

erschienen in: Bobinac, Marijan (Hg.): Porträts und Konstellationen 1. Deutschsprachig-kroatische Literaturbeziehungen. Zagreb: Univ. Zagreb, Abt. f. Germanistik der Philos. Fak. 2001 (Zagreber Germanist. Beitr., Jb. f. Lit.- u. Sprachwiss., Beih. 6), pp. 55-75.

Im Jahr 1928 kommt das Ensemble des Wiener Burgtheaters zum ersten Mal nach Zagreb, dafür aber gleich drei Mal hintereinander. Diese Gastspiele – Marksteine in der Geschichte des kroatischen Nationaltheaters – sind spezifische kulturelle Phänomene. Das ›Gastspiel‹ als Konzept kulturellen Austausches, als Konzept der direkten Begegnung zweier Kulturen, birgt ein ganzes Spektrum an Bedeutungen, und seine besondere Wirkung ist erst im sozialgeschichtlichen und kulturellen Kontext der Zeit auszumachen.

Diese Theaterereignisse können als ein erster Höhepunkt in der Geschichte der österreichisch-kroatischen Kulturbeziehungen nach dem Verfall der Donaumonarchie angesehen werden. Drei Schritte sind notwendig, um das komplexe Erscheinungsbild der Beziehungen in dieser Periode darzustellen. In zwei Schritten soll die historisch bedingte Einstellung des kroatischen Publikums zur deutschsprachigen Dramatik im Allgemeinen und vor allem in Hinblick auf die Institution des Burgtheaters in den 20er Jahren umrissen werden. Im dritten Schritt wird der Wandel der zeitgenössischen Rezeption von Gastspielen in Kroatien untersucht.

#### I. Historischer Umriss

Die Entwicklung der selbständigen kroatischen Bühne, aber auch die Einstellung zur deutschsprachigen Dramatik ist vor dem Hintergrund zu sehen, dass im Zagreber Theater bis 1840 fast ausschließlich in deutscher Sprache gespielt wurde und bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts die deutschsprachigen Vorstellungen in der Überzahl blieben. Die Geburt des neueren kroatischen Nationaltheaters ist nicht von der historischen Bewegung des *Illyrismus* – »der kulturellen Erneuerungsbewegung der romantischen Nationalisten«<sup>1</sup> im 19. Jahrhundert zu trennen, einer Bewegung, in der sich der Konflikt zwischen »erwachtem Nationalbewusstsein« und der Fremdherrschaft der Monarchie in zunehmendem Maße zuspitzte. Da das Drama seinem Wesen nach stärker als andere literarische Gattungen den gesellschaftlichen und politischen Wandlungen der Zeit unterliegt, wurde die Einstellung des Publikums gegenüber den deutschsprachigen Bühnenwerken in mehrfacher Hinsicht von dieser Periode in der »historischen Schicksals- und Kampfgemeinschaft des Vielvölkerstaates«<sup>2</sup> bestimmt.

Kennzeichnend für das kroatische Theater in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und um die Jahrhundertwende war, dass es starken Einflüssen der deutschsprachigen Dramatik unterlag. Im Zuge der nationalen Emanzipation werden allerdings die Aufführungen deutschsprachiger Schauspieltruppen von vielen kroatischen Intellektuellen als ein Werkzeug der angestrebten Germanisierung und Assimilierung angesehen. Die vom Zentrum des Vielvölkerstaates propagierte »Kultur der Synthese« wird lediglich als Zwang zur Assimilation empfunden, der das Streben nach politischer und kultureller Autonomie an der Weiterbewegung hindern sollte. Dass diese Befürchtung nicht weit von der Realität entfernt war, bezeugen ältere österreichische Theatergeschichten, wie etwa die von Joseph Gregor (1888-1960), in der das Burgtheater definiert wird als ein »Programmpunkt des zentralistischen neuen Staates, auf kultureller Seite verwandt der Besiedelung ungarischer und slawischer Gebiete durch Deutsche.«<sup>3</sup>

Nikola Andrić (1867-1942), einer der ersten kroatischen Theaterhistoriker, bezeichnet die Phase des deutschsprachigen Theaters in Zagreb von 1840 bis 1860 als die »Zeit des Dilettantismus und des Kampfes gegen die deutsche Übermacht, die bis zum 24. November 1860 andauerte, als die Deutschen von unserer Bühne vertrieben wurden«<sup>4</sup>. Aufgrund der sog. »antigermanischen« Demonstrationen der akademischen Jugend und des Bürgertums musste die Aufführung des Stückes *Peter von Szápár* von Charlotte Birch-Pfeiffer (1800-1868) abgebrochen werden, womit das Ende des deutschsprachigen Theaters in Zagreb gekommen war. Ab dem 29. Februar 1860, beginnend mit der Aufführung des Dramas *Crna kraljica* (*Die schwarze Königin*) von Josip Freudenreich (1827-1881), werden nur noch Vorstellungen in kroatischer Sprache gegeben. Die damals einzige deutschsprachige Zeitung in Zagreb, die *Agramer Zeitung*, berichtete: »Die für Samstag bestimmt gewesene Vorstellung in deutscher Sprache konnte einiger im Theater vorgefallenen Störungen wegen nicht abgehalten werden.«<sup>5</sup>

1 Rumpler, Harald: Österreichische Geschichte 1804-1914. Eine Chance für Mitteleuropa – bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgermonarchie. Wien: Ueberreuter 1997 (Österreichische Geschichte 8), p. 141.

2 Ibid., p. 27.

3 Gregor, Joseph: Geschichte des österreichischen Theaters von seinen Ursprüngen bis zum Ende der Ersten Republik. Wien: Donau 1948, p. 138.

4 Andrić, Nikola: 50 godina Hrvatskog narodnog kazališta. Zagreb: Narodne Novine 1910, p. 56.

5 Agramer Zeitung v. 27.11.1860.

6 Šišić, Ferdo: Pregled povijesti hrvatskog naroda. Zagreb: Nakladni Zavod Matice Hrvatske 1975, p. 429.

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

8 Ibid., p. 30.

9 Senker, Boris: Hrestomatija novije hrvatske drame 1. dio 1895-1940. Zagreb: Disput 2000, p. 11.

10 Laube, Heinrich: Briefe über das deutsche Theater. Das Burgtheater. Leipzig: Max Hesse 1909 (Heinrich Laubes gesammelte Werke in 50 Bden. Hg. v. Heinrich Hubert Houben et al.), p. 24.

11 Miletić, Stjepan: Hrvatsko glumište (1894-1899). Dramaturški zapisci. Zagreb: Knjižara g. Trpinca 1904, p. 56.

Der politische Kampf verlagerte sich ins Theatergebäude, da im Jahre 1860 in einer Sitzung des erweiterten Reichsrates »die historisch-politische Individualität der Kronländer«<sup>6</sup> wieder anerkannt wurde. Obwohl die genaue Chronologie der Ereignisse, die zum Wandel der offiziellen Theatersprache geführt haben, bisher nicht ermittelt werden konnte, hatte die feierliche Erklärung des damaligen Schauspielers Vilim Lesić nach dem Abbruch der Vorstellung – natürlich auf Kroatisch – weitreichende Folgen:

Hochverehrtes Publikum! Im Namen der Theaterverwaltung ist es mir eine Ehre, allen vaterländisch Gesinnten mitzuteilen, dass ab Morgen auf dieser Bühne nur in Kroatisch gespielt wird. [Übers. MC]<sup>7</sup>

Diese Erklärung wurde zu einem »ungeschriebenen Gesetz«<sup>8</sup> und sogar als »striktes Verbot« deutschsprachiger Aufführungen bezeichnet, so dass in den folgenden sieben Jahrzehnten im kroatischen Nationaltheater nie wieder in deutscher Sprache gespielt wurde. Für ein dezidiertes »Verbot« gibt es allerdings keine schriftlichen Hinweise im Gründungsgesetz des kroatischen Nationaltheaters Nr. LXXVII vom 24. August 1861. Die Tatsache, dass dieses Verbot nur mündlich überliefert ist, kann nicht verwundern, da die Zensurbehörden der damaligen Monarchie eine derartige »Manifestation« auch nicht zugelassen hätten. Immerhin aber wird diese Entscheidung der kroatischen Öffentlichkeit stillschweigend geduldet.

Obwohl in der Folgezeit eine weit verbreitete Abneigung gegenüber der als imperialistisch empfundenen deutschen Sprache gehegt wurde, ist doch auch eine positive Entwicklung zu vermerken. Wien mit seiner entwickelten Theaterkultur blieb die erste Informationsquelle und damit auch der wichtigste Vermittler neuerer Tendenzen nicht nur in der deutschen, sondern auch in der europäischen Dramatik, was ein Vergleich des Repertoires der beiden führenden Theaterhäuser in Zagreb und in Wien bestätigt. In der weiteren Entwicklung des kroatischen Theaters sind die deutschsprachigen Stücke nicht nur mit negativen Konnotationen besetzt. Der kroatische Theaterwissenschaftler und Dramatiker Boris Senker erklärt die programmatische Abkehr vom fremden Einfluss als einen »Versuch, dem eigenen soziokulturellen Umfeld zu entfliehen«<sup>9</sup>. Der Widerspruch zwischen Ablehnung und gleichzeitiger Übernahme deutschsprachiger Dramatik prägt nicht nur das 19., sondern auch die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Dabei spielt die Institution Burgtheater eine entscheidende Rolle als Vorbild und ständiger Maßstab in den immer wieder unternommenen Versuchen, die eigene Position gegenüber der Metropole des gemeinsamen Staates zu definieren. Das monarchistische Prinzip des Hoftheaters fungierte bei allen Theatergründungen in den einzelnen Kronländern der Österreichisch-Ungarischen Monarchie als Modell für die Stil- und Repertoirebildung. Welche bedeutende Rolle das Burgtheater für die Kulturentwicklung der Provinzländer hatte, geht u.a. aus Heinrich Laubes (1806-1884) Beschreibung der Verhältnisse in der Monarchie hervor:

[I]n jeder Stadt von einiger Bedeutung hat der tonangebende Teil des Publikums die Theater der großen Hauptstadt gesehen und steigert demgemäß Ansprüche an das Theater seiner Heimatstadt.<sup>10</sup>

Die Entwicklung eines eigenen Bühnenstils wäre weitaus langsamer vor sich gegangen, wenn nicht der Einfluss und die Nähe eines Theaters von Weltrang den Intendanten des Zagreber Theaters den entscheidenden Impuls gegeben hätte. Zur Untermauerung dieser Behauptung können einige Beispiele angeführt werden. Allen voran ist Stjepan Miletić (1868-1908) zu nennen, der große Reformator der kroatischen Bühne um die Jahrhundertwende. Obwohl seine Einstellung gegenüber der deutschsprachigen Dramatik als »ambivalent« zu bezeichnen ist, setzt er sich bei der Durchführung seiner Reformen folgende Ziele: Ein dem Nationaltheater angemessenes Repertoire zu schaffen, die kroatische Sprache zu pflegen und einen einheitlichen und erkennbaren Stil zu entwickeln. Der Ursprung der hochgesteckten Ideale von Miletić ist leicht zu erkennen, da er unbefangen als eines seiner größten Vorbilder die führende Bühne des deutschsprachigen Raumes, das Wiener Burgtheater, in einem Zuge mit dessen Intendanten Laube (Dir. v. 1849-1867) und seinem Repertoire nennt.<sup>11</sup> Die Idee des »Nationaltheaters« bleibt auch in der weiteren Entwicklung im Zentrum aller Bemühungen. Noch im Jahre 1953 bezeichnet der Regisseur Branko Gavella diese Idee rückblickend als ein »Gift der bösen Fee«, leugnet aber nicht ihren »Einfluss auf die Entwicklung des mitteleuropäischen Theaters insgesamt«, wenn er in seiner Schrift *Das kroatische Theater* erklärt:

12 »Njegova organizacija i njegova funkcija, dale su nesumnjivo, makar i podsvjesno uzor i za organizaciju i za djelovanje našeg kazališta. Mada je kod nas gotovo udomaćen posprdni prizvuk kad spominjemo to kazalište, i mada ta apriorna negativna orijentacija nikada nije bila točnije provjerena, mora se istaknuti da Burgtheater kao institucija nije morao naše kazalište u početnim fazama njegova razvoja zavoditi na krive staze.« Zit. in Gavella, Branko: Hrvatsko glumište. Analiza nastajanja njegovog stila. Zagreb: Grafički Zavod Matice Hrvatske 1982, pp. 20-22.

13 Agramer Tagblatt v. 25.04.1904.

14 »Burgtheater je, doduše, tu i tamo prilično površno prilazio izvršenju te obaveze, tako da je u njemu znala prevladivati pseudoklasika i pseudoliterarna konverzaciona dopadljivost, kaširana otmjenošću tona.« In: Gavella 1982, p. 27.

15 »[...] te je kazalište samo filijalka njemačkog pozorišta.« In: Obzor v. 01.09.1907.

16 Fuhrich, Fritz: Burgtheater und Öffentlichkeit von Laube bis Dingelstedt. In: Burgtheaterpublikum und Öffentlichkeit in der Ersten Republik. Hg. v. Margret Dietrich. Wien: ÖAW 1976 (Sitzungsberichte, Österr. Akad. d. Wiss., Philosoph.-Hist. Kl. 305), p. 335.

17 Michael, Franz/ Daibler, Hans : Geschichte des deutschen Theaters, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990, p. 57.

18 Ibid., p. 58.

19 Laube 1909, p. 21.

20 »Ja mit einer leisen Untreue gegen sich selbst beginnt es sogleich. Aus dem Hass gegen den Hanswurst, den »autonom« gewordenen Schauspieler entsteht er, als ein Versuch der Literaten, selber einmal »autonom« zu sein.« Zit. in Bahr, Hermann: Essays. Wien: Bauer 1962, p. 371.

21 Laube 1909, p. 182.

22 Eduard Buschbeck in einer Rede 1946. Zit. in Dietrich 1976, p. 480.

Organisation und Funktion des Burgtheaters gaben zumindest im Unterbewusstsein ein Vorbild ab sowohl für die Organisation als auch für die Wirkung unseres Theaters. Obwohl bei uns bei der Erwähnung dieses Theaters ein höhnischer Unterton fast heimisch geworden ist, – wobei diese *a priori* negative Einstellung nie gründlicher untersucht wurde – muss hervorgehoben werden: Das Burgtheater als Institution musste unser Theater in seinen Anfängen nicht auf den falschen Weg führen. [Übers. MC]<sup>12</sup>

Aber schon um 1900 meldeten sich Stimmen, die das Burgtheater spöttisch als »Refugium peccatorum dramaticorum«<sup>13</sup> bezeichneten und den »Burgtheater-Stil« als »rhetorisch« abstempelten. In seinem Buch über das kroatische Theater analysiert Branko Gavella solche Einstellungen, jenen »heimisch gewordenen höhnischen Unterton«, mit dem oft Klassiker-Aufführungen im Burgtheater von den damaligen kroatischen Theaterkritikern beschrieben wurden. Auch Gavella gibt zu, dass das Burgtheater in der Erfüllung seiner künstlerisch-repräsentativen Mission

diese Verpflichtung zwar hin und wieder ziemlich oberflächlich betrachtete, so dass in ihm Pseudoklassizismus und pseudoliterarische, durch einen vornehmen Ton kaschierte Konversationsgefälligkeit herrschten. [Übers. MC]<sup>14</sup>

Eine der Folgen der langjährigen kulturellen Koexistenz war auch das unmittelbare Verhältnis zum Burgtheater, das den Kritikern ermöglichte, so leicht Urteile über die fast familiär behandelte Institution des Burgtheaters zu fällen. Gerade diese Bühne bleibt für viele ehemalige Kronländer stil- und geschmacksbildend, damit aber auch dieser Usus der Verspottung des großen Vorbildes.

Nichtsdestoweniger konnte dem Intendanten des Zagreber Nationaltheaters Nikola Andrić, einem Wiener Dissertanten und ausgezeichnetem Kenner der deutschen literarischen Produktion, von den damaligen Theaterkritikern im Jahr 1907 vorgehalten werden, sein Repertoire zu offensichtlich am Vorbild des Wiener Burgtheaters auszurichten. Er mache aus dem Zagreber Theater bloß eine »Filiale des österreichischen Theaters«<sup>15</sup>, wenn er den Spielplan stramm nach den österreichischen Rezensionen dekretiere, so dass »unser« Theater seine »patriotische Aufgabe« nicht erfüllen könne, wie die damaligen oppositionellen Zeitungen berichteten. Die Existenz eines nationalen Theaterhauses, das als Sammelsurium aus überlebten Importen zusammengesetzt wurde, kann den gestiegenen Anforderungen des kroatischen Publikums nicht mehr gerecht werden.

Die zwischen Verehrung und Ablehnung des »Mythos Burgtheater« pendelnde Haltung zieht noch eine Frage nach sich: Mit welchen widersprüchlichen Konnotationen der Name des Burgtheaters damals behaftet war.

## II. »Mythos Burgtheater«

Die 1926 nieder geschriebenen Worte Hermann Bahrs – »Mythos war das Burgtheater von Anfang an, mythisch zu wirken ist sein Sinn«<sup>16</sup> – kennzeichnen treffend das Selbstbewusstsein des 1776 von Kaiser Joseph II. gegründeten Nationaltheaters. Von der Gründung an lebte im Begriff »Burgtheater« der Anspruch mit, mehr als nur ein Erziehungs-, Unterhaltungs- oder Kunstinstitut zu sein, ein Anspruch, den schon Kaiser Joseph II. formulierte: »Zur Verbreitung des guten Geschmacks, zur Veredelung der Sitten«<sup>17</sup>. Vor solch einem geistigen Hintergrund, wo das Burgtheater als »geistiger Mittelpunkt, Symbol österreichischen Lebens«<sup>18</sup> angesehen wird, erkennt Heinrich Laube die Züge des »unverkennbar politischen Ursprungs«<sup>19</sup>, der auch weiterhin das Niveau der Burgtheateraufführungen mitbestimmen sollte. Die Pflege der »Hochformen« des Bühnenstils geht auf die Entstehung des Burgtheaters als Opposition zum Hanswurst-Theater<sup>20</sup> im Zuge der Literarisierung des Mediums zurück. Auch hier können die Worte des großen Reformators der deutschen Bühne, Heinrich Laube, programmatisch gelesen werden:

Das einfache Wort, das intime Schauspiel, die keusche Klassizität, welche jedem sinnigen Menschen verständlich – sie sind die Grundelemente des Burgtheaters.<sup>21</sup>

Der Gründungsidee – »dem zu Wohlstand gekommenen Bürgertum« als »geistiges Wappen«<sup>22</sup> in einer Stätte elitärer Nationalrepräsentation zu dienen – entspricht die Vorstellung von einem vornehmen, gepflegten Konservativismus, die nur zögernd aufgegeben wird. Da seinem aristokratischen Ursprung und dem entsprechenden Spielplan zufolge Experimente am Burgtheater während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einem Großteil fremd sind, bleibt das Schwanken zwischen dem Weltgestus eines repräsentativen Nationaltheaters und dem »Hauch



23 Ibid., p. 193.

24 Laube 1909, p. 123.

25 Kindermann, Heinz: *Theatergeschichte Europas*. VII. Bd. Salzburg: Müller 1965, p. 141.

26 Dietrich 1976, p. 500.

27 Schreyvogel, Friedrich: *Das Burgtheater. Wirklichkeit und Illusion*, Wien: Speidel 1965, p. 97.

28 Fuhrich 1976, p. 335.

von Provinz« ein wesentliches Merkmal seiner Entwicklung. Albert Heine (1867-1949), Regisseur und Direktor des Hauses in den 20er Jahren (Dir. v. 1918-1921), bringt die Schwierigkeiten, mit denen das Burgtheater zu seiner Zeit konfrontiert war, auf den Punkt:

Das Burgtheater ist ein unlösbares Problem, weil es ein Kulturinstitut ist, muß es im Zeichen der Freiheit stehen, weil es ein Hofinstitut ist, ist es gebunden.<sup>23</sup>

Schon Heinrich Laube wehrte sich gegen die »Deklamationsschule«<sup>24</sup> Schillerscher Prägung, allerdings bleibt auch diese Vorstellung als ein prägendes Merkmal des sog. »Burgtheater-Stils« im Bewusstsein der Rezipienten fest verankert. Das Burgtheater wird als eine Hochburg der Tradition angesehen, was sowohl einen Nachteil als auch einen Vorteil darstellen kann, wenn wir Kindermanns *Theatergeschichte Europas* folgen:

War das Burgtheater Vorbild für das gesamte übrige deutsche Theater, im Positiven des weltweit gewordenen Klassikerspielplans, so folgte man pünktlich auch dieser Vorliebe für das seichte französische Theaterstück.<sup>25</sup>

Ein solches traditionsbeladenes und überfrachtetes Institut bot eine breite Angriffsfläche und konnte leicht als »rückständig« bezeichnet werden, da die Wandlung der sozialgeschichtlichen Umstände und der Wechsel der Stilperioden im 20. Jahrhundert ungeheuer dynamisch waren. Diese Last der Tradition mussten die tonangebenden Intendanten des Burgtheaters tragen, damit der schwerfällige Koloss nicht zusammenbrach. Margret Dietrich beschreibt die Situation im Burgtheater vor der Zeit des Intendanten Max Burckhardt (1890-1898) als »verkommen, barockfern, erstarrt in hohlen Schablonen«.

Dem aufklärerischen Sinne der Josephinischen Theatergründung« fest verbunden, sollten »revolutionäre Theaterströmungen [...] in ihrer revolutionären Tendenz der 20er Jahre das Burgtheater nur peripher berühren.«<sup>26</sup>

Obwohl in Wien naturalistische Stücke noch nach der Jahrhundertwende als »innovativ« galten, legten Inszenierungen zeitgenössischer Stücke (Ibsen, Hauptmann, Wedekind, Schnitzler) den Grundstein für den Ausbau des modernen Repertoires. Diesen von Burckhardt geleisteten Brückenschlag zur neuen Dramatik rühmte auch Friedrich Schreyvogel (1899-1976) in seiner Burgtheater-Schrift:

Die Aktion Burckhardts hat weit über die Zeit ihres Beginnes hinaus gewirkt und mit den Grund dafür gelegt, daß das Burgtheater 1918 in dem gefährlichen Übergang, in dem die politische Ordnung von Jahrhunderten zerfiel, von einem Tag zum anderen vom Hoftheater zum Theater aller Österreicher werden konnte.<sup>27</sup>

Ein solcherart »reformiertes« Burgtheater kommt also um 1928 auch nach Zagreb – was in den Zeitungsrezensionen jedoch wenig Beachtung fand.

Die Redefinition der eigenen Position nach dem Zusammenbruch der Monarchie wird unter verschiedenen Vorzeichen unternommen, wobei politische Faktoren wieder eine große Rolle spielen. In diesem Zusammenhang muss insbesondere der sog. *Tardieu-Plan* erwähnt werden, der zur Förderung einer engeren wirtschaftlichen und politischen Zusammenarbeit der Donaustaaten ins Leben gerufen wurde. Dabei kann der »Mythos Burgtheater« als »Ersatz für jenen Ausgleich der Interessen, der der Politik nicht geglückt war, ein deutsches Vorbild, stilprägend in jeder Hinsicht«<sup>28</sup>, eingesetzt werden. Die beiden Burgtheater-Gastspiele von 1928 können als »Symbol« des ehemaligen Imperiums betrachtet werden, nachdem die »Idee« des »geistigen Zusammenlebens« im neuen Staatsgebilde *ad acta* gelegt worden war.

29 Gregor 1948, p. 143.

### III. Die Rezeption des Burgtheater-Gastspiels in Kroatien

Rezeptionsästhetische Untersuchungen des Theaterwesens erstrecken sich vorwiegend auf die sich um ein bedeutendes Ereignis gruppierenden Reaktionen, die in einem bestimmten Zeitraum in repräsentativen Medien festgehalten werden. Ist das Gastspiel als ein Konzept des Austausches von Kulturgütern anzusehen, so ist die Reichweite der Besuche dieser »Pflanzstätte der Tradition«<sup>29</sup> in den zeitgenössischen Reaktionen der Medien zu suchen.

Ein Brief der Direktion des kroatischen Theaters anlässlich des 150-jährigen Jubiläums des Burgtheaters trägt symptomatische Merkmale der kulturellen Annäherung, fast ein Jahrzehnt nach dem Zusammenbruch des gemeinsamen Staatsgebildes. Dieser Brief, verfasst von Josip



30 Der Morgen v. 07.04.1926.

31 Livadić, Branko: Hrvatsko kazalište. In: Obzor 1860-1935, p. 139.

Bach, wurde am 7. April 1926 in deutscher Übersetzung in der Zagreber Zeitung *Der Morgen* unter dem Titel *Das Zagreber Nationaltheater an das Wiener Burgtheater* abgedruckt:

In deutscher Sprache vernehmen wir in Zagreb zum ersten Mal und jenseits der Rampe jene in Kunstform übertragenen Worte des Lebens. Die Wiener dramatische und szenische Kunst hat durch ihre Elemente den ersten Stein zum Aufbau unseres Repertoires gesetzt. Der Geist des Burgtheaters beseelte das erste Wollen und die frühesten Bestrebungen unserer Theaterkunst. Obwohl durch den immer mehr um sich greifenden Nationalismus Jung-Kroatiens der 60er Jahre die deutsche Sprache für immer von unserer Bühne verdrängt wurde und die österreichische Literatur Grillparzers und Nestroy's sich bloß als Vorbild für unsere heimische literarische Produktion behaupten konnte, machte sich der Geist eines großen Theaters, der von unseren Theatermagnaten Dimitrije Demeter und Stjepan Miletić aus dem Wiener Burgtheater in das Zagreber alte und neue Theater übertragen sein wollte, bei uns auch weiterhin fühlbar, so daß wir zum zweiten Mal mit der 150. Jahresfeier des Burgtheaters zugleich dessen 75jährigen Einfluß auf unser Theater feiern können.

Deutlich wird hier die Nähe des großen Vorbilds sowie der direkte Einfluss seines Spielplans auf die Gestaltung des eklektischen Repertoires im neuen kroatischen Nationaltheater hervorgehoben. Vor dem Ersten Weltkrieg und vor den grundlegenden sozialen und politischen Veränderungen, die der Zerfall der Monarchie mit sich brachte, wäre ein derart offenes Bekenntnis zu deutschsprachigen Theaterformen nicht vorstellbar gewesen. Josip Bach (1874-1935), ein hervorragender Kenner des Theaterbetriebes, nennt auch weitere wichtige Facetten der gegenseitigen Beeinflussung, etwa den »schauspielerischen Ausdruck« und den »Bühnenstil«:

Waren es doch gerade Sonenthal, Wolter und Robert, deren Geist und Person drei unserer kongenialen Künstler: Fijan, Strozzi und Mandrović, so intensiv beseelte, daß sie imstande waren, unserer vorletzten Theaterperiode das Gepräge eines »kroatischen Burgtheaters« zu verleihen! Waren es doch hervorragende Mitglieder des Burgtheaters, Ludwig Löwe und Christine Heddel, die uns die Erhabenheit der großen stilistischen Kunst des größten dramatischen Theaters in ganz Mitteleuropa fühlen und richtig haben erkennen lassen, und wir erbrachten dem Burgtheater Irma Jesenska! Schließlich spricht auch das intime Freundschaftsverhältnis Mitterwurzers mit dem kroatischen Schauspieler Fijan für die einstigen herzlichen Beziehungen des Zagreber Nationaltheaters zum Burgtheater. War es im Laufe der verflossenen 75 Jahre ganz selbstverständlich, die beiderseitigen Erfolge als Schatz zu betrachten [...] Und heute, da das Burgtheater mit Stolz auf sein langjähriges und erfolgreiches Schaffen zurückblicken kann und wir Kroaten nach den starken Impulsen der italienischen Veristen und den noch stärkeren der russischen Realisten, unseren eigenen Weg eingebahnt haben und demzufolge seit 25 Jahren nach und nach den uns gemeinsamen klassizistischen Burgtheaterstil beiseite ließen – heute noch blicken wir mit Ehrfurcht auf unsere letzte Vorkämpferin des »Erhabenen Stils« – Frau Marija Ružička Strozzi, die gleich der einzig noch lebenden Augusta Wilbrand Bandius' – das ewige Licht unserer gemeinsamen Vergangenheit nicht erlöschen läßt. Zum 150. Jubiläum entbietet auch das Zagreber Nationaltheater gleich allen anderen in tiefster Dankbarkeit und höchster Anerkennung seine innigsten Glückwünsche, Der Intendant Josip Bach m.p.<sup>30</sup>

Die Betonung der Emanzipation des kroatischen Stils vom großen Vorbild lässt sich nicht nur mit künstlerischen, sondern auch mit politischen Motiven erklären. Der zeitgenössische kroatische Diskurs steht unter dem Einfluss einer starken panslawischen Propaganda, so dass die Erinnerung an die »gemeinsame Vergangenheit« als unerwünscht erscheinen kann. In der zeitgenössischen Presse häufen sich Aufforderungen, Stücke slawischer Provenienz zu inszenieren. Stürmisch wird das erste Gastspiel einer Künstlertruppe des *Moskauer Künstlertheaters* von Konstantin Stanislavskij (1863-1938) im Jahre 1922 in führenden Zeitungen mit »Zdravstvujte!« begrüßt und der neue »slawische Psychologisierungsstil« der »pathetischen Deklamationstradition« entgegengesetzt und vorangestellt. In der Festschrift der Zeitung *Obzor* schreibt Branko Livadić, dass »dieses große Gastspiel die Schönheit der slawischen Kunst und die Ideale des szenischen Realismus auf die Bühne gebracht«<sup>31</sup> habe, so dass das Burgtheater seine Tradition vor dem Zagreber Publikum nun unter einem anderen Vorzeichen legitimieren müsse.

In Bachs Brief lassen sich aber auch andere Positionen erkennen – vor allem die Hochschätzung der gemeinsamen Tradition. Das Zagreber Nationaltheater als »kroatisches Burgtheater« zu bezeichnen, wäre ein Jahrzehnt zuvor als schwerwiegender Verstoß gegen seine nationale Tendenz angesehen worden. Es drängt sich die Frage auf, welche Faktoren in den wenigen Jahren so radikal die Einstellung zum deutschsprachigen Theater geändert haben?



32 Wierzbicki, Jan: Miroslav Krleža.  
Zagreb: Liber 1980, pp. 105-115.

33 Rumpler 1997, p. 517.

34 Obzor v. 04.05.1924.

35 Jutarnji list v. 25.03.1926.

Zuerst ist die glückliche Konstellation der in Österreich ausgebildeten und traditionell dem österreichischen Theater verpflichteten Theaterleitung zu erwähnen. Vladimir Treščec-Baranjski (1870-1932) und Milan Begović (1876-1948), beide ausgezeichnete Kenner der deutschsprachigen Kultur, wechseln einander auf dem Platz des Intendanten ab. Von 1921 bis 1934 ist Josip Bach – ebenfalls ein Wiener Praktikant mit starken persönlichen Beziehungen zum Wiener Theaterleben – Generalsekretär des Nationaltheaters und gilt jahrzehntelang als die »graue Eminenz« des kroatischen Theaters. Gerade ihm ist es gelungen, die Uraufführung von Karl Schönherr (1867-1943) Stück *Erde* (noch vor der deutschsprachigen Erstaufführung) 1907 in Agram/Zagreb auf die Bühne zu bringen. Während der Krise, die nach dem Ende der sog. »goldenen Periode« des kroatischen Theaters in den 20er Jahren in der Ära Benešić-Gavella-Konjović (v. 1921-1926) aufbricht, versucht Bach die entstandene Lücke mit Novitäten aus dem ehemaligen Zentrum zu füllen.

In diesem Zusammenhang spielt auch das spezifische Phänomen der damals noch starken sozialen Gruppe der Kulturdeutschen eine große Rolle, einer Gruppe von Schriftstellern und Intellektuellen, die über die deutschsprachigen Zeitungen in Zagreb eine wichtige Funktion im Kulturleben der Stadt einnahmen. Die Werke und Informationen aus der Feder des Dramatikers Tito Strozzi (1892-1970), des Publizisten und Dramatikers Peter von Preradović oder der Übersetzerin Božena Begović (1901-1966), um nur einige zu nennen, haben einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die Entwicklung der Nationalliteratur; ihre Bedeutung wird allerdings noch immer nicht richtig bewertet. Die Kulturdeutschen befürworteten das Gastspiel des Burgtheaters und betonten die Wichtigkeit weiterer Kontakte, eine Haltung, die ihnen im jungen Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen aus politischen und ideologischen Gründen den Vorwurf einbringt, sie seien reaktionär.

In seiner Abhandlung über Miroslav Krleža (1893-1980) gibt Jan Wierzbicki die grundlegende Bipolarität der kroatischen historischen Entwicklung in zwei Begriffen wieder. Für die »k.u.k. Loyalität und Treue«<sup>32</sup> den monarchistischen Idealen gegenüber prägt er den Begriff des »Austro-kroatismus«, welchem er, nach der Periode der starken Germanisierung, die Tendenz zur »programmatischen Slawophilie« entgegensetzt. Vor dem Zusammenbruch der Monarchie spielen die Vertreter der »Trialismus«-Idee, die den Zusammenschluss aller kroatischen Gebiete und die Unabhängigkeit von Ungarn fordern, eine große Rolle; bis zur *Resolution von Fiume* 1905, die endgültig ein »Programm des nationalen Vergleichs«<sup>33</sup> entwirft. Gerade diese Richtung der kroatischen Politik wird als suspekt betrachtet, obwohl die nachfolgenden Wahlen im Jahre 1906 mit der Mehrheit für die Serbisch-Kroatische Koalition die definitive Entscheidung der kroatischen Öffentlichkeit für eine pro-jugoslawische Ausrichtung zeigen.

Der Machtpolitik Wiens werden auch im Theaterleben radikale slawische bzw. jugoslawische Bestrebungen entgegengesetzt. Gerade die zwei entgegengesetzten Einstellungen der kroatischen Öffentlichkeit sind noch Jahre später in den Reaktionen auf das Gastspiel des Burgtheaterensembles zu spüren. In den unmittelbar erfolgten Theaterrezensionen kommt die Mentalitätsgeschichte eines instabilen Staates in den krisenhaften 20er Jahren zum Ausdruck. Schon die Anzahl der Rezensionen lässt das ungeheure Echo dieses Besuches in einem immer rascher werdenden Rhythmus der Geschichte erahnen.

Noch 1924 wird in der auflagenstarken und meinungsbildenden Zeitung *Obzor* über ein Gastspiel des Mariborer Theaters, das mit dem äußerst aktuellen Drama *Jenseits* von Walter Hasenclever (1890-1940) nach Zagreb kam, ausgesprochen negativ berichtet:

Warum deutsche Dramen? Damit hat unser nördlichstes Theater in jener Stadt, die am stärksten unter den Germanisierungsbestrebungen gelitten hat, stolz alle patriotischen Rücksichten hintangestellt.<sup>34</sup>

Die vaterländische Aufgabe des Theaters sollte auch im Jahr 1926 Vorrang vor künstlerischen Innovationen haben. Dieser »Bannfluch« der deutschen Sprache macht aber zugleich deutlich, dass eine erst in der Entstehung befindliche Gesellschaft auf ihrer Identitätssuche gewisser Traditionsobjekte bedarf. Der neue Staat befindet sich immer noch in der Stabilisierungsphase, in der nachdrücklich verlangt wird, seine gerade erst erworbene slawische Identität zu betonen. So kann es nicht verwundern, dass anlässlich des 150. Burgtheaterjubiläums wie selbstverständlich behauptet wird, es habe »nie ein Burgtheatergastspiel in Zagreb stattgefunden, da es unmöglich war, auf dieser kroatischen Bühne deutsche Vorstellungen zu geben«<sup>35</sup>. Diese Behauptung wird sich allerdings schon in der Saison 1926/27 anlässlich eines im Mai stattfindenden Berliner Gastspiels einiger Mitglieder des ehemaligen Reinhardt-Ensembles mit Curt Goetz'

36 Morgenblatt v. 25.05.1927.

37 Ibid.

38 Ibid.

39 In d. Übers. v. Iso Velikanović.

40 Obzor v. 27.01.1928.

41 Veče v. 27.01.1928.

42 Morgenblatt v. 28.01.1928.

43 Cf. Schmidtove kartice nr. XIII. Archiv des Nationaltheaters. – Nach der Beschwerde der Vereinigung wurde sie allerdings zurückgenommen.

44 Novosti v. 28.01.1928.

45 Hrvatska v. 28.01.1928.

46 Veče v. 27.01.1928.

47 Riječ v. 28.01.1928.

48 Morgenblatt v. 28.01.1928.

49 Riječ v. 28.01.1928.

(1888-1960) Komödie *Ingeborg* (1921/22) als falsch erweisen. Das *Morgenblatt* ist eines jener Blätter, die die Bedeutung dieser Gastspiele im neuen Staat unterstreichen, da »in Zagreb das Verbot bestand, deutsch zu spielen. Gestern erklang nach 67 Jahren zum ersten Mal wieder das deutsche Wort«<sup>36</sup>. In demselben Artikel wird auch der »Hass der Patrioten gegen die deutschen Schauspieler, in denen sie Exponenten der Wiener Regierung sehen«<sup>37</sup> erwähnt, zugleich wird aber auch auf die paradoxe Tatsache hingewiesen, dass sich selbst ausländische Opernsänger der deutschen Sprache nicht bedienen dürfen, was den Berichtersteller im Namen der Öffentlichkeit zur Forderung bewegt:

Es ist höchste Zeit mit dem anachronistischen Verbot aufzuräumen, da das deutsche Theater kein Konkurrent mehr ist und es keine politische Tendenz mehr gibt, nur die kulturelle Annäherung zwischen den beiden Völkern ist von Bedeutung.<sup>38</sup>

Dieser Prozess der »kulturellen Annäherung« kann in seiner stufenweisen Entwicklung betrachtet werden. Die Voraussetzungen für die Fortsetzung des Dialogs sind durch diese versöhnliche Haltung gegeben; ein allgemeiner Konsens, die Regeln der Gastfreundschaft nicht zu verletzen, scheint gefunden zu sein.

Schon in der folgenden Saison 1927/28, am 27. Jänner 1928 folgt ein weiteres deutschsprachiges Gastspiel, diesmal von drei Mitgliedern des Wiener Burgtheaterensembles mit dem vielgespielten Stück *Der Weibsteufel* (1914) von Karl Schönherr. Aufgrund der besonderen nationalen Rolle des kroatischen Theaters kann dieses Gastspiel nicht im üblichen Sinne als Bestreben eines Ensembles außerhalb seines Stammtheaters bezeichnet werden, darum bemüht, seine wirtschaftliche Basis zu verbessern oder die künstlerische Ausstrahlung zu fördern. Zieht man in Betracht, dass dieses Stück im Zagreber Theater schon im Jahr 1915<sup>39</sup> aufgeführt worden war, hätte die Vorstellung selbst kein so großes Interesse verdient, wäre da nicht die besonders betonte »internationale kulturelle Zusammenarbeit im Zeichen des künstlerischen Locarno«<sup>40</sup> gewesen. Am 16. Oktober 1925 war nämlich als Ergebnis der *Konferenz von Locarno* ein Vertragswerk paraphiert worden, das die Herstellung eines Sicherheitssystems in Mitteleuropa im Rahmen des Völkerbundes bezweckte. An diesen Versöhnung und Verständigung ausstrahlenden »Geist von Locarno« knüpfen sowohl die Rede von Tito Strozzi als auch die Rede eines der drei Burgtheater-Schauspieler, Hans Marr (1878-1949), an. Diese Ansprachen sind als Zeichen der gewünschten Annäherung zu deuten, obwohl in den Rezensionen die Bedeutung der Zusammenarbeit als einer »neuen Brücke«<sup>41</sup> oder als »dem festen Band, das Völker aneinander bringt«<sup>42</sup> nur sporadisch erwähnt wird. Eine kurze Notiz aus dem Theaterarchiv bringt mehr Licht in die damaligen Verhältnisse. Tito Strozzi hatte nämlich im Namen der Schauspielervereinigung diese »kurze Begrüßungs- und Gelegenheitsrede« gehalten, für die er später von der Theaterleitung mit einer Geldbuße belegt wurde.<sup>43</sup> Dieses Detail kann als ein Zeichen des noch immer vorsichtigen Umgangs mit den Versöhnungstendenzen gedeutet werden.

Neun Jahre nach dem Zerfall der Monarchie wird das traditionelle Verbot der deutschsprachigen Aufführungen, das zum Schutz der eigenen Kultur entstanden war, als »ungebührlich und ausschließend«<sup>44</sup> bezeichnet. Selbst national ausgerichteten Zeitungen wie *Hrvatska* müssen dem Theater die Reife für dieses Gastspiel zugestehen, da das »bittere Gefühl der Unterwerfung«<sup>45</sup> verschwunden ist.

Die Reaktion des Publikums lässt auf einen Erfolg schließen. »In echte Begeisterung«<sup>46</sup>, in ein »Delirium des Enthusiasmus« wird das Publikum versetzt, »die Kulturfeier«<sup>47</sup> eines »gesellschaftlichen und künstlerischen Ereignisses allerersten Ranges«<sup>48</sup> wird begangen, indem den fremden Künstlern »slawische Herzlichkeit und spontane Sympathie« – so Ahmed Muradbegović (1898-1972) in *Novosti* – entgegen gebracht wird. Als einziger Misston kann eine kurze Notiz aus der jugoslawisch-zentralistisch orientierten Zeitung *Riječ* angesehen werden, wo es heißt, dass »50% des frenetischen Applauses der deutschen Sprache und 50% dem Spiel selbst zuzurechnen«<sup>49</sup> seien. Solche Stimmen werden später immer häufiger.

Zehn Jahre nach Gründung des Königreiches der Serben, Kroaten und Slowenen gab es noch immer keine zufrieden stellende Lösung der Nationalitätenfrage im neuen Staat. Nachdem der Führungsanspruch der Serben in der zentralistischen Verfassung von 1921 verankert worden war, blieb der Staat infolge der nationalen aber auch wirtschaftlichen und sozialen Probleme politisch instabil. Starke politische Kämpfe zwischen Vertretern des Zentralismus auf der einen und des Föderalismus auf der anderen Seite prägten nun auch die Haltung gegenüber dem deutschsprachigen Theater. Der Hegemonialanspruch der Serben hat auf diese Weise aus ehemaligen Feinden Verbündete gemacht.

50 1921 werden ORJUNA (*Organizacija jugoslavenskih nacionalista*) und 1922 HANA O (*Hrvatska nacionalna omladina*) gegründet. Cf. Horvat, Josip: *Politička povijest Hrvatske*. Zagreb: Cesarec 1989, p. 368.

51 Radiowelt (Wien) v. 26.02.1928.

52 Dietrich 1976, p. 507.

53 Morgenblatt v. 15.02.1928.

54 Herterich, Franz: *Das Burgtheater und seine Sendung*. Wien: Neff 1948, p. 7.

55 Ibid., p. 126.

56 Neue Freie Presse (Wien) v. 17.02.1928.

Die Warnung an den Schauspieler Hans Marr vor seiner Abreise aus Wien richtete sich an die radikal nationale Einstellung der Zagreber Studenten, wobei die veränderte politische Situation nicht beachtet wurde. Die Polarisierung der kroatischen Öffentlichkeit ist am Anfang der 20er Jahre in der Gründung nationalistischer Jugendverbände zu verfolgen: HANA O – die *Kroatische Nationalistische Jugend*, und ORJUNA<sup>50</sup> – die *Jugoslawische Nationalistische Jugend*, die radikal entgegengesetzte Positionen vertreten. Die unterschiedlichen Positionen lassen sich in einem Interview der Zeitschrift *Radiowelt* erkennen, die Marr nach der Rückkehr aus Zagreb gibt:

Ich stehe immer noch unter dem Eindruck, den ich von einem Agramer Gastspiel mit nach Hause genommen habe, nach 70 Jahren das erste Mal in Zagreb wieder deutsch zu spielen, was keiner durfte. Es ist ein gewagtes Experiment, da ich vor der nationalen Einstellung der Zagreber Studenten gewarnt wurde. Über unseren Erfolg bin ich beinahe erschrocken – Studentenjugend flammte in einem Feuer der Begeisterung auf, wie ich es seit Jahren in keinem anderen Lande mehr leuchten sah, diese Freude, Gefühlsausbrüche der Dankbarkeit und Wertschätzung habe ich seit Jahren vergebens in deutschen Ländern gesucht. [...] für das Burgtheater ist es eine Auszeichnung, diese Brücke zwischen Wien und Zagreb geschlagen zu haben – die Stärke des Eindrucks ist nicht zu schätzen, wir haben alle geweint wie kleine Kinder.<sup>51</sup>

Diese als »überschwänglich« beschriebene Begeisterung des »verdursteten« Publikums kann auch als ein Ausdruck der Unzufriedenheit mit dem Regime gedeutet werden. Es ist auch der finanzielle Erfolg dieses ersten Wiener Gastspiels von 1928, der in den wirtschaftlich schweren Zeiten die Theaterleitung veranlasst, das vollständige Burgtheaterensemble von 16. bis 18. Februar 1928 noch einmal offiziell ins Zagreber Theater einzuladen, was aber auch die besorgten Stimmen der Nationalisten erstarben lässt.

Der damalige Intendant des Burgtheaters, Franz Herterich (1877-1966; Dir. v. 1923-1930), nahm die als Ehrung empfundene Einladung an, da er der Meinung war, Gastspiele könnten als ein »notwendiger Weg der Evolution« seines traditionsreichen Theaters angesehen werden, und auf diesem Wege zum »Symbol des Selbstverständnisses der Bevölkerung«<sup>52</sup> werden. Im Zeichen der Versöhnung steht auch seine Rede anlässlich der Einladung, mit der

[...] ein Beweis für die große Kunstherzlichkeit der Zagreber Gesellschaftskreise und ein besonderes Interesse für die Wiener Theaterkunst und insbesondere für die des Burgtheaters bekundet [wird]. Es zeigt ferner, daß mancherlei Gegensätze, die der Weltkrieg in politischer und wirtschaftlicher Hinsicht überall geschaffen hat, sich im Bunde der Verständigung und Freundschaftlichkeit gewandelt haben. Welch schönere und herzlichere Aufgabe könnte uns Künstlern zufallen als diese erfreuliche Tatsache, auf einem Gebiete nützlich zu sein, auf welchem sich zu allen Zeiten die Kulturmenschen verstanden haben, und die neue Welt, die in den letzten 20 Jahren entstanden ist, lebenswert zu machen. [...] Die Zagreber Herzlichkeit hat in Wien starken Widerhall gefunden, so daß es ihm eine besondere Freude macht, die Zagreber Bühne als wertvollen Kulturfaktor besuchen zu können.<sup>53</sup>

Noch 1948 unterstreicht Herterich in seinem Buch *Das Burgtheater und seine Sendung* die Bedeutung dieses Gastspiels und weist auf die »Pflichten hin, die es gemäß seiner Tradition im heutigen Kulturleben zu erfüllen hat«.<sup>54</sup> Das neuerliche Gastspiel wird im Rahmen des Burgtheater-Programms als Mission der Völkerversöhnung betrachtet, denn das Burgtheater werde »seine österreichische Kulturmission noch stärker betonen, um seine Beziehungen zur übrigen Kulturwelt auszubauen«.<sup>55</sup>

In diesem Geist veröffentlicht ein deutschsprachiger Dramatiker aus Kroatien, Peter von Pregradović, einen Hymnus auf das Gastspiel des Burgtheaters in der Wiener *Neuen Freien Presse*. Er würdigt alle Faktoren, die dieses Gastspiel von ähnlichen Begegnungen unterscheiden, und setzt seine Ausführungen unter das Motto der Anfangsworte aus Schönherrns *Der Weibsteufel*: »Weib, was heut' für ein Tag ist?«, die »in feierlicher Weise einer Periode politischer Entfremdung zwischen zwei nahe benachbarten und kulturverwandten Nationen den Schlusspunkt setzen«.<sup>56</sup> Wenn er Wiener Künstler als »Kulturpioniere« bezeichnet, bezieht er sich auf das angeblich im Statut des Nationaltheaters eingeflossene Verbot: »Auf der Bühne des kroatischen Nationaltheaters darf nie wieder deutsch oder ungarisch gespielt werden«, das als Gesetzesartikel allerdings nicht dokumentiert ist. Er betont zugleich, dass dieser »Nie-wieder-Bannfluch« mit dem Zerfall der Monarchie jede Lebensberechtigung verloren habe. In seinem Artikel klingen auch Sätze aus der Eröffnungsrede von Milan Begović an, der »das Burgtheater in das innerste Heiligtum kroatischer und südslawischer Theaterkultur« geführt habe, und es jetzt wie »der Schüler





57 Ibid.

58 Ibid.

59 Cf. Röbbling, Hermann: Das Theater als völkerverbindender Faktor [Wien 1934]. In: Dietrich 1976, p. 694.

60 Kindermann, Heinz: Das Burgtheater. Erbe und Sendung eines Nationaltheaters. Wien, Leipzig: Luser 1939, p. 6.

61 Riječ v. 20.02.1928.

62 Morgenblatt v. 15.02.1928.

63 Obzor v. 18.02.1928.

64 Morgenblatt v. 18.02.1928.

65 Neue Freie Presse (Wien) v. 17.02.1928.

66 Jutarnji list v. 20.02.1928.

67 Morgenblatt v. 20.02.1928.

seinen Lehrer<sup>57</sup> begrüßt. Die Hoffnung, als »Wegbereiter eines möglichst intensiven gegenseitigen kulturellen Austauschverkehrs<sup>58</sup> den Besuch erwidern zu können, erfüllte sich nicht. Doch bleibt die Idee eines Gegenbesuches bis zum Jahr 1932 mit dem Burgtheater-Zyklus *Stimmen der Völker* des Intendanten Hermann Röbbling (1875-1949; Dir. v. 1932-1938) aktuell. Auch dieser liberale Intendant spricht ausdrücklich vom »Theater als völkerverbindendem Faktor<sup>59</sup>. Wie ideologieanfällig die Institution des Nationaltheaters ist, bezeugt auch der etwas später unternommene Versuch, sie als »volksformende Kraft<sup>60</sup> im nationalsozialistischen Diskurs der 30er Jahre einzusetzen.

Die gesellschaftliche Relevanz des Burgtheatergastspiels und die Pracht des Empfangs, den der österreichische Konsul im Hotel *Esplanade* gab, können über die immer lauter werdenden Misstöne nicht hinweg täuschen. Obwohl die Presse auf politische Anspielungen verzichtet, kann die Begeisterung, mit der die deutschsprachigen Schauspieler empfangen werden, in einer so angespannten politischen Lage dem reaktionären Lager zugeschrieben werden und ist allein deshalb alarmierend. *Obzor* verlangt ein Gastspiel eines französischen Theaters, des »Gleichgewichts wegen«; *Riječ* blickt verbittert auf die »zehn Jahre der verheimlichten Nostalgie und Sentimentalität der reaktionären Kriecher« zurück und bezeichnet Zagreb als »treuere Filiale der Wiener Kultur und Macht denn je zuvor<sup>61</sup>. Es sei pathetisch und entehrend, wenn sich Milan Begović in aller Öffentlichkeit, als Schüler vor seinem Lehrmeister, dem Burgtheater, einem Repräsentanten der deutschen Kultur, verbeugte. Der Verfasser des Artikels fragt sich, ob das Repertoire des Gastspiels absichtlich eine österreichisch-ungarische Prägung habe.

Die Auswahl der Stücke für das Zagreber Gastspiel war in der Tat von großer Bedeutung. Intendant Herterich spricht in seiner Rede auch das Prinzip – oder besser: den Mangel an Prinzipien – an, das die Wahl der Stücke bestimmte. Gerade in diesem Jahr kam es nämlich zur Angliederung des Akademietheaters, so dass das Ensemble infolge dieses »Doppelbetriebs« mit einem »zufälligen Ausschnitt aus dem Schaffen des heutigen Burgtheaters<sup>62</sup> nach Zagreb kam. An drei Abenden werden dem Zagreber Publikum Molnars *Spiel im Schloss*, Bahrs *Die Kinder* und Goethes *Iphigenie auf Tauris* vorgestellt. Obwohl die Presse die ersten beiden Stücke als »Schablone<sup>63</sup> bezeichnet, sind alle drei Abende ausverkauft und das Publikum begeistert. Ein »großes künstlerisches Niveau« wird allen drei Vorstellungen zugesprochen, die schauspielerische Kunst und die Sicherheit der Ausführung werden hervor gehoben, aber dennoch sind die Urteile über die künstlerische Seite des Gastspiels eher spärlich und von politischen und historischen Reminiszenzen überschattet. Sogar im umfangreichen Lobartikel von Peter von Preradović wird nochmals die künstlerische Emanzipation des kroatischen Nationaltheaters vom großen Wiener Vorbild betont:

Die kroatische Schauspielkunst geht längst auf genügend festen eigenen Füßen ihren eigenen Weg, von dem sie sich durch Gastspiele auch der prominentesten Fremden nicht abbringen lassen wird. Obwohl das Burgtheater der Lehrmeister der Schauspieler durch viele Jahre gewesen ist, ist das Motto nicht mehr »Kommt und zeigt uns, wie wir Theater spielen sollen!«, sondern »Kommt und zeigt uns, wie ihr Theater spielt!<sup>65</sup>

Goethes *Iphigenie auf Tauris* wird als ein Beweis der großen Tradition der Klassiker-Vorstellungen im Burgtheater angesehen, in der der »eigenartige Burgtheater-Stil<sup>66</sup> zum Ausdruck kommt. Da in den Rezensionen die große Leistung Laubes als Begründer dieses Stils, der als »präzise«, »eisern«, »diszipliniert« oder »kühl« beschrieben wird, immer wieder erwähnt wird, bleibt die historische Domäne auch bei der Rezeption des ersten offiziellen Gastspiels im Vordergrund. Eine Mischung aus traditionsverpflichteter Ehrfurcht und frohlockender Zufriedenheit, gerade diese Tradition nicht nur erleben, sondern auch kritisch betrachten zu können, ist zwischen den Zeilen dieser Rezensionen zu erkennen.

Im Jahr 1924 wird das 30. Jubiläum des MchAT (*Moskauer Künstlertheater*) gefeiert, das dem »hohen Stil« der Institution Hoftheater und dem kommerziellen Theater ein »Theater der Wahrheit und Kunst« entgegensetzen will – was noch in den Rezensionen von 1928 gern als »Opposition« zu dem als »verstaubt« empfundenen Burgtheater-Stil bezeichnet wird.

Nach dem »ungemein herzlichen Abschied<sup>67</sup> erfolgt am Beginn der folgenden Theatersaison von 17. bis 19. November 1928 das dritte Gastspiel des Burgtheaters. Abermals spiegelt sich die veränderte politische Situation in den zeitgenössischen Reaktionen auf diesen Künstlerbesuch wieder. Nachdem der serbische Abgeordnete Puniša Račić im jugoslawischen Parlament am 20. Juni 1928 ein Attentat auf führende kroatische Politiker verübt hatte, brach eine anhaltende Staatskrise aus, die König Alexander I. nach unfruchtbaren Verhandlungen und verstärk-



68 Žmegač, Viktor: Miroslav Krleža und seine geistige Heimat. In: Most – Die Brücke, 2 (1996), p. 112.

69 Krleža, Miroslav: Moj obračun s njima. Sarajevo 1983, p. 54.

70 Obzor v. 20.11.1928.

71 Morgenblatt v. 18.11. 1928.

72 Večer v. 18.11.1928.

73 Jutarnji list v. 18.11.1928.

74 Jutarnji list v. 17.11.1928.

75 Jutarnji list v. 18.11.1928.

76 Pravda, Beograd v. 20.11.1928.

tem politischen Terror durch Übergang zur Diktatur zu überwinden suchte. Diese Tatsache ist sicherlich im Zusammenhang mit den aus Belgrad gesteuerten Angriffen auf die Leitung des kroatischen Nationaltheaters in Zagreb zu betrachten. Eine kurze Notiz aus der Zeitung *Novosti* zeigt die Einstellung der Staatsbürokratie zum erneuten Gastspiel der österreichischen Künstler in Zagreb, da sie die Tatsache bespricht, dass aus Trotz oder Nachlässigkeit weder Kulissen noch Requisiten für dieses Gastspiel angeschafft wurden. Miroslav Krleža, dessen Einstellung zur Wiener Kultur treffend mit dem Begriff »Hassliebe«<sup>68</sup> umschrieben wird, bezeichnet in seiner polemischen Schrift *Meine Abrechnung mit ihnen* rückblickend diese Tatsache als ein »Inzident«<sup>69</sup>.

Jetzt stellen auch neutrale Zeitungen die Frage der Opportunität der wiederholten Besuche – ein Echo der Forderung, in stärkerem Maße serbische Stücke zu spielen, und nicht »schon das dritte Mal das Burgtheater einzuladen«<sup>70</sup>. Sehr vorsichtig wird diese Behauptung von Peter von Preradović formuliert:

Trotzdem sei auch hier konstatiert, daß es nun mit den repräsentativen Gastspielen für einige Zeit sein Bewenden haben möge. Unser Theater hat häuserfüllende Sensationen, die immer aus dem Ausland zu beziehen sind, keineswegs nötig.<sup>71</sup>

Dem Burgtheater, das jetzt mit dem typischen Repertoire der »ersten Schule des erhabenen Stils« – mit Lessings *Minna von Barnhelm*, Hebbels *Gyges und sein Ring* und Ibsens *Gespenster* – kommt, wird eine »hervorragende künstlerische Qualität«<sup>72</sup> mit allen »Merkmale der Wiener Schule«<sup>73</sup> bescheinigt, das ausgeprägte Phänomen der »nicht nur künstlerischen Manifestation der Liebe«<sup>74</sup> des Publikums jetzt jedoch stärker angegriffen. Den Rezipienten dieses Gastspiels wird außer Snobismus eine »leise Manifestation der Germanophilie«<sup>75</sup> vorgeworfen, oder sie werden sogar als »anationale und fremde Elemente« bezeichnet – man könnte hier nahezu von »xenophobischen« Andeutungen reden. Die in den Zeitungsrezensionen vorkommenden Stereotypen verweisen auf Grundmuster gesellschaftlicher Wirklichkeitskonstruktion. Mit der kämpferischen Forderung nach »Neo-Illyrismus« wird die Auffassung der Kultur als eines Besinnungsraumes für die Stiftung der immer noch nicht entstandenen Identität bestätigt. Die Repräsentativität des Gastspiels kann nicht als ein ideologischer Grundstein für die Befestigung der Identität des neuen Staates benutzt werden, so dass die Vielfalt der Bedeutungen eines Kulturaustausches auf das Produzieren von Feindbildern reduziert wird. Die Wucht der politischen Veränderungen im Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen im Jahr 1928 macht eine objektive und angemessene Bewertung der Gastspiele unmöglich. Die verstärkten Angriffe auf die deutschsprachigen Gastspiele decken sich mit dem Theaterskandal um die Vorstellung *Der kroatische Diogenes*, die im Zuge zugespitzter Nationalitätenstreitigkeiten verboten wird. Die regimfeindlichen Zeitungen machen aus dem Skandal um diese Bearbeitung eines Romans von August Šenoa (1838-1881) durch Milan Begović eine gravierende »kroatische Frage«<sup>76</sup>. Ein historisches Paradox, dass die Gastspiele der deutschsprachigen Künstler infolge dieser geschichtlichen Wende als Facette der kroatischen Ablehnungsstrategie der zentralistischen Ansprüche im Staat betrachtet werden.

Ein weiterer Umstand hat der Übermacht der Politik in den zeitgenössischen Reaktionen den Weg gebahnt – der rasche Wechsel der Stilperioden im Theaterleben seit 1900: Alle derartigen Theaterreformen, die neue Entwürfe der avantgardistischen und experimentellen Bühnen in Zürich, Berlin oder Moskau sowie zahlreiche Manifeste haben Hochblüte und werden in Zagreb mit größter Aufmerksamkeit verfolgt. Dieser Entwicklung steht der »Mythos Burgtheater« fern, so dass seine Bedeutung automatisch mit der »Tradition« in Verbindung gesetzt wurde. Nun ist diese Tradition in Zagreb nicht von den sozialgeschichtlichen und politischen Entwicklungen zu trennen, was die Gastspiele des Burgtheaters im Jahr 1928 deutlich zum Ausdruck bringen. Die überwiegend ablehnende Einstellung der Presse gegenüber diesen Gastspielen ist als eine Art verborgener Zensur anzusehen, oder – mit anderen Worten – als eine durch die gesellschaftlichen Zusammenhänge bedingte Beweisführung der Abhängigkeitsverhältnisse des Theaters. Mit der Beeinflussung der Öffentlichkeit wird der Versuch gemacht, nicht nur das Aufführungswesen unter Kontrolle zu bringen, sondern auch die Einstellung des Publikums zu manipulieren. Das Konzept des Kulturaustausches wird auf diese Weise zum Spielball in der Machtausübung des Staates.

