wiener Lokalstücke, die ein Jahr später, im März 1865, stattgefunden haben, wurden zwei Meisterwerke aufgeführt – *Der Verschwender* von Ferdinand Raimund und *Einen Jux will er sich machen* von Johann Nestroy. Im Unterschied zum oft gespielten Nestroy stellt die *Verschwender*-Inszenierung den ersten Versuch der Theaterleitung dar, auch den älteren der beiden Klassiker des Wiener Volkstheaters dem Publikum in kroatischer Sprache zu präsentieren. Der Erfolg war offensichtlich groß, denn das Stück wurde bis 1909 insgesamt 49 Mal gespielt. Obwohl die auf dem Gegensatz zwischen der übersinnlichen Sphäre und der Erfahrungsrealität beruhende Dramaturgie des Zauber Märchens schon seit Langem jene Anziehungskraft verloren hat, die sie bis zur Mitte der 30er Jahre besaß – *Der Verschwender* wurde 1834 uraufgeführt –, konnten sich einige Stücke dieser Art, v.a. jene Raimunds, auch in der anbrechenden Epoche des Realismus behaupten. Demeters Kritik ist auch diesmal grundsätzlich positiv:

Es ehrt unsere Bühne, dass dieses, in seinem Fache hervorragendes Werk vollständiger als durch irgendeine deutsche Truppe, die je nach Zagreb kam, aufgeführt wurde. Keine einzige Szene, kein einziges Lied, kein einziger Chor wurde gestrichen. [...] Herr Freudenreich als Valentin zeichnete sich im wahren Sinne des Wortes aus, er war durch und durch jener harmlose, lustige, gutmütige Mensch, wie ihn der geniale Dichter gestaltet hat; wir lachten aus vollem Halse und waren zu Tränen gerührt, wenn ihm [Freudenreich] die Natur auch eine klangvolle Stimme vorenthielt [er hatte

38 Domobran v. 17.03.1865.

39 Naše gore list v. 25.03.1865.

40 Domobran v. 31.03.1865.

41 Naše gore list v. 05.04.1865.

42 Pozor v. 16.02.1867.

43 Agramer Zeitung v. 26.01.1866.

44 Domobran v. 27.01.1866.

45 Pozor v. 08.12.1866.

46 Obzor v. 05.01.1874.

nämlich eine heisere Stimme], so hat er seine Lieder doch mit deutlicher Aussprache und charakteristischem Ausdruck auf allgemeine Zufriedenheit gesungen.³⁸

Lobend berichtete von der Erstaufführung des *Verschwenders* auch das Wochenblatt *Naše gore list*: Das Stück verfüge – so sein anonymer Rezensent – über genügend Theatereffekte, seine Grundlage sei »schön, moralisch und lehrhaft«; gerügt wird jedoch die Übersetzung: »Herrn Freudenreich«, fügt der Rezensent ironisch hinzu, »wären wir dankbar, wenn er künftig besser übersetzen oder aber seine Übersetzung durch jemanden ausbessern lassen würde, wenn er schon selbst übersetzen will.«³⁹

Als zwei Wochen nach der *Verschwenders*-Premiere, am 26. März 1865, Nestroys *Einen Jux will er sich machen* zum ersten Mal auf Kroatisch aufgeführt wurde, machten sich die früheren Gegensätze in der Nestroy-Rezeption wieder bemerkbar. Demeter berichtet von »glänzendem Erfolg«, »vollem Theater« und »enthusiastischem Beifall«, v.a. für Josip Freudenreich, der es als Darsteller wie auch als Übersetzer und Bearbeiter sehr wohl verdient habe; sprachlich, so Demeter, habe er einen »bedeutenden Fortschritt« gezeigt, alle »Einfälle des Originals wurden glücklich übersetzt, und zwar in den meisten Fällen im Sinne unserer Sprache.«⁴⁰ Freudenreich, der die Nestroy-Rolle des Weinberl gespielt hat, wird namentlich wegen seiner Aktualisierung eines Couplets gelobt, in dem der schlechte Besuch des Zagreber Theaters satirisch thematisiert wird. Der Rezensent des Blattes *Naše gore list* berichtet ebenso vom Erfolg der Inszenierung, hält Nestroys Stück jedoch für ein harmloses Lustspiel: »In diesem Stück gibt es viele Späße – wie auch in allen Stücken des großen seligen Possenreißers – auch Einfallsreichtum, aber nichts anderes; umsonst wird man darin nach einer anderen Idee suchen.«⁴¹

Šenoa, der über *Einen Jux will er sich machen* nach einer Vorstellung mehr als ein Jahr nach der Premiere schrieb, verknüpft seine Aversion gegen Nestroy und Wiener Possen auch diesmal mit der Kritik der Zagreber Theaterleitung: »Dieses Stück kommt aus der gesegneten Metternich-Zeit, es spielt in der Welt der Wiener Kleinbürger und, obwohl seine Intrige unglaublich ist, enthält es doch einige reizende Szenen.«⁴² »Niedere Possen« wie Nestroys *Jux* dürften, insbesondere wenn sie in Zagreb lokalisiert werden, nicht in die Standardsprache, sondern müssten – mindestens z.T. – in den örtlichen, d.h. kajkavischen Dialekt übersetzt werden. Denn, so Šenoa, Wiener Witze seien im kroatischen Standard keine Witze mehr; als Beispiel dafür nennt er Weinberls Aussagen über das Schicksal der Lehrlinge, welche in Nestroys Interpretation Lachsalven und Applaus ausgelöst haben sollen, während sie in der kroatischen Übersetzung nicht einmal die Galerie zum Lachen bringen konnten. Die Übersetzung sei übrigens so schlecht, dass sie nicht der Rede wert sei; die Verse der Couplets seien »sehr hölzern«, und die beiden, die »ziemlich unmoralisch« seien, sollten künftig weggelassen werden. Das Desiderat der Kritik scheint bei Freudenreich Gehör gefunden zu haben, denn das Manuskript der *Jux*-Übersetzung, das zu einem späteren Zeitpunkt entstanden ist und heute im Institut für die Geschichte des kroatischen Theaters in Zagreb aufbewahrt wird, enthält viele Dialogpartien im kajkavischen Dialekt.

Im Jahre 1866 folgten – neben der Wiederaufnahme von Schikaneders *Die lebendigtoten Eheleute* – zwei Premieren der Wiener Vorstadtstücke. Schon im Januar dieses Jahres wurde ein weiteres Lustspiel von Friedrich Ernst Hopp auf die Bühne gebracht, *Dr. Faust's Hauskäppchen oder die Herberge im Walde* (*Kućna kapica doktora Fausta ili Krčma u šumi*), welches in Wien 1842 uraufgeführt wurde. Die *Agramer Zeitung* meldet von »überfülltem Hause«, obwohl – wie ihr Rezensent hinzufügt – die Darsteller schwach memorierten und auch das Arrangement nicht recht vonstatten ging.⁴³ Mit insgesamt 22 Aufführungen wurde dieses Stück Hopps noch erfolgreicher als *Hutmacher und Strumpfwirker*, das in Zagreb fünf Jahre zuvor seine Premiere hatte. Demeter wiederum, der gleichfalls schauspielerische Leistungen bemängelt, sieht in seiner Besprechung den künftigen Erfolg dieses ansonsten »sehr unterhaltsamen und witzigen«⁴⁴ Stückes voraus. Šenoas Urteil ist hingegen vernichtend: »*Dr. Faust's Hauskäppchen* [...] ist eine Posse von keinem besonderen dramatischen Wert, denn ihr einziger Zweck ist, das Publikum zum Lachen zu bringen, dafür hat sie aber auch einige drastische Szenen.«⁴⁵ Wie wirksam die Posse Hopps einige Jahre später war, zeigt eine Rezension der oppositionellen Zeitung *Obzor* aus dem Jahre 1874: Obwohl sich das Publikum sehr zufrieden zeigte, wäre es – so der Kritiker – »überflüssig, über das Stück Worte zu verlieren, man kann nur hoffen, dass diese kostbare Reliquie des Dr. Faust nie mehr, zumindest nicht in diesem Jahre, das Tageslicht erblicken wird.«⁴⁶

47 Naše gore list v. 05.04.1866.

48 Cf. das Manuskript der Übersetzung im Inst. für die Geschichte des kroat. Theaters: J. Nestroy: Smušenjak, Nr. 298.

49 Agramer Zeitung v. 12.04.1866.

Die häufig erwähnte und kritisierte Übersetzungs- und Bearbeitungspraxis bei der Inszenierung von Wiener Vorstadtstücken erlebte bei der Erstaufführung von Nestroys *Der Zerrissene* im April 1866 eine völlig neue Wendung. Bis dahin wurden regelmäßig stilistische und grammatikalische Ungereimtheiten der Übersetzungen aufs Korn genommen; im Falle des *Zerrissenen* wurde jedoch zum ersten Mal nicht nur die sprachliche Qualität, sondern auch die Lokalisierung einer kroatischen Nestroy-Übertragung ausdrücklich gelobt. So wird in der anonymen Kritik des Blattes *Naše gore list* die übersetzerische Leistung – der Übersetzer war der damals hochgeschätzte Dichter Ivan Trnski – ausführlich erläutert, während der Name des Autors nur beiläufig fällt:

Wir müssen sagen, dass wir uns an der Schönheit und Anmut der Sprache ergötzen, [...] so dass man gar nicht sagen würde, dass es sich um eine Übersetzung handelt, so gut ist sie nämlich lokalisiert. So übersetzte, aber auch lokalisierte Stücke braucht unser Theater [...]. Wer sich darum nicht bemühen will, der soll auf die Stelle verzichten, der er nicht gewachsen ist.⁴⁷

Besonders lobenswert erscheinen dem Rezensenten die in die Repliken der Figuren eingefügten aktivistischen Aussagen über das kroatische Buchwesen, Aussagen, die Nestroys Helden Lips und Kathi in der Schlusszene des Stückes (III.11) als eifrige kroatische Patrioten erscheinen lassen. Wie Trnski die Ambivalenz der Nestroy'schen Satire in einen enthusiastischen Aktivismus verwandelt, wird aus der Rückübersetzung dieser vom kroatischen Bearbeiter hinzuge dichteten Passage deutlich:

LIPS: Bisher war ich ein missmutiger Wirrkopf, ich habe nichts als Grillen im Kopf gehabt, vor der Langeweile wusste ich nicht, was ich tun sollte. Du, Kathi, hast mir gezeigt, dass ein reicher Mann glücklich sein kann, wenn er den Armen hilft und sich um den Fortschritt des lieben Vaterlandes – dem wir alles schulden – bemüht. Jedes Jahr, meine liebe Kathi, wirst du von mir tausend Gulden zur Unterstützung des schönen kroatischen Buches bekommen, das deine Seele veredelt hat und dir den kroatischen Stolz ins Herz geschlossen hat. [...] Und dass das Glück auch mir zuteil wird, mit dem die heimatliebende Kroatin ihren trefflichen Landsmann überschüttet, so stecke ich dir auf kroatisch diesen Ring an den Finger und erkläre dich zu meiner Braut. Nimmst du ihn an, meine Liebe?⁴⁸

Die Besprechung in der *Agramer Zeitung* zeigt aber, dass die Bearbeitung des *Zerrissenen* doch nicht unwidersprochen blieb; der Grund ist – so der Rezensent – im Umstand zu sehen, dass die Erwartungen des Publikums durch ein ungewöhnliches Lokalisierungs- und Übersetzungsverfahren unterlaufen wurden:

Die Sprache, stellenweise vorzüglich und durchaus correct, ist im Ganzen zu gesucht und enthält eine Menge Ausdrücke, die wenigstens dem Gros unseres Publicums, für welches dergleichen Stücke doch zumeist berechnet sind, dunkel oder ganz unverständlich blieben und daher mancher Witz verloren gehen mußte; auch die vielen, in einer Posse gewiß nicht statthaften patriotischen Expectorationen und Anpreisungen der vaterländischen Literatur schaden dem theatralischen Effecte, indem sie den raschen Gang der Handlung aufhalten und bereits außer der Zeit sind; vor allem aber konnten die Couplets, die übrigens als Lesestück nicht ohne Werth sein mögen, nicht recht durchgreifen, indem sie von den gebräuchlichen Formen dieser Liedergattung gänzlich abweichen und viel zu gedrängt und epigrammatisch verfaßt sind, als daß ihre Pointen beim ersten Anhören von der Mehrzahl der Zuschauer aufgefaßt werden könnten.⁴⁹

Als die *Agramer Zeitung* anderthalb Jahre später über eine weitere Vorstellung des *Zerrissenen* berichtete, blieb von der durchaus berechtigten Kritik einer Bearbeitungspraxis, die den Anliegen des Autors völlig widersprach, keine Spur. Dem Verfasser dieser Besprechung, August Šenoa, der im Herbst 1867 Theaterkritiken für die *Agramer Zeitung* schrieb, kann man Kenntnisse der Aufführungspraxis der Wiener Vorstadttheater nicht absprechen. Die Tendenz der Bearbeitung Trnskis kam ihm anscheinend viel wichtiger vor als die Einhaltung von Gattungskonventionen der Posse, von denen er bekanntlich sowieso nicht viel hielt. Auch dieses Stück Nestroys schien Šenoa nicht besonders gelungen zu sein, so dass er mit ihm kurzen Prozess macht. Dem Kritiker ging es offensichtlich um etwas anderes. Wenn man bedenkt, dass nur ein Jahr später, 1868, Šenoa die Leitung des Nationaltheaters übertragen wurde, so kann man seine Rezension des *Zerrissenen* auch als einen weiteren Schritt in der Abrechnung mit Demeter und Freudenreich betrachten:



50 Agramer Zeitung v. 06.11.1867.

51 Šenoa, August: O hrvatskom kazalištu. In: Ders.: Sabrana djela. Bd. 9. Zagreb: Znanje 1964, p. 565.

52 Pozor v. 13.02.1867.

Wir sind keine Verehrer der Wiener Posse, will man aber eine kroatisieren, so gibt es doch bessere als der *Zerrissene*, dem nur die Person Nestroys und Scholz' Geltung verschaffte. Der *Zerrissene* ist und bleibt ein Unsinn; die schöne Sprache der Übersetzung hätte einen besseren Gegenstand verdient.⁵⁰

Die Ausführungen des gut informierten Kritikers könnten vielleicht zur Annahme verleiten, er nähere sich darin dem weit verbreiteten zeitgenössischen Urteil, Nestroys Werke seien nach dem Tode des Autors nicht mehr aufführbar. Dies tut Šenoa sicherlich nicht, um Nestroys Andenken in Ehren zu halten. Im Gegenteil, darin äußert sich die von ihm konsequent vertretene Auffassung, das kroatische Theater könne sich nicht mehr auf der Grundlage eines von deutschsprachiger Dramatik dominierten Spielplans entwickeln, eine Auffassung, die stellenweise auch zu einer unverhohlenen antigermanischen Attitüde übergeht. Doch sein polemischer Zorn richtet sich nicht gegen das gehobene Drama, geschweige denn – wie er selbst hervorhebt – gegen Lessing, Goethe und Schiller, sondern gegen die populären deutschsprachigen Bühnenwerke, insbesondere jene aus den Wiener Vorstädten. Diese Ansichten weden in seiner programmatischen Schrift *Über das kroatische Theater (O hrvatskom kazalištu)*, die ein Jahr zuvor, 1866, in *Pozor* erschienen war, am deutlichsten:

Was sollen wir Kroaten mit tränenreichen und kurzatmigen Tragödien Raupachs, mit all ihren übertriebenen Sentimentalitäten anfangen? Was sollen wir Kroaten mit Ifflandiaden und Kotzebuaden oder mit abgeschmackten Komödien Schikaneders anfangen, von dem man jetzt nur weiß, dass er jämmerliche Texte für unsterbliche Opern Mozarts schrieb? Was soll unser Publikum mit Raimunds Märchen aus dem goldenen Zeitalter Metternichs oder mit Nestroys Fiakerwitzen anstellen? Wozu sollen wir die für die Gallmeyerin geschriebenen Früchte von Lang et *comp.* gebrauchen? Was sollen wir auch mit neueren deutschen Konversationsstücken anfangen, deren Hauptfiguren irgendwelche *Staatshaemorrhoidarii* sind und die selbst auf deutschen Szenen durchgefallen sind?⁵¹

Im gesamten deutschsprachigen populären Repertoire – von älteren deutschsprachigen Dramatikern wie Iffland, Kotzebue und Schikander bis zur zeitgenössischen Starschauspielerin Josefine Gallmeyer und deren Stückeschreibern – findet Šenoa keinen einzigen Autor, dessen Werke sich für die Unterhaltung und Belehrung des kroatischen Publikums gebrauchen ließen. Das gleiche Schicksal erleiden auch Raimund und Nestroy, die im Urteil der Zeitgenossen noch keineswegs den erst viel später erreichten Klassikerstatus besitzen. Šenoas ablehnende Einstellung zum Wiener Volkstheater kommt auch in seinen Rezensionen aus dem Jahre 1867 zum Ausdruck. Von den insgesamt vier Erstaufführungen in diesem Jahre hat nur Nestroys *Der Talisman* die Premiere überlebt, ein Umstand, der möglicherweise auch auf Ermüdungerscheinungen beim Publikum hinweist. Zuerst ging die Posse *Jagd-Abenteurer (Hajka za zločincem ili Nezgode Iova)* von Friedrich Kaiser über die Bretter, ein acht Jahre zuvor in Wien uraufgeführtes Spätstück des Vielschreibers; Šenoas Urteil war abermals vernichtend:

Unsere Leser wissen ungefähr, was wir von den dramatischen Früchten des fruchtbarsten Sohnes der Wiener Vorstadtfee halten. *Jagd-Abenteurer* ist wiederum eine jener dramatischen Narreteien, die ohne Gedanken und ohne Intention, sondern nur um Lachen und Beifall zu entlocken, verfasst wurden. Nach Motiven, nach glaubwürdiger Intrige und Katastrophe wird hier gar nicht gefragt, so dass außer zwei oder drei Szenen, die einigermaßen dramatisch sind, die ganze Komödie völlig wertlos ist.⁵²

Auch diesmal lässt der Kritiker keine Zweifel darüber, wie sehr er um die Hebung des Niveaus des Zagreber Theaters bemüht ist. Die Besserung verspricht er sich nicht nur aus einer höheren Qualität der Übersetzung, sondern ebenso – wie in der Rezension des Kaiser'schen Stückes deutlich wird – aus einer radikalen Tilgung aller Überreste der extemporierenden Spielweise und des derben Vokabulars. Genauso schlecht schnitten auch die beiden nächsten Premieren der Wiener Lokalstücke ab, über welche Šenoa in der *Agramer Zeitung* berichtet hat. Als im November 1867 *Die Kroaten in Zara (Hrvati u Zadru)*, ein 1814 uraufgeführtes Militärstück von Karl Meisl gegeben wurde, wies der Kritiker unverhohlen auf die Beliebigkeit einer solchen Spielplanpolitik hin:

Die artistische Leitung hat in der Aufstellung des Repertoires bisher keine künstlerische Konsequenz verraten, sie griff nach Stücken, wie man in einen Lotteriebeutel

53 Agramer Zeitung v. 16.11.1867.

54 Narodne novine v. 15.11.1867.

55 Ibid.

56 Agramer Zeitung v. 30.11.1867.

57 Dragoljub v. 21.12.1867.

58 Agramer Zeitung v. 21.02.1868.

59 Narodne novine v. 15.02.1869.

nach Nummern greift, und so gingen gute und schlechte Stücke über die Bühne. Aber dennoch hielten wir es für unmöglich, dass man uns mit einer Mache düpierten würde, wie dies *Die Kroaten in Zara*.⁵³

Šenoa bemängelt auch – genauso wie der anonyme Rezensent der *Narodne novine*⁵⁴ – den naiven Patriotismus, mit dem Freudenreich, der Regisseur der Vorstellung, an das Publikum glaubte appellieren zu können: »Mögen tausendmal die Kroaten Gegenstand dieser Mache sein [...], so naiv ist unser Patriotismus nicht mehr, dass wir ob der Phrase die Hohlheit nicht bemerken sollten.«⁵⁵ Ähnlich erledigt Šenoa die eine Woche später erfolgte Aufführung der Posse *Ein Lump (Lump)* von Friedrich Kaiser: »[...] die Komödie ist ein zu blühender Unsinn, um einer eingehenderen Kritik würdig zu sein, zudem war die Übersetzung geradezu erbärmlich.«⁵⁶

Über die kroatische Erstaufführung des Nestroyschen *Talisman*, die am 14. Dezember 1867 stattgefunden hat, schrieb nur die kurzlebige Wochenzeitung *Dragoljub*. Der Verfasser der Besprechung, wahrscheinlich Demeter, geht mit dem Wiener Dramatiker nicht besonders sanft um, hält aber seine Werke und die Wiener Posse überhaupt immer noch für einen unersetzlichen Bestandteil des Zagreber Repertoires:

Wie alle Stücke Nestroys, so hat auch dieses unzählige Witze in Dialogen, aber auch in drastischen Situationen. Nach Originalität und anderen dramatischen Qualitäten wird man auch in diesem seinem Stück umsonst suchen.⁵⁷

Josip Freudenreich, der auch die Übersetzung verfertigte, trat in der Nestroy-Rolle des Titus Feuerfuchs auf. Laut dem Rezensenten haben sowohl er wie auch andere Darsteller ihre Aufgaben erfolgreich erfüllt; die Vorstellung im Ganzen habe gut gefallen und werde sich lange auf dem Spielplan halten. Diese Hoffnung des Rezensenten verwickelte sich jedoch nicht: Die Inszenierung wurde nur zweimal wiederholt; eine Neuinszenierung kam erst 130 Jahre später, 1990, auf eine Zagreber Bühne.

Dass die anonyme *Talisman*-Kritik von Demeter stammt, sieht man auch daran, dass viel Aufmerksamkeit der Übersetzung des Stückes geschenkt wird: Mit Nachdruck wird darauf verwiesen, dass das Manuskript der Übersetzung sprachlich verbessert wurde, wobei man sich aber nur auf grammatische Fehler beschränkt habe, denn sonst hätte man gegen die Intention des Übersetzers arbeiten müssen. Diese, auf den ersten Blick unwichtige Bemerkung bezieht sich offenbar auf Šenoas Angriffe, der künstlerische Leiter, d.h. Demeter, müsste die sprachlich unbeholfenen Übersetzungen ausbessern, denn dafür sei er ja auch bezahlt. Die Defensive Demeters, die hier klar zum Vorschein kommt, kündigt zugleich dessen endgültigen Rückzug aus der praktischen Theaterarbeit einige Monate später an.

Mit dem kroatisch-ungarischen Ausgleich stellt das Jahr 1868 nicht nur ein bedeutendes Datum in der kroatischen politischen Geschichte dar; eine genauso wichtige Stellung nimmt es auch im kulturhistorischen Sinne mit dem Wechsel an der Spitze des Nationaltheaters ein. In den folgenden fünf Jahren, als die künstlerische Leitung in Šenoas Händen war, wurden am bisherigen Spielplan wesentliche Veränderungen vorgenommen. Die langjährige Dominanz der deutschsprachigen Dramatik suchte man nun durch Aufführungen französischer und slawischer Stücke zu unterbrechen; die Frage, ob das Publikum Šenoa in seiner relativ kurzen Amtsperiode gelungen ist, das Zagreber Publikum zu einer Veränderung des Geschmacks zu bewegen, bleibt jedoch offen. Obwohl es offenbar weiterhin an volkstümlichen Komödien aus Wiener Vorstädten hing, ließ die neue Intendanz trotzdem nur zwei neue Stücke dieser Art inszenieren. Noch vor Šenoas Dienstantritt, im Februar 1868, fand die Premiere der Posse *Einer von unsere Leut'* Ottokar Franz Bergs statt, die in Zagreb nach der Hauptgestalt *Izak Stern* benannt wurde. Sich seiner Mission durchaus bewusst, wollte Šenoa – wie er in der *Agramer Zeitung* schrieb – diese Vorstellung »nicht ausführlicher besprechen. Für uns ist und bleibt diese Mache ein Unsinn.«⁵⁸

Als die erste Aufführung eines Wiener Lokalstücks während der Amtszeit Šenoas wurde im Februar 1869 zum ersten und zugleich letzten Mal die Posse *Ihr Seliger (Njezin pokojni)* von Karl Costa (1832-1907) gespielt, einem der populärsten zeitgenössischen Wiener Vorstadtdramatiker. Für den Rezensenten der *Narodne novine* ist das Stück, obwohl von »einer nicht ganz schlechten Idee« getragen, doch von »zweifelhaftem Wert«; und trotzdem, wie er hinzufügt, habe es »viele, gut lokalisierte Witze gegeben, auf die das gedrängt volle Haus mit lautem Lachen antwortete.«⁵⁹



60 *Obzor* v. 05.12.1871.

61 *Ibid.*

62 *Ibid.*

63 *Agramer Wochenblatt*
v. 12.04.1874.

Beim zweiten Wiener Stück, das fast drei Jahre später, im Dezember 1871, auf kroatisch erstaugeführt wurde, ging es um die Freudenreichsche Bearbeitung des damals schon dreißig Jahre alten Lebensbilds Friedrich Kaisers *Wer wird Amtmann?* (*Tko će biti provizor?*). Der Umstand, dass der Bearbeiter den Autor des Originals auf dem Theaterzettel verschwiegen, verleitete den Rezensenten des oppositionellen Blattes *Obzor* zu einem bissigen Kommentar: »Es wäre gut gewesen, hätte der Regisseur [Freudenreich] den Namen des Verfassers dieses ›Lebensbildes‹ genannt. Dann hätte man nämlich besser urteilen können, wem der Lorbeerkrantz der Vulgarität gehört, dem deutschen Verfasser oder dem kroatischen Bearbeiter?«⁶⁰

Die ausführliche Rezension rekurriert nicht nur auf die veraltete Dramaturgie des Bearbeiters Freudenreich, bzw. des Autors Kaiser; noch mehr bringt sie ästhetische Ansichten des Kritikers zum Vorschein, der offensichtlich zu den Anhängern Šenoas und der jungen kroatischen Literatur gehört. Auf dem Gebiet des Dramas wandte sich diese Schriftstellergeneration insbesondere gegen die Überreste des volkstümlichen Stegreifspiels und seiner derben Komik; ihr erklärtes Ziel war hingegen die *pièce bien faite*, ein lückenlos gebautes Stück, das die Gesetze der Wahrscheinlichkeit respektiert und auf die Gattungsmischung weitgehend verzichtet.

Die Bemerkungen des Rezensenten eröffnen darüber hinaus auch einen weiteren Zusammenhang: Der frühe kroatische Realismus, dessen Postulate sich in der zitierten Kritik unschwer entdecken lassen, neigt nämlich – wie auch jener in Deutschland – viel mehr zur Poetisierung als zu einer konsequenten Nachahmung der Alltagsrealität. Es ist daher nicht verwunderlich, dass sich die wichtigsten Vorwürfe des *Obzor*-Rezensenten einerseits gegen die – seiner Meinung nach – unzulässige dramatische Genre-Mischung richten (»denn wir wissen nicht, ob wir ein Drama sehen werden, da sich ein Lebensbild auf viele und unterschiedliche Weisen darstellen lässt«); zum anderen bezweifelt der Kritiker, dass *Wer wird Amtmann?* überhaupt zur Dichtung gehört: »[W]enn die Aufgabe der Dichtung ist, das Leben zu idealisieren«, so könne davon im vorliegenden Stück keine Rede sein, denn es ziehe das Leben »in die tiefsten Niederungen der Sümpfe und Moräste«.⁶¹

Die Polemik der jungen kroatischen Literaten gegen die überholte Poetik ihrer älteren Kollegen entbehrt nicht einer gewissen Ironie: Auch Kaiser selbst versuchte dreißig Jahre früher mit seinen *Lebensbildern*, unterstützt von einflussreichen Wiener Kritikern, die angeblich »derben« und »pöbelhaften« Possen vehement zu bekämpfen. Aber neben einer sentimental-belehrenden, ernsten Note behielt Kaiser in seinen Bühnenwerken auch starke possenhafte Elemente, was jene Mischung, jene Juxtaposition ergab, die der puristische Kritiker des *Obzor* nun als eine grobe Beleidigung der Kunst und des Anstands betrachtet: »Dies soll das erste und das letzte Mal sein, dass dieses Stück gespielt wurde.«⁶²

Neben den beiden Erstaufführungen wurden während der Amtszeit Šenoas auch einige ältere Inszenierungen von Wiener Vorstadtstücken, v.a. Nestroys *Lumpazivagabundus* und Jux sowie Raimunds *Verschwender* und Hopps *Dr. Faust's Hauskämpchen* gespielt. Ähnlich verhielt es sich auch nach Šenoas Rückzug von der Theaterleitung 1873. Von der früher so dominanten Theatergattung gab es bis Ende der 70er Jahre nur noch drei kroatische Erstaufführungen, wobei es um je ein Werk der drei bedeutendsten Wiener Vorstadtdramatiker ging, um die Werke von Nestroy, Raimund und Ludwig Anzengruber.

Als die erste Premiere in diesem Zeitraum wurden Nestroys *Die beiden Nachtwandler* (UA 1836) am 16. April 1874 inszeniert. Bereits der Auftakt zu dieser Aufführung ließ nichts Gutes ahnen. Als nämlich zehn Tage vor der Premiere eine der seltenen Wiederaufführungen des *Zerrissenen* gegeben wurde, hat sie der Rezensent des kurzlebigen deutschsprachigen *Agramer Wochenblatts* nicht einmal als ein Werk Nestroys erkannt. Die Verwirrung mag auch durch die Angabe der französischen Vorlage *L'homme blasé* auf dem Theaterzettel entstanden sein, doch das Fazit des Kritikers ist trotzdem unerbittlich:

Eine Fülle von seichten Witzen, mit entsprechender Anwendung der dazu gehörigen Grimassen und zur Abwechslung eine ausgiebige Rauferei auf der Bühne, geben uns einen deutlichen Begriff vom Werthe des erwähnten Stückes, welches vielleicht zur Zeit, als noch der Hanswurst die Bühne beherrschte, ganz am Platze gewesen wäre.⁶³

Dieses Urteil wird in den Rezensionen der *Nachtwandler* variiert. Weder die offiziöse noch die oppositionelle Presse fand jetzt ein gutes Wort über Nestroy und seine Dramatik. Im Gegensatz zu den vernichtenden Urteilen der Kritiker schienen die Zuschauer noch immer von der Wiener Posse begeistert zu sein. Die Premiere der *Nachtwandler* war nämlich, wie ein Rezen-

64 Cf. *Obzor* v. 17.04.1874.

65 *Narodne novine* v. 17.04.1874.

66 *Agramer Wochenblatt* v.
19.04.1874.

67 *Obzor* v. 17.04.1874.

68 *Vienac* v. 25.04.1874.

69 *Vienac* v. 20.10.1877.

70 *Narodne novine* v. 12.10.1877.

71 *Vienac* v. 20.10.1877.

72 *Ibid.*

sent berichtet, die bis dahin am meisten besuchte Vorstellung der Saison,⁶⁴ ein Umstand, der die Kritiker abermals zur Erinnerung an die längst fällige Errichtung eines neuen Theatergebäudes veranlasst. Bemerkenswert ist auch, dass die Rezensenten den Zwiespalt zwischen ihrem und dem Urteil des Publikums nicht mehr durch die Notwendigkeit, die Zuschauer ins Theater zu locken, zu überbrücken suchen.

Die Regierungszeitung *Narodne novine* findet so, dass man über das Stück selbst – im Gegensatz zu den Schauspielern, die sich bemühten, so viel und so gut sie konnten – »gar nichts sagen kann, da die Posse zu toll ist, um irgendeine Kritik ertragen zu können«.⁶⁵ Die Wahl des Stückes – glaubt der Rezensent des *Agramer Wochenblattes* – »war jedenfalls ein entschiedener Missgriff«: Der Inhalt, setzt er fort, sei sehr verbraucht, »dazu die triviale und langweilige Aufführung, voll derber Zoten, willkürlich zusammengeworfener Situationen, mit einem grellen Aufputz schaler Couplets verunziert«.⁶⁶

Nach dem Kritiker des *Obzor* ist die Wiener Posse überhaupt, so auch *Die beiden Nachtwandler*, »für unser Publikum ohne jegliches Interesse, aber auch für jedes andere mit der Ausnahme des Publikums in Wien, wo Nestroy spielte und für sich selbst schrieb, aber mit seinen eigenen Einfällen und Pikanterien, die sich keineswegs ins Kroatische übersetzen, geschweige denn lokalisieren lassen. Niemand fand in der Vorstellung eine einzige Spur des spezifisch kroatischen Lebens oder Bräuche, so dass das ganze Stück den Eindruck einer kolossalen Narretei hinterlässt.«⁶⁷

Šenoas Einfluss macht sich bei allen zitierten Rezensenten bemerkbar. Seine eigene Besprechung in der von ihm redigierten Kulturzeitschrift *Vienac* ist aber noch radikaler:

Die »Nachtwandler« sind eine schlechte Imitation des »Lumpazivagabundus«, eine furchtbare Dummheit, die auch in ihrer Heimat, in den Wiener Vorstädten, selten den Staub der Archive verlässt, wo sie schon seit langem schlummert. Man muss das regelrecht bewundern, wie ein vernünftiges Wesen so abgeschmackte Narrheiten [...] hat zusammenflecken können. Unser Publikum lässt sich verführen [...]; von daher hat sich auch an diesem Tag die süße Hoffnung der Intendanz erfüllt – d.h. ein überfülltes Haus.⁶⁸

Damit tritt nun endgültig ans Licht, dass die kroatische Öffentlichkeit die traditionelle Wiener Posse in jeder Hinsicht für veraltet, ja sinnlos und überflüssig hält; mit Misstrauen betrachtete man auch jene Produkte des Wiener Volkstheaters, deren Poetik sich dem literarischen Drama näherte. Von daher begegneten kroatische Kritiker mit gemischten Gefühlen auch der Konzeption des ernsthaften Volksstücks mit starken sozialkritischen und sentimental Elementen, die Ludwig Anzengruber (1839-1889), der führende zeitgenössische Volkstheaterautor, unter dem Einfluss von Friedrich Kaiser entwickelte. Zum ersten Mal kam der auch international anerkannte Dramatiker auf die Szene des kroatischen Nationaltheaters im Oktober 1877, mit seinem Erstlingswerk *Der Pfarrer von Kirchfeld* (*Kirchfeldski župnik*, UA 1870).

Im formalen Sinne haben die Kritiker bei Anzengruber sehr wohl eine klar gegliederte, pyramidal gebaute dramatische Struktur erkannt, die auch ihren eigenen dramaturgischen Vorstellungen entsprach. Für Šenoa ist z.B. das Stück »geschickt geschrieben, seine Entwicklung ist natürlich, und jede Person findet ihre eigene Charakteristik«,⁶⁹ für den Rezensenten der *Narodne novine* wiederum hat »Anzengruber seinen Gegenstand psychologisch so kunstvoll dramatisiert, dass er den Zuschauer auch gegen seinen Willen an die Seele greift«.⁷⁰ Auch die Inszenierung, insbesondere die Leistungen der Schauspieler, wird von Kritikern gelobt; dieses Urteil teilt auch Šenoa, obwohl er zugleich behauptet, *Der Pfarrer von Kirchfeld* hätte man »gar nicht auf den Spielplan setzen sollen«.⁷¹ Die Erklärung für dieses eigentümliche Urteil findet er im Aspekt des Inhaltlichen. Für Šenoa, und darin stimmen mit ihm auch die Rezensenten der *Narodne novine* und des *Obzor* überein, ist nämlich der dargestellte Konflikt – der in den deutschen Kronländern der Monarchie höchst aktuelle Widerstreit zwischen Liberalismus und Klerikalismus – für Kroatien von keiner Bedeutung:

Nun, ich frage Sie, kann uns dieses Stück überhaupt interessieren? Uns sind klerikalliberale Konflikte unbekannt [...]. Wir sind alle freiheitlich – *paucis exceptis* – ein Gegenstand, der uns völlig fremd ist.⁷²

Den Einfluss der innovativen Dramaturgie Anzengrubers, die einen Schlusspunkt in der Entwicklung des Wiener Volkstheaters vom anti-illusionistischen, improvisierenden Spiel zur psy-



73 Vienac v. 29.05.1880.

74 Cf. Obzor v. 24.05.1880.

chologisierenden, wirklichkeitsabbildenden Grundkonzeption markiert, kann man aber auch in der zeitgenössischen kroatischen Dramatik bemerken, v.a. beim Übersetzer des *Pfarrer von Kirchfeld*, bei Josip Eugen Tomić: Seine, in den 80er und 90er Jahren entstandenen Stücke aus dem kroatischen Volksleben hat Tomić im formalen wie im thematischen Sinne (und dabei namentlich in der Gegenüberstellung liberaler und konservativer Werte) nach dem Modell des Wiener Theaterdichters verfasst.

Als letzte Premiere eines Wiener Vorstadtstückes im untersuchten Zeitraum wurde im Mai 1880 Ferdinand Raimunds Zaubermärchen *Der Bauer als Millionär oder Das Mädchen aus der Feenwelt (Seljak milijunar)* aufgeführt, ein Stück, das sich mit elf Wiederholungen im darauffolgenden Jahrzehnt immerhin als relativ erfolgreich erwies. Die Urteile der Rezensenten über die Inszenierung waren jedoch äußerst negativ: Obwohl man – wie betont wird – gut gespielt habe, obwohl auch die äußeren Effekte gelungen seien, sei Raimunds Dramaturgie schon völlig veraltet. Den Grund findet Šenoa in der – seiner Meinung nach – unvereinbaren Mischung des Possenhaften und des Übernatürlichen: Im Stück – so Šenoa – gebe es »allzu viele allegorische Personen, die teilweise im Possenjargon reden, so dass man den realen Kern der Komödie völlig verkennt«.73

Der Frage, weshalb die Zauberstücke beim Publikum keinen Anklang mehr finden, geht auch der Rezensent des *Obzor* nach und bringt seine Meinung pointiert zum Ausdruck: weil sie einerseits kein ernstes Drama seien, andererseits aber auf das Possenhafte weitgehend verzichten.74 Zu entnehmen ist diesem Urteil, dass die Volkstheatertexte nur noch als possenhafte Komödien (d.h. als ein auf die Unterhaltung reduzierter Nestroy) oder aber als ernsthaftes Drama eines Anzengruber gespielt werden können. Diese entgegengesetzten Pole stellten tatsächlich die beiden bedeutendsten Varianten des populären Sprechtheaters im zeitgenössischen Wien dar, während die Zauberstücke nur noch ausnahmsweise auf die Spielpläne kamen. Die Änderungen, die die Dramaturgie der Wiener Vorstadtbühnen in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts durchlief, wurden also auch im kroatischen Theaterleben registriert. Man hat sowohl die Spitzenleistungen Anzengrubers als auch die Massenware von Karl Costa und O.F. Berg zur Kenntnis genommen; von Abhängigkeiten aber, die vorher bestanden, konnte kaum noch die Rede sein.

Im Jahre 1881 starben Freudenreich und Šenoa, die beiden exponierten Vertreter des Konfliktes um die Beibehaltung der Wiener Vorstadtstücke auf der kroatischen Schaubühne. Zu dieser Zeit hat das Zagreber Theater schon seine Kinderkrankheiten überwunden und einen differenzierten Spielplan aufgebaut. Auch die Schwierigkeit, dass es als das einzige nationalsprachliche Theaterhaus des Landes neben dem hohen Drama auch populäre Bühnenwerke pflegen musste, nahm sich damals nicht mehr so drastisch aus. Inzwischen ist nämlich die possenhaft-drastische Spielweise durch eine zunehmend psychologisierende verdrängt worden; von den Wiener Volkstheatertexten, die hie und da wieder aufgeführt wurden, blieben die Publikumsschlager wie Nestroys *Lumpazivagabundus* oder Raimunds *Der Verschwender*. Aber auch die Aufführungen dieser Stücke wurden den Erwartungen des zeitgenössischen Publikums angepasst. Im populären Repertoire konnten sie jedoch jenen Umfang, den sie in den Anfängen des kroatischen Nationaltheaters hatten, nicht mehr behaupten. Ersetzt wurden sie zunehmend – wie dies zur gleichen Zeit auch auf den Wiener Vorstadtbühnen der Fall war – durch die Operette und durch schwankhafte Sprechtheaterstücke, Gattungen, bei denen der Aspekt der Internationalität viel mehr ausgeprägt war und der – umstrittene – lokale Bezug zu Wien größtenteils verloren ging.

Literatur

- BATUŠIĆ, Nikola: Uloga njemačkog kazališta u Zagrebu od 1840. do 1860. Rad JAZU [Zagreb] 353 (1968).
- BATUŠIĆ, Nikola (Hg.): Pučki igrokazi 19. stoljeća. PSHK 36. Zagreb 1973.
- BATUŠIĆ, Nikola: Hrvatska drama od Demetra do Šenoe. Zagreb: Matica hrvatska 1976.
- BATUŠIĆ, Nikola: Povijest hrvatskog kazališta. Zagreb: Školska knjiga 1978.
- BATUŠIĆ, Nikola (Hg.): Hrvatska drama 19. stoljeća. Split: Logos 1986.
- BATUŠIĆ, Nikola: Pjesnik i dramatik Dimitrija Demeter. Forum 1-2 (1997), str. 186-210.
- BATUŠIĆ, Slavko: Vlastitim snagama (1860-1941). In: Cindrić, Pavao (Hg.): Hrvatsko narodno kazalište 1894-1969. Enciklopedijsko izdanje. Zagreb: HNK-JLZ 1969, pp. 77-133.
- BENAY, Jeanne: Friedrich Kaiser et le théâtre populaire en Autriche au XIX. siècle. Bern et al.: Peter Lang 1993.
- BOBINAC, Marijan: Otrovani zavičaj. Njemački pučki komad u dvadesetom stoljeću. Zagreb: Cekade 1991.
- BOBINAC, Marijan: Die Satire in kroatischen Volksstücken vom Vormärz bis zur Jahrhundertwende (1846-1896). In: Ravy, Gilbert/ Benay, Jeanne (Hg.): Satire – Parodie – Pamphlet – Caricature en Autriche / l'Époque de François-Joseph (1848-1914). Rouen: Univ. de Rouen 1999, pp. 39-60 (Études Autrichiennes 7).
- BOBINAC, Marijan: Puk na sceni. Studije o hrvatskom pučkom komadu. Zagreb: Zavod za Znanost o Knjizevnosti Filozofskog Fak. Sveucilista 2001.
- BREYER, Blanka: Das deutsche Theater in Zagreb. Zagreb: Dt. Seminar d. Univ. Zagreb 1938.
- CINDRIĆ, Pavao (Hg.): Hrvatsko narodno kazalište 1894-1969. Enciklopedijsko izdanje. Zagreb: HNK-JLZ 1969.
- GAVELLA, Branko: Hrvatsko glumište. Zagreb: Graf. Zavod Hrvatske 1982.
- GÖRLICH, Ernst Joseph: Grundzüge der Geschichte der Habsburgermonarchie und Österreichs. Darmstadt: Wiss. Buchges. 31988.
- GROSS, Mirjana: Počeci moderne Hrvatske. Neoapsolutizam u civilnoj Hrvatskoj i Slavoniji 1850-1860. Zagreb: Globus 1985.
- GROSS, Mirjana/ Szabo, Agneza: Prema hrvatskom građanskom društvu. Društveni razvoj u civilnoj Hrvatskoj i Slavoniji šezdesetih i sedamdesetih godina 19. stoljeća. Zagreb: Globus 1992.
- HEĆIMOVIĆ, Branko (Hg.): Repertoar hrvatskih kazališta. 1840-1860-1980. 2 Bde. Zagreb: Globus 1990.
- HEIN, Jürgen: Das Wiener Volkstheater. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1978 (31997).
- HEIN, Jürgen: Formen des Volkstheaters im 19. und 20. Jahrhundert. In: Hinck, Walter (Hg.): Handbuch des deutschen Dramas. Düsseldorf: Bagel 1980, pp. 489-505.
- HEIN, Jürgen (Hg.): Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart. München: Beck 1989.
- HEIN, Jürgen: Johann Nestoy. Stuttgart: Metzler 1990.
- HERZMANN, Herbert: Tradition und Subversion. Das Volksstück und das epische Theater. Tübingen: Stauffenburg 1997.
- JOHNSTON, William M.: The Austrian Mind. An Intellectual and Social History. Berkeley: Univ. of California Pr. 1972. (Kroat: Austrijski duh. Zagreb: Globus 1993.)
- KARAMAN, Igor: Privreda i društvo Hrvatske u 19. stoljeću. Zagreb: Školska knjiga 1972.
- KESSLER, Wolfgang: Politik, Kultur und Gesellschaft in Kroatien und Slawonien in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. München: Oldenbourg 1981.
- KLOTZ, Volker: Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette. München: Hanser 1980.
- MAUTHNER, Fritz: Die Wiener Volkskomödie. Raimund und Nestoy. In: Hinck, Walter (Hg.): Handbuch des deutschen Dramas. Düsseldorf: Bagel 1980, pp. 200-215.
- MCCORMIK, John: Nineteenth Century's Popular Drama in France. London, New York: Routledge 1993.
- MILETIĆ, Stjepan: Hrvatsko glumište (1908). Zagreb: Centar za Kulturnu Djelatnost 1978.
- MÜLLER, Gerd: Das Volksstück von Raimund bis Kroetz. Die Gattung in Einzelanalysen. München: Oldenbourg 1979.
- NAGL, Johann W./ Zeidler, Jakob/ Castle, Eduard: Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich. 4 Bde. Wien: Fromme 1914-1937.

NIPPERDAY, Thomas: Deutsche Geschichte 1800-1866. Bürgerwelt und starker Staat. München: Beck 1983.

PUCHNER, Walter: Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie in den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert. Frankfurt/M.: Peter Lang 1994.

RUMPLER, Helmut: Eine Chance für Mitteleuropa. Bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgermonarchie. Österr. Geschichte 1804-1914. Wien: Ueberreuter 1997.

SCHMIDT-DENGLER, Wendelin: Die Unbedeutenden werden bedeutend. Anmerkungen zum Volksstück nach Nestroys Tod: Kaiser, Anzengruber und Morre. In: Bartsch, Kurt et al. (Hg.): Die Andere Welt. Aspekte der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Bern, München: Francke 1979, pp. 133-146.

SENKER, Boris: Josip Freudenreich, tvorac pučkog kazališta. In: 15 dana 8 (1977), pp. 16-20.

SENKER, Boris: Sjene i odjeci. Zagreb: Znanje 1984.

SENKER, Boris: Hrvatski dramatičari u svom kazalištu. Zagreb: Hrvatski Centar ITI 1996.

SENKER, Boris: Zapisi iz zamračenog gledališta. Kazališne kronike. MH. Zagreb: Matica Hrvatska 1996.

ŠIDAK, Jaroslav i dr.: Povijest hrvatskog naroda 1860-1914. Zagreb: Skolska Knjiga 1968.

ŠIDAK, Jaroslav: Studije iz hrvatske povijesti XIX stoljeća. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Inst. za hrvatsku povijest 1973.

SONNLEITNER, Johann (Hg.): Hanswurstiaden. Nachwort. Salzburg 1996. SUPPAN, Arnold: Die Kroaten. In: Wandruska, Adam/Urbanitsch, Peter (Hg.): Die Habsburgermonarchie 1848 bis 1918. Bd. 3: Die Völker des Reiches. Wien: ÖAW 1980.

SUVIN, Darko: Središnja tradicija hrvatske i evropske dramatike do Vojnovića. In: Croatica 5 (1973).

SUVIN, Darko: Dramatika Iva Vojnovića. In: Dubrovnik 5/6 (1977).

SUVIN, Darko: O ideološko-interesnoj aktantskoj konstelaciji novije hrvatske dramaturgije. In: Mogućnosti 1-3 (1986), pp. 52-67.

URBACH, Reinhard: Die Wiener Komödie. Stranitzky und die Folgen. Wien, München: Jugend u. Volk 1973.

VALENTIN, Jean-Marie (Hg.): Volk – Volksstück – Volkstheater im deutschen Sprachraum des 18.-20. Jahrhunderts. Bern, Frankfurt/M., New York: Peter Lang 1986.

YATES, W. Edgar: Nestroysche Stilelemente bei Anzengruber. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte der Possen Nestroys. In: Maske und Kothurn 34 (1968), pp. 287-296.

YATES, W. Edgar: An Object of Nestroy's Satire: Friedrich Kaiser and the ›Lebensbild‹. In: Renaissance and Modern Studies 22 (1978), pp. 45-62.

YATES, W. Edgar: The Idea of the ›Volksstück‹ in Nestroy's Vienna. In: German Life and Letters 38 (1985), pp. 462-471.

YATES, W. Edgar: Theatre in Vienna. A Critical History 1776-1995. Cambridge: Cambridge UP 1996.

ŽMEGAČ, Viktor (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. 3 Bde. Königstein/Ts.: Athenäum 1979-1984.

Anhang

Inszenierungen der Wiener Volkstheatertexte am Zagreber Theater zwischen 1840 und 1880

1. Schikaneder, Karl Joseph [Emanuel]: Živi mrtvaci [Die lebendigtoten Eheleute]. Šaljiva igra u 1 činu. Reg. Johann Vanini. Prem., 09.02.1841. *21.03.1841. 3 Auff.
2. Schikaneder, Karl Joseph [Emanuel]: Ubogi Djak ili grmljavina [Der Bettelstudent oder das Donnerwetter]. Vesela igra u 2 čina. Prem., 21.03.1841. *19.09.1841. 2 Aufführungen.
3. Bäuerle, Adolf: Tjestar rezanac ili Prijatelj u nuždi [Der Mehlspeismacher oder der Freund in Not]. Vesela igra u 2 čina. Übers. v. Antun Zoričić. Prem., 23.07.1841. 1 Auff.
4. Castelli, Ignaz Franz: Vojnik [Der Soldat]. Schikaneder, Karl Joseph [Emanuel]: Živi mrtvaci [Die lebendigtoten Eheleute]. Šaljiva igra u 1 činu. Prem., 27.02.1845. *27.05.1847. 6 Auff.
5. Bäuerle, Adolf: Prijatelj u nuždi [Der Mehlspeismacher oder der Freund in Not]. Vesela igra u 2 čina. Übers. v. Antun Zoričić. Prem., 09.03.1845. 1 Auff.
6. [Joseph Anton Gleich?]: Doktor Čičmiga ili četiri zaručnika a jedna zaručnica [Doktor Kramperl oder fünf Bräutigame und eine Braut]. Vesela igra u 4 čina. Übers. v. Janko Car. Prem., 13.03.1849. *08.05.1849. 3 Auff.



7. Szigligeti, Ede [Friedrich Kaiser]: Dva pištola [Ket pizstoly – Zwei Pistolen]. Vesela igra u 2 čina. Prem., 19.01.1856. *11.10.1860. 5 Auff.
8. Nestroy, Johann: Iznenada ili tko je pravi otac [Unverhofft]. Lakrdija s pjevanjem u tri čina. Übers. v. Franjo Freudenreich. Prem., 04.03.1856. *28.04.1857. 2 Auff.
9. Nestroy, Johann: Hudi duh Lumpacius Vagabundus [Der böse Geist Lumpacivagabundus oder das liederliche Kleeblatt]. Čarobna gluma s pjevanjem u tri čina. Übers. u. bearb. v. Josip Freudenreich. Reg. Josip Freudenreich. Prem., 20.05.1857. *11.11.1860. 4 Auff.
10. Bäuerle, Adolf: Tjestar Rezanac ili Prijatelj u nuždi Der Mehlspeismacher oder der Freund in Not]. Vesela igra u 2 čina. Übers. v. Antun Zoričić. Prem., 03.06.1857. 1 Auff.
11. Nestroy, Johann: Hudi duh Lumpacius Vagabundus [Der böse Geist Lumpacivagabundus oder das liederliche Kleeblatt]. Čarobna gluma s pjevanjem u tri čina. Übers. u. bearb. v. Josip Freudenreich. Prem., 27.11.1860., *24.02.1914. 67 Auff.
12. Kaiser, Friedrich: Varoš i ladanje ili marvinski trgovac iz Zagorja [Stadt und Land]. Šaljiva igra u 2 čina s pjevanjem. Reg. Josip Freudenreich. Prem., 08.12.1860. *06.01.1890. 15 Auff.
13. Bäuerle, Adolf: Tjestar Rezanac ili Prijatelj u nuždi Der Mehlspeismacher oder der Freund in Not]. Vesela igra u 2 čina. Übers. v. Antun Zoričić. Prem., 14.02.1861. *19.11.1864. 3 Auff.
14. Hopp, Friedrich: Klobučar i opančar ili merjima u općinskoj suši [Hutmacher und Strumpf wirker oder die Ahnfrau im Gemeindestadel]. Vesela igra u 2 čina s pjevanjem. Übers. v. Spiro Dimitrović Kotaranin. Reg. Josip Freudenreich. Prem., 02.03.1861. *15.02.1885. 11 Auff.
15. Szigligeti, Ede [Friedrich Kaiser]: Dva Pištolja [Ket pizstoly – Zwei Pistolen]. Lakrdija s pjevanjem u 2 čina. Übers. v. Milan Vidulović. Prem., 25.05.1861. Varaždin. *12.11.1876. 6 Auff.
16. Anonym [Johann Nestroy]: Petrica Kerempuh [Eulenspiegel oder Schabernack über Schabernack]. Vesela igra u tri čina. Prem., Varaždin 07.08.1861. Zagreb 20.8.1861. *25.2.1864. 3 Auff.
17. [Joseph Anton Gleich?]: Doktor Čičmiga ili četiri zaručnika a jedna zaručnika [Doktor Kramperl oder fünf Bräutigame und eine Braut]. Vesela igra u 3 čina. Übers. v. Janko Car. Prem., 30.1.1862. 1 Auff.
18. Angely, Louis [Johann Nestroy]: Deset djevojaka u vojničkoj uniformi [Zwölf Mädchen in Uniform]. Vesela igra u jednom činu. Übers. v. Spiro Dimitrović Kotaranin. Prem., 14.11.1863. *08.02.1880. 8 Auff.
19. Nestroy, Johann: Majmun i zaručnik [Der Affe und der Bräutigam]. Lakrdija s pjevanjem u tri čina. Übers. v. Spiro Dimitrović Kotaranin. Prem., 28.11.1863. *11.04.1867. 5 Auff.
20. Nestroy, Johann: Zločesti dečki u školi ili školski ispit u Volovcu [Die schlimmen Buben in der Schule]. Vrlo smiješna igra s pjevanjem u jednom činu. Übers. v. Spiro Dimitrović Kotaranin. Prem., 17.01.1864. *11.02.1866. 5 Auff.
21. Nestroy, Johann: Na Prizemlju i na prvom katu ili hiri sreće [Zu ebener Erde und erster Stock oder Die Launen des Glücks]. Lakrdija u tri čina. Übers. v. Spiro Dimitrović Kotaranin. Prem., 21.02.1864. *23.02.1864. 2 Auff.
22. Kaiser, Friedrich: Seko Nećeš Daleko ili šilo za ognjilo [Ein Freund und eine Feindin]. Lakrdija u tri razdjela. Übers. v. Josip Masnec. Prem., 19.03.1864. 1 Auff.
23. Raimund, Ferdinand: Rasipnik [Der Verschwender]. Čarobna igra s pjevanjem u 3 čina. Übers. v. Ivan Franjo Žigrović Pretočki. Lieder übers. v. J. Freudenreich. Reg. Josip Freudenreich. Prem., 11.03.1865. *17.01.1871. 5 Auff.
24. Nestroy, Johann: Hoće da vraguje [Einen Jux will er sich machen]. Komedija u četiri čina. Übers. v. Josip Freudenreich. Prem., 26.03.1865. *16.02.1873. 11 Auff.
25. Hopp, Friedrich: Kućna kapica Doktora Fausta ili krčma u šumi [Doktor Fausts Hauskappchen oder die Herberge im Walde]. Šaljiva igra u 3 čina. Übers. v. Spiro Dimitrović Kotaranin und Adam Mandrović. Reg. Adam Mandrović. Prem., 20.01.1866. *06.01.1900. 22 Auff.
26. Schikaneder, Karl Joseph: Živi mrtvaci [Die lebendigtoten Eheleute]. Komedija u 1 činu. Übers. v. Josip Freudenreich. Prem., 04.02.1866. *04.02.1866. 4 Auff.
27. Nestroy, Johann: Smušenjak [Der Zerrissene]. Šaljiva igra u tri čina. Übers. v. Ivan Trnski. Prem., 02.04.1866. *18.03.1877. 2 Auff.
28. Kaiser, Friedrich: Hajka za zločincem ili nevolja lova [Jagd-Abenteuer]. Lakrdija s pjevanjem u 2 čina. Couplets verf. v. Ivan Plemenčić. Übers. v. Josip Freudenreich. Prem., 09.02.1867. 1 Auff.
29. Meisl, Karl: Hrvati u Zadru [Die Kroaten in Zara]. Vojnički igrokaz u 3 čina. Übers. v. Milan Prelog. Reg. Josip Freudenreich. Prem., 14.11.1867. 1 Auff.

30. Kaiser, Friedrich: Lump [Der Lump]. Lakrdija u 3 čina. Übers. v. Spiro Dimitrović Kotara nin. Reg. Josip Freudenreich. Prem., 23.11.1867. 1 Auff.
31. Nestroy, Johann: Talisman ili crveno, crno, plavo, sivo [Der Talisman]. Lakrdija s pjevanjem u tri čina. Übers. v. Josip Freudenreich. Prem., 14.12.1867. *08.01.1871. 3 Auff.
32. Berg, Otto Franz: Izak Stern [Einer von unsere Leut']. Lakrdija s pjevanjem u 3 čina. Übers. v. Adam Mandrović. Reg. Josip Freudenreich. Prem., 15.02.1868. * 08.12.1879. 3 Auff.
33. Costa, Karl: Njezin pokojni [Ihr Seliger]. Lakrdija s pjevanjem u 3 čina. Übers. v. Josip Freudenreich. Prem., 13.02.1869. 1 Auff.
34. Anonym [Friedrich Kaiser]: Tko će biti provizor? [Wer wird Amtmann? oder Des Vaters Grab]. Slika iz domaćeg života u 3 čina. Übers. u. bearb. v. Josip Freudenreich. Reg. Josip Freudenreich. Prem., 02.12.1871. 1 Auff.
35. Raimund, Ferdinand: Rasipnik [Der Verschwender]. Čarobna igra s pjevanjem u 3 čina. Übers. v. Ivan Franjo Žigrović Pretočki. Lieder übers. v. Josip Freudenreich. Reg. Petar Brani. Prem., 01.01.1873. *05.01.1873. 7 Auff.
36. Raimund, Ferdinand: Rasipnik [Der Verschwender]. Čar. igra s pjev. u 3 č. Übers. v. Ivan Franjo Žigrović Pretočki. Lieder übers. v. Josip Freudenreich. Reg. Adam Mandrović. Prem., 06.01.1874. *01.01.1908 33 Auff.
37. Nestroy, Johann: Smušenjak [Der Zerrissene]. Šaljiva igra u tri čina. Nach dem franz. Orig. *L'homme blasé*. Aus d. Dt. übers. v. Ivan Trnski. Prem., 06.04.1874. 1 Auff.
38. Nestroy, Johann: Mjesečnjaci ili što je potrebno a što suvišno [Die beiden Nachtwandler oder das Notwendige und das Überflüssige]. Lakrdija s pjevanjem u dva čina. Übers. v. Josip Plemenčić. Prem., 16.04.1874. *06.12.1885. 12 Auff.
39. Nestroy, Johann: Hoće da vraguje [Einen Jux will er sich machen]. Komedijska igra u četiri čina. Übers. v. Josip Freudenreich. Reg. Adam Mandrović. Prem., 20.01.1875. *10.2.1901. 23 Auff.
40. Anzengruber, Ludwig: Kirchnfeldski župnik [Der Pfarrer von Kirchfeld]. Pučki igrokaz u 4 čina. Übers. v. Josip Eugen Tomić. Reg. Adam Mandrović. Prem., 11.10.1877. *16.10.1877. 2 Auff.
41. Raimund, Ferdinand: Seljak milijunar [Der Bauer als Millionär oder Das Mädchen aus der Feenwelt]. Čarobna gluma s pjevanjem u 3 čina. Übers. v. Adam Mandrović. Prem., 22.05.1880. *01.09.1889. 12 Auff.
42. Nestroy, Johann: Obijesna djeca u školi [Die schlimmen Buben in der Schule]. Lakrdija s pjevanjem u jednom činu. Übers. v. Ivan Orešković. Prem., 20.02.1881. 1 Auff.

Marijan Bobinac, geb. 1952, Studium der Germanistik, Italianistik und Theaterwissenschaft in Zagreb und Wien. O.Univ.-Prof. und Leiter des Lehrstuhls für deutsche Literatur an der Abt. für Germanistik der Philosophischen Fak. der Univ. Zagreb. Forschungsgebiete: deutschsprachige Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, insbes. verschiedene Formen des Volkstheaters; komparatistische Untersuchungen zu den kroatisch-deutschsprachigen Literaturbeziehungen. Bücher zum deutschsprachigen Volksstück (1991) und zum kroatischen Volksstück (2001).
Kontakt: mbobinac@ffzg.hr