



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Anfänge des kroatischen Nationaltheaters“

Verfasserin

Lydia Novak

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider

VORWORT	4
1. EINLEITUNG	8
1.1. Begrifflichkeiten	11
1.1.1. Nation.....	11
1.1.2. Kulturbegriff.....	15
1.2. Nationaltheater als Konzept.....	17
2. HISTORISCHER, POLITISCHER UND GESELLSCHAFTLICHER KONTEXT...	19
2.1. Land und Verwaltung – Was ist „Kroatien“ in der historischen Zeitspanne zwischen Wiener Kongress und Ausgleich?	19
2.2. Illyrismus.....	21
2.2.1. Die „illyrische“ Sprache	31
3. DIE GENESE DES KROATISCHEN NATIONALTHEATERS	36
3.1. Phase 1: Was gab es in Zagreb vor 1834 und wie kam es zum Theaterbau? ...	38
3.2. Phase 2: Das Haus am Markov Trg.....	43
3.3. Phase 3	52
3.3.1. Die Ära Börnstein.....	52
3.3.1.1. „Über die Gründung des illyrischen Nationaltheaters“	56
3.3.1.2. Der Schritt zur ersten kroatischen Vorstellung	59
3.3.1.3. Domorodno teatralno društvo.....	61
3.3.2. Theater des Vormärz und Neoabsolutismus	69
3.4. Der Gründungsmythos der Befreiung – 24.11.1860	76
3.4.1. Tradierte Unterdrückung – Das kakanische Paradoxon.....	81
3.5. Das Theatergesetz von 1861.....	85
3.6. Deutsches & Kroatisches Repertoire.....	89
4. RESÜMEE - THEATER ALS INSTRUMENT	95
5. QUELLENVERZEICHNIS	98
ABSTRACT	106
LEBENS LAUF	107

Vorwort

Die vorliegende Arbeit zur Entstehung des kroatischen Nationaltheaters ist das Ergebnis mehrerer Einflüsse. Durch meine Zugehörigkeit zur kroatischen Volksgruppe bot es sich an, mir meine erste Muttersprache, das Kroatische, zu Nutze zu machen. In vollem Bewusstsein entspreche ich damit dem Klischee, Angehörige der kroatischen Volksgruppe schreiben in ihren Abschlussarbeiten immer über etwas „Kroatisches“.

Andererseits hatte mich seit meiner ersten Hauptvorlesung im Fach der Theaterwissenschaft die Thematik der Nationaltheater begleitet. Mein Interesse für das Wiener Burgtheater als Nationaltheater eines einstigen Vielvölkerstaates war der Ausgangspunkt, den Blick auch auf andere Nationalbühnen der Donaumonarchie zu richten. Da das kroatische Nationaltheater in der deutschsprachigen Literatur relativ unberührt ist, erwies sich diese Abschlussarbeit als gute Gelegenheit, meine Kenntnis der kroatischen Sprache dazu einzusetzen, diesen Prozess der Theatergründung im so genannten „kleinen Wien“ – Zagreb – dem „großen“ Wien näher zu bringen. Die Übersetzungen der kroatischen Zitate stammen von Dr. Katharina Tyran und mir, der Verfasserin dieser Arbeit.

An dieser Stelle bin ich vor allem meiner Betreuerin, Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider, zu großem Dank verpflichtet, bei der ich nicht nur die Freude habe, dieses Studium abschließen zu dürfen, sondern bei der ich im Wintersemester 2004 auch das Studium der Theaterwissenschaft in ihrer Einführungsübung begonnen habe. Vielen Dank auch an meine Familie, Freundinnen und Freunde, für all die seelische und inhaltliche Unterstützung, sowie die Hilfe beim Lektorieren der Arbeit.

Lydia Novak – Migrantin in 25. Generation

Überhaupt, wie vieles Merkwürdige ließe sich über dieses versunkene Kakanien sagen! Es war zum Beispiel kaiserlich-königlich und war kaiserlich und königlich; eines der beiden Zeichen k.k. oder k.u.k. trug dort jede Sache und Person, aber es bedurfte trotzdem einer Geheimwissenschaft, um immer sicher entscheiden zu können, welche Einrichtungen und Menschen k.k. und welche k.u.k. zu rufen waren.

- Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*

1. Einleitung

Schon in ihrer ursprünglichen (etymologischen) Bedeutung sind Theorie und Praxis zwei sehr verschiedene Konzepte. Auch wenn naturgemäß oft *θεωρεῖν* (beobachten, betrachten) vor der *πρᾶγμα* (Tat, Handlung) kommt, so sind Schlussfolgerungen und Vorstellungen in und aus der Theorie oft in der Praxis nicht genau so zu verwirklichen. Auch die *a priori* angelegte Richtschnur – Norm – ist in praktischer Ausführung kaum einzuhalten. Das Konzept eines Nationaltheaters und die Durchführung desselben bietet ein Beispiel für dieses Problem der Diskrepanz zwischen Norm und Praxis.

„The idea of representing the nation in the theatre, of summoning a representative audience that will in turn recognize itself as nation on stage, offers an compelling if ambiguous image of national unity, less as an indisputable fact than as an object of speculation. The notion of staging the nation, of representing as well as reflecting the people in the theatre, of constituting or even standing in for an absent or imperfect national identity, emerges in the European Enlightenment and takes concrete shape with the Revolutionary fetes.“¹

Basierend auf den voranstehenden Überlegungen von Loren Kruger, lässt sich auch ein Satz bzw. ein Gedankengang von Lenz Prütting als (loses) Leitmotiv dieser Arbeit paraphrasieren: Prütting geht davon aus, dass der Nationaltheater-Begriff ein „kulturpolitischer und damit eminent ideologischer Begriff ist [...] der jedoch in bestimmten Zeiten und Ländern immer wieder etwas anders besetzt worden ist und sich somit auch historisch geändert hat.“² Demnach ist es sinnvoll, die normative Genese eines Nationaltheaters zu rekonstruieren, um dann entscheidende Teile eines Grundmodells eines Nationaltheaters zu entwickeln.³

Diese Arbeit soll anhand der Darstellung der Entstehung des kroatischen Nationaltheaters aufzeigen, wie dieser Prozess im kroatischen Selbstverständnis

¹ Kruger, Loren: *The National Stage*. Chicago: The University of Chicago, 1992. S.3

² Prütting, Lenz: Überlegungen zur normativen und faktischen Genese eines Nationaltheaters. In: Bauer, Roger (Hg.). *Das Ende des Stregreifspiels – Die Geburt des Nationaltheaters*. München: Wilhelm Fink, 1983. S.153

³ vgl. Prütting, Lenz: Überlegungen zur normativen und faktischen Genese eines Nationaltheaters. In: Bauer. S.153

dargestellt wird und was den Mythos dieser Theatergründung ausmacht. Weiters soll an diesem Beispiel erläutert werden, wie die Idee und die Verwirklichung eines Nationaltheaters als Spiegelbild einer Nationsgründung bzw. als Projektion eines Wunschdenkens um eine eigene Nation dient.

An dieser Stelle ist auf die recht triste Literaturlage zum Thema des kroatischen Nationaltheaters, und auch des kroatischen Theaters im Allgemeinen, hinzuweisen. Im deutschsprachigen Raum befasste sich vor allem Blanka Breyer mit dem Theater in Zagreb, allerdings „nur“ mit dem deutschsprachigen Theater in der kroatischen Hauptstadt. Die wichtigsten Fakten zum kroatischen Theater finden sich auch in Heinz Kindermanns „Theatergeschichte Europas“; allerdings bezog sich dieser auf schon bekannte Werke oder Übersetzungen zu diesem Thema (z.B. von Pavao Cindrić, Nikola Batušić und auch Blanka Breyer). In der kroatischen Literatur war Nikola Batušić in den letzten fünf Jahrzehnten federführend, doch auch in seinen Werken ist in Darstellung und Ausdruck eine wohl zu starke Inspiration durch seine Vorgänger (v.a. Pavao Cindrić) erkennbar. Daher ist auch das Standardwerk zur kroatischen Theatergeschichte mit kritischem Auge zu lesen.

Welche Faktoren müssen erfüllt werden, um den Anspruch, ein Nationaltheater zu sein, überhaupt stellen zu können? Die Existenz einer tatsächlichen Nation scheint manchmal eher sekundär zu sein. Der deutsche Dramatiker und Theatertheoretiker Gotthold Ephraim Lessing war als Dramaturg aktiv an der Gründung der Hamburger Enterprise – ein erster Versuch eines deutschen Nationaltheaters – beteiligt, welche nur von 1767-1769 bestand und letztendlich als gescheitert angesehen werden kann. Er führte dieses Scheitern darauf zurück, dass „wir Deutsche noch keine Nation sind!“⁴. Das wirft – auch für diese Arbeit – die entscheidende Frage auf: Was kommt zuerst? Nation oder Nationaltheater? Braucht Nationaltheater auch tatsächlich eine Nation oder einen Staat, um den Anspruch zu erheben, tatsächlich ein Nationaltheater zu sein?

⁴ Prütting, Lenz: Überlegungen zur normativen und faktischen Genese eines Nationaltheaters. In: Bauer. S.164

Da zur Grundhypothese dieser Arbeit gehört, dass Nationaltheater – in diesem Fall im kroatischen Kontext – immer ein „Mittel zum Zweck“ darstellt, weil es neben Repräsentation und Unterhaltung des Volkes auch als Vermittlungsorgan verwendet wurde, ist es auch wichtig, die in diesem Prozess so essentiellen und oft verwendeten Begriffe von „Nation“ und „Kultur“ näher zu betrachten, für diese Arbeit zutreffende Definitionen und Eingrenzungen zu finden und diese Begriffe auch historisch zu beleuchten. „Im 19. Jahrhundert werden nämlich Kultur und Nation wie kaum ein anderes Begriffpaar Bestandteile bei der Herausbildung der jeweiligen nationalen Identität.“⁵

Da die faktische Genese des kroatischen Nationaltheaters sehr eng mit der politischen und gesellschaftlichen Realität zu jener Zeit verbunden war, soll diese Arbeit auch einen Blick auf den historischen Kontext des Prozesses werfen. Besondere Aufmerksamkeit soll hier auf die gesellschafts-, kultur- und sprachpolitische Strömung der kroatischen nationalen Wiedergeburtbewegung bzw. des Illyrismus in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gelegt werden, da aus dieser die Impulse für die Genese des kroatischen Nationaltheaters kamen.

⁵ Car, Milka: Der 24. November 1860 im kroatischen Theater. Die „Vertreibung“ der deutschen Schauspieler. In: <http://www.kakanien.ac.at/beitr/wende/MCar1.pdf> 2007. S.2

1.1. Begrifflichkeiten

1.1.1. Nation

„Das Studium der Nationen wäre ein leichtes, wenn es wie die Ornithologie betrieben werden könnte.“⁶ Dieser Satz von Eric J. Hobsbawm bringt die Schwierigkeit dieser Materie auf den Punkt. Von seiner etymologischen Bedeutung bis zum heutigen Verständnis dieses Begriffes, findet sich eine ganze Bandbreite an Schattierungen von „Nation“. Daher ist es unbedingt notwendig, den Terminus immer im Kontext seiner Zeit zu betrachten, wenngleich in keiner Epoche „Nation“ eindeutig definiert war.

Der entscheidende und in dieser Arbeit unbedingt zu treffende Unterschied ist der, zwischen „Nation“ und „national“ im Sinne des 18. Jahrhunderts und des 19. Jahrhunderts und unserem Verständnis dieser Begriffe im 21. Jahrhundert, nach Nationalsozialismus und zwei Weltkriegen; wichtig ist in diesem Kontext darüber hinaus auch der kriegerische Zerfall Jugoslawiens in die einzelnen Nationalstaaten in den 1990er Jahren.

Wodurch definiert sich eine Nation? „At its most basic level, the nation refers to a territorial community [...] But it is not as simple as this statement suggests.“⁷ Oder, um die Frage wieder aus einer etymologischen Perspektive zu beleuchten, was versteht man unter einer *natio*, einem Volk?

„Ist es die gesamte Bevölkerung eines Staates, d.h. eines zufälligen politischen Gebildes, eine Nation also? Oder sollte man lieber dort Grenzen ziehen, wo unterschiedliche Sprachen gesprochen werden oder ganz unterschiedliche historische Traditionen zu einem spezifischen Eigen- und Fremdverständnis geführt haben – Volk also im Sinne von Sprachvolk oder Kulturvolk?“⁸

⁶ Hobsbawm, Eric J.: Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780. Frankfurt am Main: Campus, 1991. S.15

⁷ Holdsworth, Nadine: Theatre and Nation. London: Palgrave Macmillan, 2010. S.10

⁸ Hartinger, Walter: Volkskunde zwischen Heimatpflege und kritischer Sozialarbeit. In: Hansen, Klaus P. (Hg.): Kulturbegriff und Methode. Der stille Paradigmenwechsel in den Geisteswissenschaften. Tübingen: Günter Narr, 1993. S.43

Anzumerken ist, dass der Begriff der Nation in seiner modernen Bedeutung nicht älter ist, als das 18. Jahrhundert.⁹

Für diese Arbeit wird vor allem der Zugang zu Nation und Volk relevant, den die Ideen der Romantik geprägt hatten. Auch wenn sie in der Zeit der Romantik nicht definiert wurde, so wurde die abstrakte Größe „Volk“ zu jener Zeit „tatsächlich als echte Wesenheit angesehen“¹⁰.

Innerhalb der Volkskunde „hatte man schon Ende des 19. Jahrhunderts erkannt, daß Begriffe wie Volksseele und Volksgeist zu vage seien, keinen Erkenntnisgewinn versprechen und sich auch nicht eigneten zur Absteckung des eigenen Fachterrains. Man plädierte deshalb dafür, Segmente des Gesamtgebietes Volk im Sinne von Nation herauszulösen, also einzelne soziale und räumliche Gruppierungen, und sie in Opposition zu denken zu anderen.“¹¹

Das Konzept bzw. der Begriff der Nationalstaaten, hat in gewisser Weise seinen Ursprung in der französischen Revolution, unterscheidet sich jedoch schon vom Verständnis einer „Nation“ aus dem späten 19. Jahrhundert, welcher „ethnisch und sprachlich“¹² geprägt war. Vor dieser Eingrenzung ist „Nation“ am einfachsten ausgedrückt als Gesamtheit der Einwohner einer Provinz, eines Landes oder eines Königreiches zu verstehen.

Ein entscheidender Unterschied innerhalb der Nationalismen und Nationsbegriffe, und auch Wir-Empfindungen, ist das Kriterium für eine Nationszugehörigkeit: Gehört ein Individuum zu einer Nation, weil es auf dem Territorium derselben geboren wurde, oder weil es der Ethnie angehört, die auf dem Territorium dominant ist?¹³ Wie bei fast jedem Aspekt dieses Diskurses, ist eine klare Trennung bei praktischen Beispielen kaum durchführbar. Beim – in Kapitel 2 näher erläuterten – kroatischen bzw. slawischen nationalen Erwachen kann von einem Mischphänomen der Nation

⁹ vgl. Hobsbawm, Eric J.: Nationen und Nationalismus. S.13

¹⁰ Hartinger, Walter: Volkskunde zwischen Heimatpflege und kritischer Sozialarbeit. In: Hansen. S. 43

¹¹ Hartinger, Walter: Volkskunde zwischen Heimatpflege und kritischer Sozialarbeit. In: Hansen. S. 44

¹² Hobsbawm, Eric J.: Nationen und Nationalismus. S.8

¹³ vgl. Holdsworth, Nadine: Theatre and Nation. S.16

als „soziopolitische Kategorie“¹⁴ und ethnische Gruppe als „Kategorie des Kulturellen“¹⁵ gesprochen werden. Einerseits waren alle Individuen auf dem Territorium gemeint (d.h. auch Serben), andererseits wurde genealogische Nationalität weitläufiger bzw. panslawisch definiert.

Der Drang des Menschen, ein Zusammengehörigkeitsgefühl bzw. ein Gefühl von „Wir sind wir, und ihr seid die Anderen“ zu schaffen, resultiert darin, eine Reihe von Gemeinsamkeiten zu finden, darüber das „Wir“ zu definieren, und gleichzeitig auch Unterschiede zu „Anderen“ zu artikulieren, zu betonen oder sogar zu konstruieren, und sich somit abzugrenzen und dadurch auch die vermeintliche Zugehörigkeit zu betonen. Im Konstrukt der Nation ist Schaffung von gemeinsamer Identität der Schlüssel zum scheinbaren Gelingen; die Existenz von multiplen Identitäten, wie sie eigentlich der Natur eines denkenden Individuums entsprechen und zur „anthropologischen Grundausstattung des Menschen“¹⁶ gehören, wird hier außer Acht gelassen.

„Versuche der Festlegung objektiver Kriterien für eine nationale Zugehörigkeit oder eine Erklärung, warum bestimmte Gruppen zu »Nationen« wurden und andere nicht, sind häufig angestellt worden und stützen sich auf einzelne Merkmale wie Sprache oder ethnische Zugehörigkeit oder auf eine Kombination von Merkmalen wie Sprache, gemeinsames Territorium, gemeinsame Geschichte, kulturelle Eigenarten oder was auch immer.“¹⁷

Der Idealzustand eines solchen Konstrukts, einer Nation, wäre demnach ein ethnisch und sprachlich homogenes Gebilde. Da sowohl ethnische und vor allem sprachliche – meistens sogar territoriale – Grenzen von Natur aus flexibel und fließend sind, ist dieser homogene Idealzustand einer Nation bzw. eines Nationalstaates utopisch. Alle Versuche diese Homogenität zu schaffen, enden in Krieg und Blutvergießen.¹⁸ Wenn die Definition einer Sache fließend und nicht festzumachen ist, so kann es die Ausführung derselben niemals normativ sein. Um es mit Walter Bagehots Worten zu

¹⁴ Balibar, Étienne: Rasse, Klasse, Nation. Ambivalente Identitäten. Hamburg: Argument, 1998. S.95

¹⁵ Balibar, Étienne: Rasse, Klasse, Nation. S.95

¹⁶ Portmann, Michael: Die Nation als eine Form kollektiver Identität? Kritik und Konsequenzen für eine zeitgemäße Historiographie. In: Wakounig, Maria: Nation, Nationalitäten und Nationalismus im östlichen Europa. Festschrift für Arnold Suppan zum 65. Geburtstag. Wien: Lit, 2010. S.34

¹⁷ Hobsbawm, Eric J.: Nationen und Nationalismus. S15f

¹⁸ vgl. Holdsworth, Nadine: Theatre and Nation. S.9

verdeutlichen: „Wir wissen, was es ist, solange uns niemand danach fragt, aber wir können es nicht sofort erklären oder definieren.“¹⁹

Im hier behandelten Prozess der Gründung des kroatischen Nationaltheaters, welche sich im Rahmen einer nationalen Wiedergeburtbewegung abspielte und in dieser Bewegung ihre Motoren fand, ist zu beachten, dass der Terminus „Nation“ einerseits sehr wohl als Bezeichnung einer ethnischen und sprachlichen Einheit verwendet wird, andererseits aber in gewisser Weise pluralistisch südslawisch zu verstehen ist und sich selber auch als Teil der größeren Einheit, in diesem Fall der Habsburgermonarchie, sieht.

¹⁹ Walter Bagehot. Zit. nach: Hobsbawm, Eric J.: Nationen und Nationalismus. S.11

1.1.2. Kulturbegriff

Nach Wolfgang Höpken werden Staatstradition, Ethnogenese und Kultur zur „narrativen und symbolischen Generierung und Festigung nationaler Identität genutzt“²⁰. Daher ist im Kontext dieser Arbeit der Kulturbegriff bzw. der Faktor „Kultur“ von Relevanz.

Schon die primäre Bedeutung von *cultura* (lat. Anbau, Pflege) deutet darauf hin, wie „Kultur“ im Allgemeinen verstanden wird, nämlich als etwas vom Menschen Geschaffenes, und damit in Opposition zur Natur. Anzumerken ist jedoch, dass „Kultur“ im deutschsprachigen Raum – und wahrscheinlich auch in der gesamten westlichen Welt – synonym zu „Hochkultur“ und auch zu „Kunst“ gebraucht und verstanden wird. Ein Staat, der sich selber als „Kulturnation“ versteht und definiert (z.B. Österreich), bezieht sich in der Regel damit nicht auf die – im Allgemeinen als ländlich und minderwertig angesehen – Volkskultur²¹, sondern umfasst mit dieser Selbstbetitelung Kunst, Musik, Literatur; kurz: die sogenannte Hochkultur, wie z.B. Oper, Theater, Lyrik oder klassische Musik.

Auch wenn laut Klaus P. Hansen Kultur mittlerweile als *prima causa non causata* angesehen wird, denn „die Methode substanzieller oder ontologischer Fremdbestimmung verliert an Boden und wird durch die Erkenntnis kultureller Eigendynamik ersetzt, so daß Kultur endlich zu dem wird, was sie für eine moderne Kulturwissenschaft sein muß“²², so wird im Kontext der Nationaltheateridee diese Prämisse bei näherer Betrachtung obsolet. Nationaltheater ist immer *prima causa cum causata*. In welcher Form dies bei der Gründung des *Hrvatsko narodno kazalište* [Dt.: Kroatisches Nationaltheater] der Fall war, soll diese Arbeit zeigen.

²⁰ Höpken, Wolfgang: Staatlichkeit, Ethnogenese und Kultur. In: Willoweit, Dietmar (Hg.): Reiche und Territorien in Ostmitteleuropa. Historische Beziehungen und politische Herrschaftslegitimation. München: R. Oldenbourg, 2006. S.409

²¹ Hartinger, Walter: Volkskunde zwischen Heimatpflege und kritischer Sozialarbeit. In: Hansen. S. 44

²² Hansen, Klaus P. (Hg.): Kulturbegriff und Methode. Der stille Paradigmenwechsel in den Geisteswissenschaften. Tübingen: Günter Narr, 1993. S.7

Die für diese Arbeit relevante Definition soll an Hansen angelehnt sein: Kultur ist ein System aus Standardisierungen innerhalb eines Kollektivs.²³ Wie groß dieses Kollektiv ist und durch welche Merkmale es sich auszeichnet, ist in diesem Fall eine sehr freizügige Variable; im hier behandelten Kontext wurde das involvierte Kollektiv als „Nation“ bezeichnet. Für Kultur gilt weiter laut Hansen: „Durch ihre Standardisierungen verleiht sie den natürlichen und artifiziellen Fakten eine Bedeutung; sie verleiht den Dingen und Mitmenschen Eigenschaften, so daß die Mehrheit mit bestimmten Gefühlen reagiert.“²⁴

Im Deutschen Idealismus des 19. Jahrhunderts galt „Kultur“ als Sammelbegriff für alles Gute, Wahre und Schöne.²⁵ Im Kontext der Theatergründung in Zagreb wird Kultur als seelischer Gesamtzustand einer Zeit und einer Nation²⁶ verstanden und rezipiert.

Rückblickend kann jedoch gesagt werden, dass die Kultur, das vom Menschen Geschaffene, dazu genutzt wurde, sich – nicht im rechtlichen, sondern im metaphorischen Sinn – vom Volk zur Nation zu erheben und zu etablieren. Definiert sich ein Staat als „Kulturnation“, so ist damit immer eine Betonung auf das Schaffen der eigenen Bevölkerung in Musik, Literatur und Kunst gemeint. Iva Hraste-Sočo hält in ihrem Buch „Hrvatska – Nacija kulture“ [dt.: Kroatien – Kulturnation] fest, dass Kultur untrennbar mit Identität verbunden ist.²⁷ Diese zwei Begriffe sind – auch mit Blick auf die folgenden Ausführungen – sehr wohl verbunden bzw. werden in einem gemeinsamen kausalen Kontext gebraucht, jedoch sollte die Annahme, von Kultur als Ausdruck von Identität in Frage gestellt werden. Gerade in Zeiten dieser nationalen Bewegungen des frühen 19. Jahrhunderts wurde Kultur eher als Katalysator und „Zutat“ zum Schaffen einer nationalen Identität genutzt, und wurde damit auch in weiterer Entwicklung zum Ausdruck derselben.

²³ vgl. Hansen, Klaus P. (Hg.): Kulturbegriff und Methode. S.10f

²⁴ Hansen, Klaus P. (Hg.): Kulturbegriff und Methode. S. 14

²⁵ Hartinger, Walter: Volkskunde zwischen Heimatpflege und kritischer Sozialarbeit. In: Hansen. S. 46

²⁶ Pflaum, Michael: Die Kultur-Zivilisation-Antithese im Deutschen. Zit. nach: Car, Milka: Der 24. November im kroatischen Theater. S.2

²⁷ Hraste-Sočo, Iva: Hrvatska nacija kulture. Zagreb: Leykam international, 2013. S.21

1.2. Nationaltheater als Konzept

Die erste Theaterinstitution, die dazu erhoben wurde als Repräsentationsobjekt ihres Staates oder Reiches, ihrer Nation, zu dienen, war die *Comédie-Française* in Paris. Sie wurde 1680 vom absolutistischen König Ludwig XIV. durch den Zusammenschluss zweier Schauspieltruppen gegründet.²⁸ Sie war als Prestige-Objekt des Sonnenkönigs (inhaltlich und zeitlich) noch weit entfernt von den Ideen der Aufklärung des 18. Jahrhunderts, die – vor allem im deutschsprachigen Raum – in gescheiterten und erfolgreichen Gründungen von Nationaltheatern und Theaterreformen als Motor dienten. Die *Comédie-Française* könnte als europäisch monarchisches Theater demnach durchaus als Großvater der modernen europäischen Nationaltheater angesehen werden.

Die *Comédie-Française* war noch nicht als Bildungs- und Moralanstalt des Publikums gedacht, sondern als Prestigeprojekt des Herrschers. Nach *Comédie-Française* und dem Königlichen Dänischen Theater in Kopenhagen²⁹, ging der erste Versuch einer Nationaltheatergründung im deutschen Sprachraum von Statten. 1767 wurde mit der Gründung des Hamburger Nationaltheaters bzw. der Hamburger Enterprise versucht, die Reichweite nationaler Werte und Kultur zum Bürgertum auszudehnen. Das Projekt war nur von kurzer Dauer und das Scheitern wurde – wie schon in der Einleitung erwähnt – von Gottsched darauf zurückgeführt, dass die Deutschen noch keine Nation waren bzw. hatten. Trotzdem war das Unterfangen dahingehend wegweisend, da es durch den Fokus auf deutsche Geschichte, Sprache und Repertoire nationalen Charakter hatte³⁰, wie es zum Beispiel auch beim *Hrvatsko Narodno Kazalište* der Fall war.

In seinen Schriften erhob der Aufklärer Joseph von Sonnenfels eine Forderung nach einer Nationalbühne in Wien. Allerdings beinhaltete dies nicht so sehr den Bedarf eines nationalen Repräsentationsobjekts, sondern „national“ bedeutete für ihn „soviel wie den Sitten und dem Geschmack des jeweiligen Volkes (als ethnische und sprachliche Gemeinschaft) entsprechend, eigenes künstlerisches Schaffen und

²⁸ vgl. <http://www.comedie-francaise.fr/histoire-et-patrimoine.php?lang=en&id=526>

²⁹ vgl. Holdsworth, Nadine: Theatre and Nation. S.28

³⁰ vgl. Holdsworth, Nadine: Theatre and Nation. S.29

Themen der eigenen Betroffenheit aufgreifend, in lernender Auseinandersetzung mit der kulturellen Produktion anderer Nationen.“³¹

Obwohl das Burgtheater als Gebäude bzw. Spielstätte schon 1741 von Maria Theresia gestiftet wurde – und somit vor der Hamburger Enterprise, so gilt es erst ab der offiziellen Erhebung zum Nationaltheater 1776 durch Joseph II. als solches. „[...] dieses als Jubiläumsdatum so nützliche Geschehen von 1776 damals für die Zeitgenossen eher ein äußerliches und nicht allzu belangreiches, später erst folgenschwer gewordenes Ereignis gewesen ist.“³² Ein Mythos um die Gründung und ein später auferlegtes Gewicht um die Ereignisse scheint – mit Blick auf die Gründung des Burgtheaters und in Voraussicht auf das *Hrvatsko narodno kazalište* – auch ein essentieller Bestandteil in der Genese eines Nationaltheaters zu sein, auch um das Bestehen, den Erfolg und auch die Möglichkeit einer Identifikation des Publikums mit der Institution zu ermöglichen.

Vorausblickend auf die folgende Erörterung in dieser Arbeit, und mit der Annahme, dass die Nationaltheaterfrage bzw. Entwicklungen immer im urbanen Kontext zu lesen sind, so bleibt am Schluss dieses Abschnittes noch die Frage interessant, wie sehr ein Nationaltheater tatsächlich einer ganzen Nation dienen bzw. entsprechen kann?³³ Auch mit einem Anspruch als Bildungs- und moralische Anstalt, so bleibt der Zugang und die Breitenwirkung doch zum größten Teil an den Standort gebunden, und ist somit wiederum eine urbane bzw. bürgerliche und fast elitäre Erscheinung.

³¹ Haider-Pregler, Hilde: Der Wienerische Weg zur k.k. Hof- und Nationalschaubühne. In: Bauer, Roger (Hg.). Das Ende des Stegreifspiels – Die Geburt des Nationaltheaters. München: Wilhelm Fink, 1983. S.32

³² Haider-Pregler, Hilde: Der Wienerische Weg zur k.k. Hof- und Nationalschaubühne. In: Bauer. S.25

³³ vgl. Holdsworth, Nadine: Theatre and Nation. S.34

2. Historischer, politischer und gesellschaftlicher Kontext

2.1. Land und Verwaltung – Was ist „Kroatien“ in der historischen Zeitspanne zwischen Wiener Kongress und Ausgleich?

Um die Entstehung des kroatischen Nationaltheaters bzw. die Entwicklung des modernen kroatischen Theaters zu erfassen, ist unbedingt ein Blick auf den historischen, politischen und gesellschaftlichen Kontext von Nöten. Dieser erweist sich jedoch als komplex. Verwirrung über Staatsstrukturen, Staatszugehörigkeiten und Verwaltungen in der post-napoleonischen Zeit ist für fast ganz Europa gegeben. Im Fall von Kroatien trifft dies besonders zu, da – sowohl in der zeitgenössischen Literatur, als auch in der reflektierenden Sekundärliteratur – die tatsächliche Staatszugehörigkeit und Territorialstruktur teilweise stark vom eigenen Selbstverständnis, was denn „Kroatien“ sei, abweicht. Es existierte kein einheitliches politisches Territorium innerhalb jener Länder, die als „kroatische Länder“ angesehen wurden.³⁴ In erster Linie galt das für Kroatien, Slawonien und Dalmatien. Weiters war jedes dieser „kroatischen Länder“ sowohl Teil eines multiethnischen Gebildes, als auch in sich selbst von ethnischer Diversität geprägt.

Um den zeitlichen Rahmen in dieser Arbeit nicht ausarten zu lassen, sollen für eine grobe historische Eingrenzung der Ereignisse rund um die Theatergründung 1860/1861 zwei Ereignisse dienen, nämlich der Wiener Kongress 1814/1815 und der Österreichisch-Ungarische Ausgleich 1867. Beide Ereignisse waren sowohl für Zagreb, die kroatischen Länder, als auch für die Donaumonarchie und Europa von großer Bedeutung.

Wer oder was war Kroatien zu dieser Zeit? Von dem, was wir heute unter „Kroatien“, nämlich die Republik Kroatien, verstehen, war dieser Teil der Donaumonarchie weit entfernt.

³⁴ vgl. Suppan, Arnold: Die Kroaten. In: Wandruszka, Adam (Hg.): Die Habsburgermonarchie 1848-1918. Band 3. Die Völker des Reiches. 1. Teilband. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1980. S.626

„Kroatien“ als staatliche Einheitsbezeichnung entsprach nicht den politischen Realitäten des 19. Jahrhunderts; eher könnte man von ‚kroatischen‘ Ländern sprechen. Das dreieinige Königreich Kroatien-Slavonien-Dalmatien, von dem in den Texten der illyrischen Patrioten die Rede ist, war zu jener Zeit weder in geografischer noch in wirtschaftlicher oder politischer Hinsicht eine Einheit.“³⁵

In dieser Arbeit steht „Kroatien“ für *Banska Hrvatska* [dt.: Banalkroatien], d.h. das Königreich Kroatien als Teil der Donaumonarchie. Aus heutiger Perspektive umfasst dies das Gebiet zwischen Varaždin, Požega, Rijeka und Gospić, mit der Stadt Zagreb im Zentrum. Bei der Neuordnung Europas beim Wiener Kongress nach den napoleonischen Kriegen blieb Kroatien als Kronland Teil der Habsburgermonarchie; auch die Ländereien, die unter Napoleon als „Les Provinces Illyriennes“ (Dalmatien und Istrien) bezeichnet wurden, kamen wieder zur Donaumonarchie. Um nach dem Gewinn von Istrien und Dalmatien die Stellung als Seemacht zu halten, weigerte sich die Monarchie, die kroatischen Länder zu vereinen.³⁶

König von Kroatien war demnach unmittelbar nach dem Wiener Kongress der österreichische Kaiser, Franz I./II.; Kroatien war jedoch nicht direkt unter Wiener Verwaltung, sondern war als Land unter der Stephanskrone der ungarischen Behörde (in Wien) unterstellt.³⁷

Gesellschaftliche und zivilisatorische Entwicklungen und Fortschritte waren in den kroatischen Ländern sehr unterschiedlich³⁸, daher ist auch abseits der Frage des politischen Territoriums, keineswegs von Homogenität oder Einheit zu sprechen. „[...] Die Gesellschaft in Nordkroatien und Slawonien hatte sich teilweise aus dem Feudalismus ostmitteleuropäischer Prägung [...] entwickelt, die in Dalmatien aus der Stadtgesellschaft mediterranen Typs [...]“³⁹ Wie auch im restlichen Europa, entwickelte sich mit Ende des 18. und Beginn des 19. Jahrhunderts auch in der *Banska Hrvatska* eine neue Gesellschaftsschicht, nämlich die des Bürgertums. Auch hier war dieses – vor allem in Zagreb – der treibende und immer stärker werdende

³⁵ Maissen, Anna Pia: Wie ein Blitz schlägt es aus meinem Mund. Der Illyrismus: Die Hauptschriften der kroatischen Nationalbewegung 1830-1844. Bern: Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1998. S.16

³⁶ vgl. Maissen, Anna Pia: Wie ein Blitz schlägt es aus meinem Mund. S.30

³⁷ vgl. Maissen, Anna Pia: Wie ein Blitz schlägt es aus meinem Mund. S.37

³⁸ vgl. Suppan, Arnold: Die Kroaten. In: Wandruszka. S.637

³⁹ Suppan, Arnold: Die Kroaten. In: Wandruszka. S.659

Motor hinter politischen Strömungen und gesellschaftlichen Umbrüchen und Entwicklungen. Es übernahm vom Adel das Bewusstsein einer „gemeinsamen regionalen Zugehörigkeit und einer politischen Tradition [...] und entwickelte nach deutschem, ungarischem und italienischem Vorbild ein modernes Nationalbewußtsein“⁴⁰. Genau dieses Bürgertum mit neuem Nationalbewusstsein und neuer politischer Bewegung wird beim Gründungsprozess des kroatischen Nationaltheaters entscheidend sein.

„Zum normativen Aspekt eines Nationaltheaters gehört auch, daß es in der Hauptstadt als dem kulturellen Zentrum eines Landes errichtet wird.“⁴¹ Die kroatische Hauptstadt unterschied sich in Größe und Administration erheblich vom heutigen Zagreb. Erst durch das Kaiserpatent von 1850 wurden die bis dahin administrativ eigenständigen Gemeinden, die heute den Stadtkern Zagrebs bilden, zusammengelegt. Es handelte sich um die Stadtteile Gradec, Kaptol, Nova Ves und Vlaška ulica. Theater und Parlament befanden sich am Gradec, dem auch nach der Einwohnerzahl größten Bezirk (17 000 Einwohner bei der Zählung 1848).⁴²

2.2. Illyrismus

Die – laut Überlieferung – dominante Geistesströmung und politische Bewegung der 1830er und 1840er Jahre in Kroatien war die kroatische nationale Wiedergeburtbewegung [Kro.: *Hrvatski narodni preporod*], die bis 1848 auch „Illyrismus“ genannt wurde. Nachdem der Begriff der „nationalen Wiedergeburt“ fast selbsterklärend ist, verlangt die Bezeichnung des „Illyrismus“ nach einer näheren Betrachtung.

⁴⁰ Suppan, Arnold: Die Kroaten. In: Wandruszka. S.660

⁴¹ Prütting, Lenz: Überlegungen zur normativen und faktischen Genese eines Nationaltheaters. In: Bauer. S.161

⁴² Petrušić-Goldstein, Sanja (Hg.): Povijest Grada Zagreba. Knjiga 1. Zagreb: Novi Liber, 2012. S.266

Diese Form der „Wiedergeburt“ beruft sich vor allem auf die Ausführungen Johann Gottfried Herders, der in seinen Werken – allen voran in den „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit“ – als erster eine „nationale Seele“ artikulierte.⁴³ Vor allem „Herders Idee der Sprachnation und die deutsche Romantik“⁴⁴ boten hier eine neue Variante eines Selbstbewusstseins für kleinere Völker. Die Lektüre von Herders Werke initiierte somit die Motivation, etwas zu finden, was die eigene Nation zu etwas Eigenem und für die Außenwelt erkennbar macht. Der erste Schritt um ein Narrativ und Insignien für die eigene Nation zu finden, begann mit einem Blick in die Vergangenheit.

Der Ausdruck „Illyrismus“ bezieht sich auf das Volk der Illyrer, eine Gruppe von Stämmen, deren Siedlungsgebiet sich von der Adria bis zum Morawafloss erstreckte⁴⁵; also lange bevor die Slawen im 6. Jahrhundert n.Chr. den Balkan, Ost- und Mitteleuropa besiedelten.

Um keine historischen Missverständnisse aufkommen zu lassen, wird sich diese Arbeit an die Unterscheidung nach Anna Pia Maissen halten, die in der Terminologie klar zwischen Illyrern, den vorrömischen Bewohnern der südslawischen Gebiete und Illyriern, Vertretern der frühen kroatischen Nationalbewegung, unterscheidet.⁴⁶

Das „Illyrien“ des 19. Jahrhunderts wich demnach auch von der topographischen Verortung des antiken Illyriens ab. Gleichzeitig wurde für diesen Terminus auch keine eindeutige Definition festgelegt.⁴⁷

„Illyrien“ als Orts- und Reichsbezeichnung war zwischen der Antike und der Entstehung der kroatischen nationalen Wiedergeburtbewegung keineswegs ungebraucht. „Napoleon hatte als erster seit der Antike das *Illyricum* wieder auf die

⁴³ vgl. Holdsworth, Nadine: Theatre and Nation. S.19

⁴⁴ Puchner, Walter: Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie in den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert. Vom Theater des Nationalismus zum Nationaltheater. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1994. S.1

⁴⁵ vgl. Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike. Band 2. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1979.

⁴⁶ vgl. Maissen, Anna Pia: Wie ein Blitz schlägt es aus meinem Mund. S.17

⁴⁷ vgl. Baric, Daniel: Der Illyrismus: Geschichte und Funktion eines übernationalen Begriffes im Kroatien der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und sein Nachklang. In: Le Rider, Jacques (Hg.): Transnationale Gedächtnisorte in Zentraleuropa. Innsbruck: Studien, 2002. S.128

offizielle Karte Europas gesetzt. Nachdem diese Gebiete Teile des Österreichischen Kaiserreichs geworden waren, fand der Terminus „Illyrien“ in der Verwaltung auch weiterhin Verwendung.⁴⁸ Von 1825 bis 1848 bestand sogar ein „Königreich Illyrien“, welches sich aus den Kronländern Kärnten, Krain und dem Küstenland zusammensetzte.⁴⁹ Die Frage, warum aufgrund der Existenz dieses Königreiches, die im Vormärz so starke Zensur nicht beim kroatischen „Illyrismus“ intervenierte, bleibt unbeantwortet.

Die Ziele des Illyrismus waren das Formen einer nationalen Identität und ein Auftrieb des kollektiven nationalen Selbstbewusstseins. Wenngleich einige Texte, Begriffe und Lieder im Kontext des heutigen modernen kroatischen Nationalismus verwendet werden, so entspricht der Illyrismus durchaus nicht den Charakteristika desselben. In der Rezeption illyristischer Schriften in den 1990er Jahren wurde nach explizit „kroatischer Spezifität“⁵⁰ interpretiert. „Einerseits wurde im Laufe der Bildung nationaler Identität reichlich und häufig auf die Texte der Illyrier zurückgegriffen und andererseits sorgte dieses Erbe für eine Überwindung des Nationalen zugunsten eines weiteren Horizonts.“⁵¹

Im Illyrismus ging es – vorwiegend von den Kroaten ausgehend⁵² –, um eine Stärkung der südslawischen Völker innerhalb der Habsburgermonarchie. Ein Beweggrund dafür war, den Strömungen der Magyarisierung entgegenzutreten; daher wurde die Bewegung des Illyrismus sogar teilweise von Wien unterstützt bzw. gebilligt. Da Wien (und Graz) für die Vertreter des Illyrismus in jungen Jahren auch die erste Anlaufstelle für höhere Bildung war, ist die Bezeichnung von Wien und Graz als „Zentren des südslawischen Nationalismus“⁵³ nicht weit hergeholt. Die angestrebte Einigkeit wird sehr gut durch einige Zeilen dieses Gedichtes dargestellt:

⁴⁸ Baric, Daniel: Der Illyrismus. In: Le Rider. S.128

⁴⁹ vgl. Suppan, Arnold: Das „Königreich Illyrien“ im Revolutionsjahr 1848. In: Der Reichstag von Kremsier 1848-1849 und die Tradition des Parlamentarismus in Mitteleuropa. Kremsier: 1998. S.341

⁵⁰ Baric, Daniel: Der Illyrismus. In: Le Rider. S.135

⁵¹ Baric, Daniel: Der Illyrismus. In: Le Rider. S.125

⁵² vgl. Baric, Daniel: Der Illyrismus. In: Le Rider. S.125

⁵³ Puchner, Walter: Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie in den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert. S.10

„Svi mi skup smo djeca jedne
Majke tužne, majke biedne
Jedna krvca nam i njima –
Slavno ime Ilir svima.“⁵⁴

[Wir alle zusammen sind Kinder
Einer traurigen und armen Mutter,
Eines Blutes -
Alle eines Namens „Illyr“.]

Der Motivation dahinter war der Gedanke, dass ein neuer Grad an Selbstständigkeit innerhalb der Habsburgermonarchie nur zusammen mit anderen südslawischen Völkern zu erreichen war. Die Spitzen dieser nationalbewussten, aber auch romantischen Idee wollten „alle Nationalitäts- und Identitätszeichen der heutigen jugoslawischen Nationen unter dem vorhistorischen Namen der ur-balkanischen Völker – „der Illyrer“ – tarnen“⁵⁵, und so der Bewegung „im national-spezifischen Sinne eine „nichtssagende Obhut“⁵⁶ geben.

„Illyrismus“ war demnach ein relativ neutraler und vielleicht sogar tarnender Begriff, um auch am Radar der Zensur nicht allzu emanzipatorisch und national(istisch) auffällig zu sein. Die Bezeichnung „illyrisch“ wurde synonym mit „südslawisch“ als „umfassender nationaler Name“⁵⁷ verwendet. Andererseits wurde mit dem Namen gleichzeitig auch eine direkte Ableitung aus der Antike suggeriert, nämlich vom schon erwähnten Volk der Illyrer.⁵⁸ Diese Kontinuität seit der Antike wurde jedoch selten wirklich explizit thematisiert, und scheint vorwiegend unterschwellig und zwischen den Zeilen mitzulaufen, denn die Anzahl der historisch akkuraten Gegenargumente war groß. „Die Vertrautheit mit den Argumenten, die die Grundlage des Illyrismus angriffen, führte dazu, daß die Illyrier sehr vorsichtig und spärlich mit der Beweisführung umgingen. Es scheint, als ob sie zutiefst überzeugt gewesen wären, daß ihre These unvertretbar war.“⁵⁹ Diese Herleitung aus längst vergangenen Zeiten – meist aus der Antike – wurde und wird bei Konstruktionen von nationalen

⁵⁴ Batušić, Slavko: Hrvatska Pozornica. Studije i Uspomene. Zagreb: Mladost, 1978. S.166

⁵⁵ vgl. Batušić, Nikola: Das kroatische Nationaltheater als Institution und Spiegelbild einer politischen Bewegung. In: Bauer, Roger (Hg.): Das Ende des Stegreifspiels – Die Geburt des Nationaltheaters. München: Wilhelm Fink, 1983. S.185

⁵⁶ vgl. Batušić, Nikola: Das kroatische Nationaltheater als Institution und Spiegelbild einer politischen Bewegung. In: Bauer. S.185

⁵⁷ Suppan, Arnold: Der Illyrismus zwischen Wien und Ofen-Pest. Die illyrischen Zeitungen im Spannungsfeld der Zensurpolitik (1835-1843). In: Moritsch, Andreas (Hg.): Der Austroslavismus. Ein verfrühtes Konzept zur politischen Neugestaltung Mitteleuropas. Wien: Böhlau, 1996. S.102

⁵⁸ vgl. Baric, Daniel: Der Illyrismus. In: Le Rider. S.126

⁵⁹ Baric, Daniel: Der Illyrismus. In: Le Rider. S.130

Narrativen oft gebraucht, da mit historischer Beständigkeit eines Volkes auch die Daseinsberechtigung einer Nation argumentiert wird.⁶⁰ In der kroatischen nationalen Wiedergeburtbewegung war diese historische Beständigkeit und Verankerung auf zwei Säulen gestützt: Einerseits auf dem Narrativ der direkten „ethnischen, kulturellen und sprachlichen Verwandtschaft der Südlaven“⁶¹ und der „Autochthonie des slawischen Stammes der „Illyrer““⁶², und andererseits auf der „staatsrechtlichen Tradition des kroatischen Adels in Nordkroatien“⁶³. Bei dieser staatsrechtlichen Tradition bzw. dem historisch begründeten kroatischen Staatsrecht berief man sich auf eine postulierte historische Staatlichkeit seit der Gründung der kroatischen Fürstentümer im 7. Jahrhundert.⁶⁴ „Die illyristische Bewegung arbeitete mit der Doppelstrategie von moderner sprachnationaler und nationalkultureller Argumentation auf der einen und von historisch-rechtlichen Begründungen im Rahmen des ungarländischen politischen Systems auf der anderen Seite.“⁶⁵ Nach diesen zwei Ausgangspunkten war das Ziel wiederum einerseits die „Wiederherstellung der territorialen Gesamtheit“⁶⁶ des einstigen Dreieinigem Königreiches von Kroatien, Slawonien und Dalmatien, andererseits die kulturelle Vereinigung „aller Teile des „illyrischen Stammes““⁶⁷, der als Basis eine gemeinsame Schriftsprache und eine gemeinsame nationale Identität dienen sollte. „Der Illyrismus wurde in erster Linie genetisch und kulturell gesehen, der Kroatismus als der politische Teil ihres Programmes.“⁶⁸ Ob sich diese Ideologie bzw. dieses Projekt durchsetzen konnte, sei an dieser Stelle dahingestellt, allerdings ist aus heutiger Sicht – nach dem Bestehen eines jugoslawischen Staates und dessen blutiger Zerfall in moderne (teilweise nationalistische) Nationalstaaten – das Jonglieren einer nationalen (kroatischen) und übernationalen (illyrischen bzw. jugoslawischen) Identität schwer bis gar nicht vereinbar.

⁶⁰ vgl. Baric, Daniel: Der Illyrismus. In: Le Rider. S.126

⁶¹ Suppan, Arnold: Der Illyrismus zwischen Wien und Ofen-Pest. In: Moritsch. S.102

⁶² Suppan, Arnold: Die Kroaten. In: Wandruszka. S.719

⁶³ Suppan, Arnold: Die Kroaten. In: Wandruszka. S.719

⁶⁴ Kessler, Wolfgang: Vom Recht der Stände zum „kroatischen Staatsrecht“. Zum historischen Recht in der politischen Kultur des 19. Jahrhunderts in Kroatien. In: Willoweit, Dietmar (Hg.): Reiche und Territorien in Ostmitteleuropa. Historische Beziehungen und politische Herrschaftslegitimation. München: R. Oldenbourg, 2006. S.379

⁶⁵ Kessler, Wolfgang: Vom Recht der Stände zum „kroatischen Staatsrecht“. In: Willoweit. S.383

⁶⁶ Suppan, Arnold: Der Illyrismus zwischen Wien und Ofen-Pest. In: Moritsch. S.102

⁶⁷ Suppan, Arnold: Die Kroaten. In: Wandruszka. S.719

⁶⁸ Suppan, Arnold: Der Illyrismus zwischen Wien und Ofen-Pest. In: Moritsch. S.102

Arnold Suppan charakterisiert den Illyrismus als „erste Variante einer [...] jugoslawischen Ideologie“ und zugleich auch als „erste kroatische nationale Integrationsideologie“⁶⁹. Das Ziel war demnach eine Einheit der südslawischen Völker innerhalb der Habsburgermonarchie, in der aber jedes Volk bzw. jede Gruppe gleichberechtigt war, und gleichzeitig wurde als solche Einheit eine Gleichberechtigung und politische Autonomie gegenüber den Ungarn⁷⁰ angestrebt. Dieser Einheit und Einigung standen einige entscheidende Faktoren im Weg: Ein stark ausgeprägtes regionales Bewusstsein, unterschiedliche Gesellschaftsstrukturen sowie drei unterschiedliche kroatische Dialektgruppen.⁷¹

Bei der Strömung bzw. beim Phänomen des Illyrismus ist zuletzt auch die Besonderheit derselben im Kontext nationalemanzipatorischer Strömungen innerhalb Europas anzumerken. Denn obwohl „das geschriebene Wort der kroatischen nationalen Wiedergeburt der mitteleuropäischen nationalen Romantik“⁷² angehörte, so war der Illyrismus bzw. die kroatische nationale Wiedergeburt bis zum Neoabsolutismus ein „übernationales Programm“⁷³, und somit als politisches Programm im Zeitgeist der Spätromantik zum Scheitern verurteilt. Mit Einführung des Neoabsolutismus 1849 gilt die Strömung des Illyrismus als politisches Phänomen als beendet.⁷⁴ Kulturell und sprachhistorisch kann man andererseits durchaus von einem Erfolg des Illyrismus sprechen – sofern diese wertende Bezeichnung zulässig ist –, denn „die im Illyrismus begonnene Entwicklung [war] nicht wieder rückgängig zu machen“⁷⁵. Sprachreformen und vor allem zahlreiche Gründungen von Institutionen zu jener Zeit, haben bis heute Bestand, unter ihnen auch das kroatische Nationaltheater.

Zu den wichtigsten Organen bzw. Instrumenten zur Verbreitung der illyristischen Ideen und des illyristischen Programms zählten Zeitungen und Zeitschriften. Allen

⁶⁹ Suppan, Arnold: Die Kroaten. In: Wandruszka. S.718

⁷⁰ vgl. Suppan, Arnold: Der Illyrismus zwischen Wien und Ofen-Pest. In: Moritsch. S.102

⁷¹ vgl. Suppan, Arnold: Die Kroaten. In: Wandruszka. S.718

⁷² Katičić, Radoslav (Hg.): Zweitausend Jahre Schriftlicher Kultur in Kroatien. Zagreb: MGC, 1990. S.125

⁷³ Baric, Daniel: Der Illyrismus. In: Le Rider. S.134

⁷⁴ vgl. Katičić, Radoslav (Hg.): Zweitausend Jahre Schriftlicher Kultur in Kroatien. S.141

⁷⁵ Katičić, Radoslav (Hg.): Zweitausend Jahre Schriftlicher Kultur in Kroatien. S.141

voran das „Hauptorgan des Illyrismus“⁷⁶ die *Danica ilirska* (Dt.: Illyrischer Morgenstern) von Ljudevit Gaj, die ab 10. Jänner 1835 als Beilage der *Novine* erschien. Im Laufe der Jahre ihres Erscheinens änderte sich die adjektivische Kategorisierung neben dem Namen „Danica“. Von der „Danicza horvatzka, slavonzka y dalmatinzka“ 1835, wurde sie von 1836 bis 1843 zur „Danica ilirska“. Im Jahr 1843 wurde die Zeitschrift bis 1848 – nach Anordnung von Wien – zur „Danica horvatska, slavonska i dalmatinska“ umbenannt, bis sie von 1848 bis zu ihrer Einstellung 1867 wieder als „Danica ilirska“ veröffentlicht wurde. In dieser Arbeit steht „Danica“ synonym für jede dieser Varianten, da sich, trotz Namensänderung, die Blattlinie inhaltlich nicht veränderte bzw. nicht geändert wurde.

Wie weit verbreitet und stark war diese Strömung überhaupt? Im Hinblick auf die von Pressegesetz und Zensurauflagen bedingte niedrige Auflage von z.B. Ljudevit Gajs Zeitung „Danica“ (nur 800 Stück 1848⁷⁷) und die hohe Anzahl von Analphabeten⁷⁸, kann von hoher Breitenwirkung der illyristischen Bewegung kaum die Rede sein. Demnach kann an dieser Bewegung bloß eine elitäre Schicht aus Adel und Bildungsbürgertum beteiligt gewesen sein, und sie war daher auch auf das urbane Leben beschränkt. Eine wichtige „Voraussetzung der Breitenwirkung nationalpolitischer Motivation“⁷⁹ war Bildung. Dieser Bildungsprozess wurde vor allem vom neuen Bürgertum getragen. In diesem Kontext ist auch die Gründung der *Ilirska čitaonica* im Jahr 1838 zu verstehen; aus diesem Leseverein ging 1842 auf Initiative von Graf Janko Drašković die literarische Lesegesellschaft *Matica ilirska*⁸⁰ hervor, die Vorgängerin der heute noch bestehenden *Matica hrvatska*. Trotz Gesetzen und Zensur war das Pressewesen für den Bildungsprozess und vor allem für die Vermittlung nationaler Bestrebungen und Ideen entscheidend und relevant. „Als Träger der Presseorgane traten meist politische Parteien, Vereine oder Berufsorganisationen in Erscheinung.“⁸¹

⁷⁶ Puchner, Walter: Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie in den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert. S.11

⁷⁷ vgl. Suppan, Arnold: Die Kroaten. In: Wandruszka. S.713

⁷⁸ vgl. Suppan, Arnold: Die Kroaten. In: Wandruszka. S.710

⁷⁹ Suppan, Arnold: Die Kroaten. In: Wandruszka. S.710

⁸⁰ vgl. Suppan, Arnold: Die Kroaten. In: Wandruszka. S.712

⁸¹ Suppan, Arnold: Die Kroaten. In: Wandruszka. S.712

Neben Presse sind genauso programmatische Schriften, Abhandlungen, und auch Prosa und Lyrik zu erwähnen. „Die Illyristen ordneten ihre Schreibtätigkeit den Bedürfnissen des Augenblicks und den Anforderungen ihrer Bewegung unter.“⁸² Die wichtigsten Vertreter waren Janko Drašković, Ivan Mažuranić, Bogoslov Šulek, Dragutin Rakovac, Ivan Kukuljevič Sakcinski, Dimitrija Demeter und auch Ljudevit Gaj. „Manche Texte der Illyrier können als Inszenierungen gelesen werden, die zum Ziel hatten, ein Gefühl der historischen Verwurzelung hervorzurufen.“⁸³ Ivan Mažuranićs Gedicht „Vjekovi Ilirije“⁸⁴ [Dt.: Die Zeitalter Illyriens] ist hier stellvertretend zu nennen, als lyrisches und utopisches Stimmungsbild des Illyrismus. Im Zusammenhang mit Theater und dramatischer Literatur werden Ivan Kukuljevič Sakcinski und Dimitrija Demeter noch von großer Bedeutung sein.

Trotz allgemein herrschender repressiver Stimmung und starker Zensur innerhalb des Habsburgerreiches während der Amtszeit des Fürsten Metternich, stand das Metternichsche Regime den „schriftlichen Produkten der frühen Nationalbewegung – ihren Zeitungen“⁸⁵ eher offen gegenüber. Dies mag an mehreren Gründen liegen: Einerseits „unterstanden die Zensurbehörden in Kroatien nicht unmittelbar der Polizei- und Zensurhofstelle in Wien, sondern entsprechenden ungarischen Behörden“⁸⁶. Fürst Metternich und Graf Sedlnitzky, Leiter der Polizei- und Zensurhofstelle in Wien, waren, was die politischen Strömungen und Entwicklungen zwischen Illyriern und Ungarn-Treuen betraf, immer auf Übersetzungen und Mittelmänner angewiesen, von denen aber wenige unbefangen waren.⁸⁷ Das heißt, Wien hatte in Wahrheit einen sehr eingeschränkten und verzerrten Einblick in die Geschehnisse in Zagreb. Andererseits war das Regime in Wien dem Illyrismus gegenüber durchaus positiv eingestellt. „Der Staatskanzler Fürst Metternich als auch „Innenminister“ Graf Kolowrat und Zensurchef Graf Sedlnitzky hielten offensichtlich die Blätter Gajs als kroatisches Gegengewicht gegen die national-ungarische Presse für wünschenswert.“⁸⁸ Sedlnitzky verlangte sogar von Wien „die Belebung der

⁸² Katičić, Radoslav (Hg.): Zweitausend Jahre Schriftlicher Kultur in Kroatien. S.125

⁸³ Baric, Daniel: Der Illyrismus. In: Le Rider. S.128

⁸⁴ Mažuranić, Ivan: Izbor poezije. Beograd: Narodnja knjiga, 1965.

⁸⁵ Suppan, Arnold: Der Illyrismus zwischen Wien und Ofen-Pest. In: Moritsch. S.102

⁸⁶ Suppan, Arnold: Der Illyrismus zwischen Wien und Ofen-Pest. In: Moritsch. S.103

⁸⁷ vgl. Suppan, Arnold: Der Illyrismus zwischen Wien und Ofen-Pest. In: Moritsch. S.116

⁸⁸ Suppan, Arnold: Der Illyrismus zwischen Wien und Ofen-Pest. In: Moritsch. S.123

kroatischen Nationalsprache gegen die allgemeine Verbreitung des „Magyarismus“, der bereits die slawonischen Komitate ergriffen hatte⁸⁹. Ob dieser Sympathien aus Wien, kann das Verbot des illyrischen Namens und der illyrischen Zeichen (Halbmond und Stern) 1843 verwundern. Dieser Beschluss ist laut Suppan allerdings nicht anti-illyristisch oder anti-kroatisch per se zu verstehen, sondern Metternich „wollte die Unruhe in Kroatien beigelegt wissen und politische Parteikämpfe verhindern“⁹⁰. Eine rein formale Begründung, nämlich dass es unter der ungarischen Stephanskrone kein Illyrien gab, wurde angegeben, um zur allgemeinen Beschwichtigung die Bezeichnung „illyrisch“ zu verbieten. Andererseits war aber explizit die „Pfleger der kroatischen Nationalsprache innerhalb der Gesetze [...] gestattet, eine Verbreitung der ungarischen Sprache auf Kosten anderer Nationalitäten [war] in die Schranken zu weisen“⁹¹. Darüber mehr im Abschnitt über die „illyrische“ Sprache.

Die illyrische Bewegung stieß naturgemäß auch auf Ablehnung. Diese kam jedoch nicht – wie schon erläutert – aus Wien, oder auch Budapest, sondern am stärksten aus Kroatien. Dass genau diese Ablehnung die Entfaltung des Illyrismus verhinderte, ist anzunehmen.⁹² Grob zusammengefasst kam die Ablehnung und Kritik am Illyrismus innerhalb Kroatiens aus drei verschiedenen Richtungen: „Einige Stimmen erhoben sich gegen die Idee eines Verzichts auf den kroatischen nordwestlichen Dialekt [...]. Dazu gesellten sich auch Vertreter eines politischen Konservatismus, die vor möglichen demokratischen Neuerungen, welche sie im Illyrismus zu erkennen meinten, zurückschreckten. Diese beiden Strömungen bekämpften den Illyrismus im Namen des Kroatismus.“⁹³ Als drittes kam die Ablehnung von Vertretern des pro-ungarischen Adels.

Ein weiterer Indikator, dass die illyrische Bewegung eher elitär und städtisch geprägt war, ist ihr politisches Programm von 1848⁹⁴. Das Bauerntum, und somit auch die

⁸⁹ Suppan, Arnold: Der Illyrismus zwischen Wien und Ofen-Pest. In: Moritsch. S.123

⁹⁰ Suppan, Arnold: Der Illyrismus zwischen Wien und Ofen-Pest. In: Moritsch. S.122

⁹¹ Suppan, Arnold: Der Illyrismus zwischen Wien und Ofen-Pest. In: Moritsch. S.124

⁹² vgl. Baric, Daniel: Der Illyrismus. In: Le Rider. S.131

⁹³ Baric, Daniel: Der Illyrismus. In: Le Rider. S.133

⁹⁴ vgl. Suppan, Arnold: Die Kroaten. In: Wandruszka. S.720

ländliche Bevölkerung, fand keine Beachtung im Programm und in der Ideologie der Illyrier.

Sprachhistorisch waren im Jahr 1834 die Illyrier – allen voran Ljudevit Gaj – gerade dabei, eine neue kroatische Schrift- bzw. Standardsprache zu etablieren. Das Bemühen um eine neue einheitliche Standardsprache war nur eines der Symptome der Einheits- und nationalen Wiedergeburtbestrebungen der Illyrier. 1836 wurde die neue gemeinsame Schriftsprache in Kroatien eingeführt; neue, sozusagen „amtliche“ Kultur des Landes bekam ein neues Ausdrucksidiom, an das man sich besonders in der Hauptstadt nur schwer gewöhnen konnte.⁹⁵ Aber „[...] die jungen Illyrier förderten Ausbildung und Pflege dieser Literatursprache nachhaltig, die Südslawische Akademie initiierte Ausgrabung und Entschlüsselung alter Kulturdenkmäler und die *Matica hrvatska* war wesentlich an Sammlung und Edition von Märchen, Volksliedern und Heldenepen beteiligt.“⁹⁶ Neben der schon erwähnten Verankerung in der Vergangenheit und in der Religion als Trägerfunktion nationaler Identität, ist allen voran die Verankerung in der Sprache bei den Illyriern am dominantesten. Die Änderungen, die diese hervorbrachte, wirken bis heute nach.

⁹⁵ Batušić, Nikola: Das kroatische Nationaltheater als Institution und Spiegelbild einer politischen Bewegung. In: Bauer. S.185f

⁹⁶ Suppan, Arnold: Die Kroaten. In: Wandruszka. S.716

2.2.1. Die „illyrische“ Sprache

Trotzdem der „Illyrismus vor allem eine politische Bewegung war und keine sprachliche“⁹⁷, so muss – vor allem im Kontext der Theatergründung – den sprachreformerischen Strömungen und Ansätze innerhalb des Illyrismus kurz besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden. Der Kampf für eine Sprachreform ist zu dieser Zeit jedoch als „politischer Akt zu verstehen, weil er beim Volk eine Veränderung des Verhaltens bewirken und den Willen zur Einheit erwecken wollte“⁹⁸. Zu Maissens Ausführungen, dass das dreieinige Königreich Kroatien-Slawonien-Dalmatien weder geografisch noch wirtschaftlich oder politisch eine Einheit war, ist noch ein wichtiger Aspekt hinzuzufügen: Das dreieinige Königreich Kroatien-Slawonien-Dalmatien war auch in sprachlicher Hinsicht weder homogen noch eine Einheit. „Die eigene selbstständige Sprache wurde darüberhinaus sehr bald auch Symbol der nationalen Gemeinschaft [...]“⁹⁹.

Da diese sprachlichen Diskrepanzen und Dialektunterschiede – wie sie wohl in jedem größeren und kleineren Land als geografische und administrative Einheit vorkommen und üblich sind – im Prozess der Nationaltheatergründung (und in der Ideologie um diese) von großer Signifikanz waren, soll hier die Sprache und Sprachentwicklung näher beleuchtet werden.

So wie auch heute in der Republik Kroatien, gab es im 19. Jahrhundert in den kroatischen Ländern Kroatien, Slawonien und Dalmatien – die es zu vereinen galt – drei verschiedene große und sehr unterschiedliche Dialektgruppen. Das offensichtlichste und am leichtesten erkennbare Unterscheidungsmerkmal ist das Interrogativpronomen „was“. Jede dieser drei Dialektgruppen hat ein eigenes Wort: „ča“, „kaj“ und „što“. Demnach wird vom Čakavischen, Kajkavischen und Štokavischen Idiom gesprochen. Grob gesagt waren bzw. sind diese Sprachversionen geographisch folgendermaßen aufgeteilt: „Die kajkawischen Dialekte werden im Nordwesten von Kroatien gesprochen. Die čakawischen Dialekte

⁹⁷ Moguš, Milan: Geschichte der kroatischen Literatursprache. Zagreb: Globus, 2001. S.185

⁹⁸ Moguš, Milan: Geschichte der kroatischen Literatursprache. S.186

⁹⁹ Suppan, Arnold: Die Kroaten. In: Wandruszka. S.716

umfassen die dalmatinische Küste, Inseln im Kvarner-Golf und Teile Istriens. Den größten Raum Kroatiens nehmen die štokawischen Dialekte ein, die vor allem in Süd- und Ostkroatien beheimatet sind.“¹⁰⁰

Dem Čakavischen kann im illyristischen Zusammenhang am wenigsten Aufmerksamkeit geschenkt werden, da es nie – wie das Kajkavisches - als Schriftsprache wahrgenommen wurde.¹⁰¹ Čakavisches Literatur galt daher – seit der Kategorisierung von Schriftsprache und Dialekt – immer als Dialektliteratur.

Im Kajkavischen Idiom gab es eine rege Literaturtradition; das Kajkavisches kann daher für den Norden Kroatiens durchaus als Literatursprache bezeichnet werden.¹⁰² Literatur im Kajkavischen fand mit den 1830er Jahren keineswegs ein Ende, jedoch wurde sie mit Einführung der neuen Literatursprache zur Dialektliteratur. „Nach Annahme der Literatursprache auf štokawischer Grundlage als allgemeiner Literatursprache für die nationale Wiedergeburt [...] ist das Kajkawische nicht mehr die Literatur-/Standardsprache der Kroaten.“¹⁰³

Diese linguistischen Gegebenheiten stellten das „Problem“ der Inhomogenität innerhalb der von den Illyriern und nationalen angenommenen Einheit dar, was aber nur zur zum Problem wurde, wenn man nach einer Vereinheitlichung der Sprache verlangte. Um dieser Einheit den Weg zu ebnen, „änderte die Gruppe um Gaj praktisch über Nacht den Namen »Kroatisch« (»*horvatski*«) in »Illyrisch« (»*ilirski*«), gestützt auf die Tradition, nach der dieser Name immer verwendet wurde, wenn man alle drei kroatischen Länder zusammen oder alle Südslaven bezeichnen wollte“¹⁰⁴, da mit dem adjektivischen Zusatz „kroatisch“ in erster Linie die Bewohner Banalkroatiens gemeint waren, und somit zum größten Teil die kajkavisches Dialektgruppe.

¹⁰⁰ Wingender, Monika: Kroatisch. In: Okuka, Miloš (Hg.): Wieser Enzyklopädie des europäischen Ostens. Band 10. Lexikon der Sprachen des europäischen Ostens. S.276

¹⁰¹ vgl. Nehring, Gerd-Dieter: Čakawisch. In: Okuka, Miloš (Hg.): Wieser Enzyklopädie des europäischen Ostens. Band 10. Lexikon der Sprachen des europäischen Ostens. S.250

¹⁰² vgl. Lončarić, Mijo: Kajkawisch. In: Okuka, Miloš (Hg.): Wieser Enzyklopädie des europäischen Ostens. Band 10. Lexikon der Sprachen des europäischen Ostens. S.261

¹⁰³ Lončarić, Mijo: Kajkawisch. In: Okuka. S.261

¹⁰⁴ Moguš, Milan: Geschichte der kroatischen Literatursprache. S.189

Die štokavische Variante der kroatischen Sprache war jedoch dem größten Teil der Bevölkerung der *Banska Hrvatska* fremd, da hier die kajkavische Variante gepflegt wurde, und es auch eine dürftige aber vorhandene Theatertradition in dieser Sprachform gab.

Warum wurde gerade das Štokavische als Grundlage für die neue standardisierte Schriftsprache ausgewählt? Kurz ausgedrückt: Wegen der Nähe zum Serbischen. Um einen Gegenpol zur stark herrschenden Magyarisierungspolitik zu schaffen, „kommt die Idee einer den Südslawen bzw. den Kroaten und Serben gemeinsamen Standardsprache auf.“¹⁰⁵ Neben Gemeinsamkeiten in der Sprache wurde auch die gemeinsame Herkunft gerne und oft betont: „Ne pokazuje li ovaj vrijedni postupak slavnoga prijateljstva srpskog: da je Srbin i Hrvat sin jedne majke Ilirije, da su obojica jednim slavoilirskim odojeni miješkom?“¹⁰⁶ [Zeigt nicht diese wertvolle serbische Freundschaft, dass Serbe und Kroatie Sohn derselben illyrischen Mutter sind, beide gestillt von slawisch-illyrischer Milch?]

Im Jahr 1850 traf sich eine Gruppe kroatischer und serbischer Intellektueller und Literaten in Wien, unter anderem Ivan Mažuranić, Dimitrije Demeter, Ivan Kukuljević Sakcinski und Vuk Karadžić, um die Realisierung einer Standardsprache zu diskutieren.¹⁰⁷ Sie hielten im Wiener Sprachenvertrag (*Bečki književni ugovor*) fest, dass die „gemeinsame sprachliche Grundlage der Standardsprache von Kroaten und Serben [...] der neuštokawische Dialekt der Ostherszegowina“¹⁰⁸ sein solle.

Festzuhalten gilt, dass die Magyarisierung sowohl im Gebiet der Schulbildung als auch die Einführung des Ungarischen als Amtssprache in allen Ländern unter der Stephanskrone angestrebt wurde.

Trotz starker Magyarisierungsversuche war in Kroatien die Amtssprache nach wie vor Latein. Jedoch „[...] verpflichteten sich die Stände 1827, ungarisch als obligatorisches Fach in allen Schulen einzuführen. Dies geschah zu einer Zeit, als

¹⁰⁵ Wingender, Monika: Kroatisch. In: Okuka. S.282

¹⁰⁶ Danica ilirska. Ljudevit Gaj (Hg.). Nr.9, 26.02.1842

¹⁰⁷ vgl. Moguš, Milan: Geschichte der kroatischen Literatursprache. S.206

¹⁰⁸ Wingender, Monika: Kroatisch. In: Okuka. S.282

noch in keiner einzigen Schule in Kroatien Vorlesungen über kroatische Sprache und Kultur gehalten wurden.“¹⁰⁹

Bis 1847 wurde im kroatischen Sabor (Parlament) lateinisch verwendet, um nicht deutsch oder ungarisch sprechen zu müssen¹¹⁰

Die deutsche Sprache war vor allem im urbanen Raum, d.h. vor allem in Zagreb, als Gesellschaftssprache¹¹¹ präsent, da viele Intellektuelle zu dieser Zeit an deutschsprachigen Universitäten studierten und somit die Sprache der Wissenschaft vom Deutschen geprägt war.¹¹² Daher ist es auch nicht ungewöhnlich, dass manche frühen Schriften des Illyrismus bzw. der kroatischen nationalen Wiedergeburtbewegung in deutscher Sprache verfasst und veröffentlicht wurden (vgl. Janko Drašković). Weiters ist auch bei illyristischen Schriften in kroatischer bzw. illyrischer Sprache vor allem durch die verwendete Syntax eine gewisse sprachliche Verwurzelung im Deutschen und, dass sie „in der Sphäre der deutschen Sprache und Kultur erzogen worden waren“¹¹³, zu erkennen (vgl. Dimitrija Demeter).

„Zu den eigentümlichen Widersprüchen der Epoche gehörte auch der Umstand, dass die Illyristen – wie sich die Anhänger der nationalen Wiedergeburt- oder illyristischen Bewegung nannten – einen Dialekt in die neue kroatische Schriftsprache erhoben haben, der den Bewohnern Zagrebs und Nordwestkroatiens fremd anmutete.“¹¹⁴ Zur Veranschaulichung und Verdeutlichung dieser Problematik ein hypothetisches Beispiel. Übertragen auf Österreich wäre das das Gleiche, wenn in Wien Sprachreformer beschließen, eine neue österreichische Standard- und Literatursprache zu etablieren, die aber nicht auf Basis der bairischen bzw. süddeutschen Dialektgruppe stünde, sondern die alemannischen Dialekte als Grundlage hätte.

¹⁰⁹ Maissen, Anna Pia: Wie ein Blitz schlägt es aus meinem Mund. S.40

¹¹⁰ Batušić, Nikola: Das kroatische Nationaltheater als Institution und Spiegelbild einer politischen Bewegung. In: Bauer. S.185

¹¹¹ vgl. Gavrin, Mira: Kroatische Übersetzungen und Nachdichtungen deutscher Gedichte zur Zeit des Illyrismus. München: Otto Sagner, 1973. S.14

¹¹² vgl. Wingender, Monika: Kroatisch. In: Okuka. S.280

¹¹³ Gavrin, Mira: Kroatische Übersetzungen und Nachdichtungen deutscher Gedichte zur Zeit des Illyrismus. S.21

¹¹⁴ Bobinac, Marijan: Übernahme, Ablehnung, Hassliebe. In: Lacko Vidolić, Svjetlan (Hg.): Zagreber Germanistische Beiträge. Heft 9. Zagreb: Universität Zagreb, 2006. S.90

Die erste Sprachreform im Rahmen des Illyrismus betraf die Orthographie. So stellte Ljudevit Gaj in seiner 1830 in Budim veröffentlichten „Kratka osnova horvatsko-slavenskoga pravopisa“ ein lateinisches Alphabet mit diakritischen Zeichen nach tschechischem Vorbild vor¹¹⁵, welche die bis dahin ungarische Orthographie bzw. Schreibweise der kroatischen Sprache ablösen sollte. Die so genannte „Gajica“ bietet im Wesentlichen die Grundlage für die auch heute noch verwendete phonetische Orthographie in südslawischen Sprachen mit lateinischer Schrift. „Da nach dem Verständnis der bürgerlichen Ideologie, der auch die Illyrer [sic!] anhängen, die Sprache mit dem Volk gleichgesetzt wurde, war der Kampf für eine einheitliche Orthographie der eigenen Sprache nur das äußere Zeichen des Kampfes für die nationale Einheit aller »Illyrer« [...]“¹¹⁶.

Ljudevit Gaj selbst verwendete 1835 ab der 10. Nummer der „*Danica Horvatska, Slavonska i Dalmatinska*“ die neue Orthographie, ab der 28. Nummer wurde im štokavischen Dialekt gedruckt.¹¹⁷ Ab 1836 verwendete Gaj in allen seinen Veröffentlichungen durchwegs die neue Orthographie und das Štokavische als neue Schriftsprache.

¹¹⁵ vgl. Wingender, Monika: Kroatisch. In: Okuka. S.281

¹¹⁶ Moguš, Milan: Geschichte der kroatischen Literatursprache. S.186

¹¹⁷ Suppan, Arnold: Der Illyrismus zwischen Wien und Ofen-Pest. In: Moritsch. S.106

3. Die Genese des kroatischen Nationaltheaters

Einleitend ist anzumerken, dass es im Deutschen und im Kroatischen Unterschiede in der Terminologie gibt: Das *Hrvatsko narodno kazalište*, um wessen Gründung diese Arbeit handelt, würde wortwörtlich übersetzt „Kroatisches Volkstheater“ heißen; gemeint ist aber sehrwohl ein kroatisches repräsentatives Nationaltheater, und es wird auch durchwegs in der deutschsprachigen Sekundärliteratur als solches bezeichnet.

Die Entstehungsgeschichte des *Hrvatsko narodno kazalište* bzw. die „frühe Phase des modernen kroatischen Theaters“¹¹⁸ wird in der Sekundärliteratur in drei Phasen geteilt, welche von Nikola Andrić formuliert wurden¹¹⁹. Bisher schien diese Einteilung in der Rezeption der Ereignisse recht unantastbar zu sein:

1. Phase: 1834-1840
2. Phase: 1840-1860
3. Phase: 1861-1895

Die erste Phase umfasst die Zeit von der Eröffnung des Theaters am heutigen Markov Trg [Dt.: Markusplatz] bis zum ersten Auftreten des *Domorodno teatralno društvo* [Dt.: Heimatlicher Theaterverein] in kroatischer Sprache. Die zweite Phase behandelt die Jahre zwischen 1840 und 1860, die letztendlich mit der „Vertreibung der deutschen Sprache von der Zagreber Bühne endete. Die dritte und letzte Phase dieser frühen Periode des modernen kroatischen Theaters beginnt mit der gesetzlichen Institutionalisierung und (theoretischen) Gesetzesgebung, und endet mit der Eröffnung des neuen Theatergebäudes 1895, bzw. mit der Schließung des Hauses am Markov Trg.

Der Fokus hier soll auf der ersten Phase der Ereignisse liegen, allerdings in veränderter Phaseneinteilung und mit leichten Abweichungen des dargestellten

¹¹⁸ Bobinac, Marijan: Zwischen Übernahme und Ablehnung – Aufsätze zur Rezeption deutschsprachiger Dramatiker im kroatischen Theater. Wrocław – Dresden: Neisse, 2008. S.7

¹¹⁹ vgl. Andrić, Nikola: Spomen-Knjiga Hrvatskog Zemaljskog Kazališta pri otvaranju nove kazališne zgrade. Zagreb, 1895.

Rahmens. Die bearbeitete Zeitperiode soll daher in dieser Arbeit in folgende Phasen geteilt sein:

1. Phase: ca. 1815-1834
2. Phase: 1834-1840
3. Phase: 1840-1861

Als erstes soll ein – wenn auch nur peripherer Blick auf die Zeit vor 1834 gemacht werden. Die zweite Phase von 1834 bis 1840 ist ident mit Nikola Andrić's Einteilung. Der Anfangspunkt der zweiten Phase liegt bei einem architektonischen Wendepunkt, nämlich dem Bau der Spielstätte, die 27 Jahre nach dem Spatenstich zur Geburtsstätte des Kroatischen Nationaltheaters und damit zum ersten Bau des HNK werden sollte. Denn durch das Bestreben und der Stimmen nach einem festen Theaterhaus, drückt sich schon (wenn auch latent) der Wunsch nach einem Theater im Sinne des Volkes bzw. der Nation aus – noch abseits jeglicher Sprachansprüche. Da der Bau des Hauses als Wendepunkt zu sehen ist, aber keineswegs eine Stunde Null darstellt, soll in Phase eins ein Blick auf die Situation des Theaters vor 1834 gegeben werden.

Als letztes soll der Fokus auf den Jahren zwischen erster Vorstellung in kroatischer Sprache im Jahr 1840, und der tatsächlichen formellen Gründung des kroatischen Nationaltheaters 1861 liegen.

3.1. Phase 1: Was gab es in Zagreb vor 1834 und wie kam es zum Theaterbau?

„Die fatale Zerstreuung der kroatischen Länder auf Norden und Süden wirkte sich auch auf das Theaterwesen aus, und so mußten die Gründer des neuen nationalen Theaters im Rahmen der kroatischen nationalen Wiedergeburt völlig neu beginnen.“¹²⁰

Mit den Renaissance- und Barockstücken des 16. und 17. Jahrhunderts von u.A. Marin Držić und Hanibal Lučić in Dubrovnik (Ragusa) „ist in Kroatien eine Theatertradition vorgegeben, die sich nur noch mit Griechenland vergleichen läßt“¹²¹. Anders als in Dalmatien (Dubrovnik), dem einstigen Zentrum des Theaterlebens am nördlichen Balkan¹²², war in der *Banska Hrvatska* das Theaterwesen bzw. die „nationale Hochkultur“¹²³ bis ins frühe 19. Jahrhundert in geistlicher, und genauer gesagt zum größten Teil in jesuitischer Hand. Bis zur Auflösung des Jesuitenordens 1773 durch Joseph II.¹²⁴ wurden Schulfestspiele auf Latein¹²⁵ dargeboten. Auch wenn Hinko Vinković Zagreb als eine „alte Theaterstadt“¹²⁶ beschreibt, so stellte sich die Frage nach einer öffentlichen Spielstätte demnach durch ein (komplettes) Fernbleiben von weltlicher Theatertradition in diesem Teil der kroatischen Länder überhaupt nicht. Erst mit dem wiederholten Auftreten deutschsprachiger Theater- und Wandertruppen, welche ab 1780 gut dokumentiert sind, gab es einen Bedarf nach Auftrittsmöglichkeiten. Nicht nur durch diese Auftritte, sondern auch durch den weltlich geprägten Theaterbegriff kam die Forderung nach einer (ständigen bzw. stehenden) Spielstätte auf. „Prema tome, sve dok je u sjevernoj Hrvatskoj isključivo u rukama vjerskoga školstva, problem zgrade, odnosno posebnih scenskih prostora ne

¹²⁰ Batušić, Nikola: Das kroatische Nationaltheater als Institution und Spiegelbild einer politischen Bewegung. In: Bauer. S.185

¹²¹ Puchner, Walter: Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie in den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert. S.25

¹²² vgl. Senelick, Laurence: National theatre in Northern and Eastern Europe, 1746-1900. Cambridge: University Press, 1991. S.12

¹²³ Suppan, Arnold: Die Kroaten. In: Wandruszka. S.640

¹²⁴ vgl. Dragosavac, Dragana: Die deutschsprachige Dramatik auf den Bühnen der südslawischen Nationaltheater. I. Teil. Wien: Diss., 1997. S.61

¹²⁵ Breyer, Blanka: Das deutsche Theater in Zagreb 1780 – 1840. Zagreb: Universität Zagreb, 1938. S.9

¹²⁶ Vinković, Hinko: Hundert Jahre Theatergebäude in Zagreb. Sonderabdruck aus dem „Morgenblatt“. Zagreb: 1934. S.3

nameće se kao bitan, još manje kao nacionalan kazališni problem.“¹²⁷ [Während also im nördlichen Teil Kroatiens alles ausschließlich in den Händen der konfessionellen Schulen war, war das Problem nach einem Gebäude, beziehungsweise gesonderten Räumlichkeiten für szenische Darstellungen, nicht wichtig, und noch weniger war es ein nationales Theaterproblem.]

Am Ende des 18. Jahrhunderts traten deutsche Truppen auf der Harmica (heute Trg Bana Josipa Jelačića; dt.: Jelačić-Platz) und in verschiedenen Gasthäusern auf. Anzumerken ist an dieser Stelle, dass wenn bei Batušić und anderen Theaterhistorikern von „deutschen“ Wandertruppen die Rede ist, dies nicht auf das (heutige) Deutschland bezogen bzw. nicht national zu verstehen ist, sondern sprachlich, und daher vielmehr als ein Synonym für „deutschsprachig“ zu lesen ist, da die „Mehrzahl der Aufführungen von deutschsprachigen Truppen, meist solchen österreichischer Provenienz“¹²⁸ bestritten wurden.

Die erste öffentliche Spielstätte war der umgebaute Speisesaal eines alten Klarissenklosters, welches heute das Museum der Stadt Zagreb beherbergt. Danach wurde alternierend in verschiedenen feudalen Residenzen und Palais gespielt (z.B. Palais Vojković-Vojkffy – heute das Historische Museum), welche alle nicht den technischen und szenischen Ansprüchen der Theatertruppen entsprachen. Eine Verbesserung stellte die Adaption eines Palais zum *Pejačević-Amadéovo kazalište* dar. Zagreb hatte nun nach allen Provisorien endlich ein dem Bürgertum öffentlich zugängliches Theater, in dem kontinuierlich auch zeitgenössische Stücke der deutschsprachigen und auch europäischen Dramatik gezeigt wurden.¹²⁹ Es wurde von 1797 bis 1834 bespielt und beheimatet heute das Naturhistorische Museum. Obwohl das *Pejačević-Amadéovo kazalište* eine Verbesserung gegenüber allen vorangegangenen Provisorien darstellte, so war es trotz allem noch immer „nur“ ein umgebauter Raum, in dem Theaterstücke gezeigt wurden. In dieser Spielstätte wurden keine Stücke in kroatischer Sprache – in keiner ihrer Varianten – gezeigt. Die

¹²⁷ Batušić, Nikola: Povijest hrvatskoga kazališta. Zagreb: Školska knjiga, 1978. S.220

¹²⁸ Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. VI. Band. Salzburg: Otto Müller, 1977. S.329

¹²⁹ vgl. Batušić, Nikola: Agramer Theaterjournal iz 1815. In: Kampuš, Ivan (Hg.): Zagrebački Gradec 1242-1850. Zagreb: Grad Zagreb, 1994. S.383

einigen Kajkavischen Theatervorstellungen zu dieser Zeit wurden im Priesterseminar am Kaptol veranstaltet und waren nicht öffentlich zugänglich.

Schon zu Zeiten des Amadéovo kazalište herrschte eine Kurzlebigkeit der Direktionen; in 30 Jahren sind hier 15 verschiedene Administrationen dokumentiert. Repertoire und Qualität der Vorstellung waren immer abhängig vom jeweiligen Pächter, und auch „Kazališno educiranije gledateljstvo nerijetko je, pa tako bijaše i u Zagrebu, odbacivalo svaki pokušaj umjetničkoga omalovažavanja sa strane gostiju, ili je pak manje obrazovana publika teško prihvaćala repertoar zahtjevnijega intelektualnog angažmana.“¹³⁰ [Jeder Versuch der künstlerischen Verunglimpfung von Seiten der Besucher wurde von den im Sinne des Theaters gebildeten Zuschauern oft zurückgewiesen, und so war es auch in Zagreb, oder aber das weniger gebildete Publikum nahm das Repertoire mit anspruchsvollerem intellektuellen Engagement schwer an.]

Wer besuchte überhaupt (öffentliche) Theatervorstellungen in deutscher Sprache, in der Hauptstadt des Königreiches Kroatien unter der ungarischen Stephanskrone? Nach einem Bericht in der Wiener Theaterzeitung von 1835, konnte die Direktion des Theaters „auf die Unterstützung des zahlreich hier befindlichen Adels, Militärs, k.k. Beamten, und des wohlhabenden Handlungs- und Mittelstandes mit Zuversicht rechnen“, sofern sie das „Behagen des Publikums in Anspruch“¹³¹ nähme. Laut Blanka Breyer waren die deutschsprachigen Schauspieltruppen, „die vom kroatischen Adel mit offenen Armen empfangen wurden“¹³² auch ein Grund dafür, dass sich „die zugesiedelten Deutschen hier »zu Hause« [fühlten], während die Kroaten selbst sich oft als »peregrini in Patria« vorkamen“¹³³.

Weltliche und öffentliche Vorstellungen in kroatischer Sprache fanden zum ersten Mal in der Saison 1832/1833 statt. Diese Saison ging deshalb in die Chronologie der kroatischen Theatergeschichte ein, weil „zum erstenmal auf dem Zagreber

¹³⁰ Batusić, Nikola: Agramer Theaterjournal iz 1815. In: Kampuš. S.384

¹³¹ Wiener Theaterzeitung. Adolf Bäuerle (Hg.). Nr.53, 3.5.1825.

¹³² Breyer, Blanka: Das deutsche Theater in Zagreb 1780 – 1840. S.9

¹³³ Breyer, Blanka: Das deutsche Theater in Zagreb 1780 – 1840. S.9

Berufstheater Vorstellungen in kroatischer Sprache stattfanden¹³⁴. Gezeigt wurden zwei Stücke von August Kotzebue in Übersetzungen von Rakovac. „Bevor noch unter den Illyristen [Anm.: Illyrier] die endgültige Entscheidung für die Einführung der štokavischen Standard- und damit auch Bühnensprache fiel, übersetzte Dragutin Rakovec (1813-1854), einer der Aktivisten der Wiedergeburtbewegung, drei Lustspiele Kotzebues ins Kajkavische. Im Gegensatz zu den Vorstellungen im Priesterseminar wurden diese Stücke [...] öffentlich aufgeführt.“¹³⁵ Auch wenn es sich hier nicht um die neue kroatische Literatursprache handelte, die für den Gründungsprozess des Nationaltheaters so entscheidend war, so sind diese Vorstellungen doch relevant, da hier zum ersten Mal nicht Laien oder Dilettanten spielten, sondern Berufsschauspieler, die anscheinend der kroatischen Sprache bzw. des kajkavischen Dialekts mächtig gewesen waren. Dass das Publikum diese ersten kroatischen Vorstellungen mit großer Begeisterung aufnahm, ist nur zu begreiflich, denn wir befinden uns in der Zeit, „wo der Illyrismus zu keimen begann und das Gefühl des Patriotismus das ganze öffentliche Leben durchflutete.“¹³⁶ Auch manche kroatischen Dramatiker kamen in ihren deutschsprachigen Stücken diesem neuen Patriotismus entgegen und wählten deshalb ihre Themen und Muster aus südslawischen bzw. regionalen Sagen oder Volkserzählungen. „Der Erfolg war zwar groß in solchen Fällen, jedoch nicht halb so groß als etwa bei der Agramer Vorstellung von Nestroy's Lumpacivagabundus.“¹³⁷

Zu einer Zeit, als noch Privathäuser, Gasthäuser etc. für Vorstellungen verpachtet wurden, erkannte der Banus Ignaz Gyulay bereits 1821, dass ein Theater nur bestehen kann, wenn es unter direkter Herrschaft der Stadt stünde.¹³⁸ „[...] der Versuch des sehr kunstfreundlichen Banus von Kroatien, des Grafen Ignaz von Gyulay, den Agramer Stadtmagistrat zum Bau eines Theaters zu bewegen oder mindestens finanzielle Zuschüsse bzw. entsprechende Logensubskriptionen zu gewähren“¹³⁹ schlugen fehl. Er formulierte hiermit in gewisser Weise schon 40 Jahre vor der Gründung des kroatischen Nationaltheaters einen wichtigen Aspekt, den eine

¹³⁴ Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. VI. Band. S.332

¹³⁵ Bobinac, Marijan: Zwischen Übernahme und Ablehnung. S.31

¹³⁶ Breyer, Blanka: Das deutsche Theater in Zagreb 1780 – 1840. S.68

¹³⁷ Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. VI. Band. S.332

¹³⁸ Breyer, Blanka: Das deutsche Theater in Zagreb 1780 – 1840. S.49

¹³⁹ Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. VI. Band. S.329

solche Institution innehat. Auch wenn er „nur“ die Stadt zur Verantwortung ziehen wollte, so ist doch der entscheidende Faktor der, dass das Theater – ob als Vergnügungsstätte oder als moralische Anstalt verstanden, ist an dieser Stelle irrelevant – zur Verantwortung der verwaltenden Obrigkeit gehören sollte. Seine inhaltlichen Ansprüche hatte Gyulay entweder nicht artikuliert, oder sie sind nicht überliefert bzw. festgehalten worden.

Zwölf Jahre später, 1833, kam es zum ersten entscheidenden Schritt, ein stehendes Theaterhaus unter oberster Verwaltung und Verantwortung zu verwirklichen. Der Zagreber Bürger und Gastwirt Christopher Stanković¹⁴⁰ gewann in der Wiener Lotterie den Hauptpreis von 30 000 Dukaten¹⁴¹ (entspricht cirka dem heutigen Wert von 2,6 Millionen Euro¹⁴²). Als „angesehener Bürger“ und „tüchtiger Geschäftsmann“¹⁴³ wollte er „sein Kapital in ein rentables Unternehmen stecken, das aber zugleich auch dem allgemeinen Nutzen dienen konnte“¹⁴⁴ und entschied sich daraufhin, sein gewonnenes Kapital für den Bau eines Theaters zur Verfügung zu stellen, und dieses nach Fertigstellung an den meistbietenden zu verpachten. Der Wunsch des aufstrebenden Bürgertums nach einem „ordentlichen“ Theaterbau war so groß, dass er darin ein lukratives und sicheres Geschäft erkannt hatte. Stanković schloss daraufhin mit der Stadtverwaltung einen Vertrag, die ihm den Baugrund am heutigen Markov Trg in der Altstadt von Zagreb (Grič/Gradec) kostenlos überlassen hatte.¹⁴⁵ Der Vertrag zwischen Stanković und der Stadt Zagreb wurde am 29. April 1833 unterzeichnet, und enthielt unter anderem diese wichtigen Punkte:

„[...] 3. Diesem, vom Herrn Stankovich [sic!] aufzubauenden Gebäude wird das ausschließliche Theater-Recht ankleben und wird dasselbe sammt allen darin zu erichtenden Bequemlichkeiten und Nutznießungen, als ein wahres und vollkommenes Eigentum sowohl des Herrn Stankovich, als seiner Erben, Dotarien, Donatarien, Cessionarien und Legataren beiderlei Geschlechts immerwährend nicht nur anzusehen sein, sondern nebst dem auf ewige Zeiten von allen öffentlichen

¹⁴⁰ zu seinem Namen finden sich immer verschiedene Schreibvarianten

¹⁴¹ Breyer, Blanka: Das deutsche Theater in Zagreb 1780 – 1840. S.70

¹⁴² Nach Auskunft bei der österreichischen Nationalbank.

¹⁴³ Vinković, Hinko: Hundert Jahre Theatergebäude in Zagreb. S.3

¹⁴⁴ Vinković, Hinko: Hundert Jahre Theatergebäude in Zagreb. S.3

¹⁴⁵ Breyer, Blanka: Das deutsche Theater in Zagreb 1780 – 1840. S.70

Lasten hiemit freigesprochen, wofür aber stets die Benennung und die Firma: »das Städtische Theater« führen wird, ohne aus dieser Firma einen was immer für Namen habenden Anspruch auf das Theater-Gebäude machen zu können, dagegen aber auch der Herr Bau-Unternehmer und dessen Erben niemals eine Entschädigung, hinsichtlich der Erhaltung und erforderlichen Reparaturen, von der Stadt zu verlangen berechtigt sein werden. [...]

10. Zur Anerkennung des städtischen Theater-Rechtes verbindet sich der Herr Stankovich mit Nachfolgern alljährlich einen Dukaten in Natura in die Städtische Cassa baar abzuführen, zugleich verpflichtet sich derselbe und seine Erben, das erichtete Theater-Gebäude nie zu einem andern Zwecke zu verwenden, sondern stets seiner Bestimmung getreu und angemessen zu erhalten.“¹⁴⁶

Der Spatenstich erfolgte wenige Monate nach Unterzeichnung des Vertrages, am 12. August 1833. Im Mai des darauffolgenden Jahres schaltet Stanković im „Intelligenzblatt“ die Anzeige, um einen kompetenten und theatererfahrenen Pächter für sein Haus zu finden.¹⁴⁷ Nach einer Bauzeit von einem Jahr übernahm als erstes der Tscheche Anton Zvoneček mit seiner deutschsprachigen Truppe das Haus.¹⁴⁸

3.2. Phase 2: Das Haus am Markov Trg

Eröffnet wurde das Theater am 4. Oktober 1834 mit Theodor Körners Stück „Niklas Graf von Zriny oder: Die Belagerung von Sigeth“, „Zur Feyer des glorreichen Namensfestes Sr. Majestät des Kaisers und Königs Franz I.“. Auf dem Theaterzettel wurde allerdings nicht vermerkt, dass es sich hier um die erste Vorstellung in diesem Theaterbau handelte.¹⁴⁹ Am Titel des Stückes ist unschwer zu erkennen, dass es sich hier um ein sehr geschichtsträchtiges Thema handelt, nämlich um die Abwehr des Osmanischen Reiches bzw. die Türkenbelagerung. Nikola Šubić Zrinski (1508-

¹⁴⁶ Vinković, Hinko: Hundert Jahre Theatergebäude in Zagreb. S.4f

¹⁴⁷ vgl. Cindrić, Pavao (Hg.): Hrvatsko narodno kazalište 1894 – 1969. Enciklopedijsko izdanje. Zagreb: Naprijed & HNK, 1969. S.44

¹⁴⁸ Batušić, Nikola: Povijest hrvatskoga kazališta. S.223

¹⁴⁹ vgl. Vinković, Hinko: Hundert Jahre Theatergebäude in Zagreb. S.14

1566)¹⁵⁰, die historische Vorlage des Protagonisten dieses Stückes, war Feldherr im Krieg gegen die Türken und Ban von Kroatien und Slawonien, fiel bei der Schlacht von Sziget 1566¹⁵¹ gegen die Türken und wird teilweise heute noch als Nationalheld in Kroatien verehrt.¹⁵²

Obwohl das Eröffnungstück in deutscher Sprache gezeigt wurde, kann man die Auswahl des Stückes durchaus im Kontext des damaligen Zeitgeistes und des Illyrismus bzw. der kroatischen Wiedergeburtbewegung sehen, da die im Stück dargestellte Schlacht zu den identitätsstiftenden historischen (kroatischen) Ereignissen zählt. „Kennzeichnend ist schon die von der Theaterleitung vorgenommene Änderung der Gattungsbezeichnung: statt *Trauerspiel*, wie sie im Original lautet, wurde sie in ein *vaterländisches* Drama umgetauft.“¹⁵³ Körners *Zriny* steht hier – auch stellvertretend für alle anderen Verarbeitungen der Türken-Abwehr – als Beispiel dieses Historismus und nationalen Narratives, welches möglichst weit in der Vergangenheit verankert sein muss, um Selbstbestimmung in der jeweiligen Gegenwart zu betonen.¹⁵⁴ Dieses Stück diente einige Jahrzehnte später auch als Vorlage zum Libretto der ersten kroatischen Oper des Komponisten Ivan Zajc, „Nikola Šubić Zrinski“.

„Tako su glumci i družina njemačkoga govornog izraza započeli s djelovanjem u prvoj zagrebačkoj, isključivo za kazališne namjene podignutoj zgradi i prikazali dramu koja je barem po naslovu imala neke daleke veze s narodom koji je predstavu promatrao, premda Körner u svom djelu bitan zaplet drame temelji na romantično-ideologijskom smislu žrtve za domovinu, zanemarujući u svom djelu nacionalnu sastavnicu. Ipak, ova je Körnerova drama ušla kasnije i u prijevodni fundus novijega hrvatskog glumišta, a poslužila je i Hugi Badaliću kao osnova za libreto poznate Zajčeve opere o sigetskom junaku.“¹⁵⁵ [So begannen die Schauspieler und die jene, die Deutsch sprachen, mit den Tätigkeiten im ersten ausschließlich für Theaterzwecke erbauten Gebäude in Zagreb und zeigten ein Drama, das zumindest dem Titel nach eine entfernte

¹⁵⁰ Hrvatska enciklopedija. Band 11. Ravlić, Slaven (Hg.). Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2009. S.777

¹⁵¹ vgl. Futaky, István: Sziget 1566 – Buda 1945. Der Weg eines ungarischen Mythos. In: Lauer, Reinhard (Hg.): Erinnerungskultur in Südosteuropa. Berlin: De Gruyter, 2011. S.217-228

¹⁵² vgl. Lauer, Reinhard: Siget. Heldenmythos zwischen den Nationen. In: Lauer, Reinhard (Hg.): Erinnerungskultur in Südosteuropa. Berlin: De Gruyter, 2011. S.189

¹⁵³ Bobinac, Marijan: Zwischen Übernahme und Ablehnung. S.76

¹⁵⁴ vgl. Puchner, Walter: Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie in den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert. S.19

¹⁵⁵ Batušić, Nikola: Povijest hrvatskoga kazališta. S.223

Verbindung mit jenem Volk hatte, das die Vorstellung sah, auch wenn in Körner Werk ein wesentlicher Teil der Handlung seines Dramas auf der romantisch-ideologischen Idee des Opfers für die Heimat basiert, auch wenn er die nationale Komponente vernachlässigt. Trotzdem ist Körners Drama später in einer Übersetzung in den Fundus des neueren kroatischen Theaterwesens eingegangen, und es diente Hugo Badalic als Basis für das Libretto der berühmten Oper von Zajc, über den Helden von Sziget.]

Pavao Cindrić schrieb sogar, dass als einziger Trost anzusehen ist, dass das Stück wenigstens eine Episode aus der nationalen kroatischen Vergangenheit behandle¹⁵⁶; ein Statement, welches mit Vorsicht zu genießen ist, da gerade dieses Körner'sche Stück von mehreren Seiten, Völkern und Perspektiven als identitätsstiftendes Ornament gebraucht und adaptiert wurde.¹⁵⁷

Obwohl das Haus ausschließlich von deutschsprachigen Truppen bespielt wurde, fürchtete der Adel schon damals eine Vereinnahmung des Theaters durch das kroatisch-nationale Bürgertum um den Illyristen Ljudevit Gaj. Auch wenn diese Sorge des Adels am Anfang nicht gleich bestätigt wurde – vor allem sprachlich nicht – so wurde mit dem Grundstein des Theaters am Markov Trg, das 1834 eröffnet wurde, laut Blanka Breyer doch der „Keim zu einem Nationalheim der Kunst und Kultur gepflanzt, sowie aber auch der Keim zum Tode des deutschen Theaters in Zagreb“¹⁵⁸ gelegt.

In der Zeit nach der Eröffnung des Hauses am Markov Trg waren das Interesse und die Zuschauerzahlen bei deutschsprachigen Vorstellungen am Schwinden. Die Ideen der Illyristen um Ljudevit Gaj und Graf Janko Drašković fanden immer mehr Anklang, die „kroatische Wiedergeburt“ war kaum aufzuhalten: „[...] das Publikum, welches sich in steigendem Maße den Ideen der kroatisch-nationalen Wiedergeburt Ljudevit Gajs und des Grafen Janko Drašković zuwandte, besuchte jetzt deutsche Vorstellungen immer seltener und nur ungerne.“¹⁵⁹ Wegen daraus resultierender schwacher Zuschauerzahlen in einem Haus für 700-800 Besucher und

¹⁵⁶ Cindrić, Pavao (Hg.): Hrvatsko narodno kazalište 1894 – 1969. S.42

¹⁵⁷ vgl. Kovács, Kálmán: Die Rezeption von Theodor Körners Zriny und die Konstruktion von nationalen Mythen. In: Lacko Vidolić, Svjetlan (Hg.): Zagreber Germanistische Beiträge. Heft 9. Zagreb: Universität Zagreb, 2006.

¹⁵⁸ Breyer, Blanka: Das deutsche Theater in Zagreb 1780 – 1840. S.72

¹⁵⁹ Breyer, Blanka: Das deutsche Theater in Zagreb 1780 – 1840. S.74

Besucherinnen musste Anton Zvoneček, der erste Direktor des Hauses, Anfang 1835 vorzeitig seine Pacht beenden. „Mit patriotischen Gefühlen des Publikums mußte jetzt gerechnet werden.“¹⁶⁰

In diesem Kontext ist wohl auch die Auswahl des Stückes zur Eröffnung des Hauses zu sehen, „Zriny“ von Theodor Körner. Wenn schon nicht in der Sprache, so versuchten die Theaterverantwortlichen wenigstens inhaltlich der neuen Welle an patriotischen Gefühlen entgegen zu kommen. „Wie geeignet Körners Zriny Bearbeitern bzw. Übersetzern des Stückes zur Transponierung nationalpolitischer Zielsetzungen erschien, ist am deutlichsten an der nationalen Bestimmung des Titelhelden Zriny und seiner Mitkämpfer zu erkennen.“¹⁶¹

Obwohl die Idee der nationalen Wiedergeburt schon allgemein präsent war, als das Haus am Markov Trg 1834 eröffnet wurde, so kam es erst 1836 zu der Entscheidung bzw. Reform, die bis heute nachhaltig wirkt und vor allem für die Theaterfrage damals gravierend war: Die Federführenden des Hrvatski preporod – allen voran in sprachlichen Fragen Ljudevit Gaj – entschieden, wie schon in Kapitel 2 erörtert, dass das Kajkavische nicht mehr als Literatursprache dienen sollte, „želeći se preuzetom štokavštinom povezati sa svim hrvatskim krajevima i cijelim slavenskim jugom u cilju promicanja »ilirske« političke ideje, »nestaje« kao što reče Šišić, »stare Hrvatske, a rađa se nova i s njom nova era u političkom i kulturnom životu Hrvata.“¹⁶² [im Wunsch, sich mit der Übernahme der stokavischen Sprachform mit allen kroatischen Gebieten und dem gesamten slawischen Süden zu verbinden, mit dem Ziel der Förderung der »illyrischen« politischen Idee, damit »verschwindet« wie Šišić sagt, »das alte Kroatien, und es entsteht ein neues, und damit auch eine neue Ära im politischen und kulturellen Leben der Kroaten«.]

Obwohl Drašković und Gaj nach der Gründung eines nationalen Theaters als integralen Teil der Wiedergeburtbewegung verlangten¹⁶³, standen sie nun vor den zwei größten Hindernissen, die – abseits aller administrativen und politischen

¹⁶⁰ Breyer, Blanka: Das deutsche Theater in Zagreb 1780 – 1840. S.74

¹⁶¹ Bobinac, Marijan: Zwischen Übernahme und Ablehnung. S.64

¹⁶² Batušić, Nikola: Povijest hrvatskoga kazališta. S.229

¹⁶³ vgl. Batušić, Nikola: Povijest hrvatskoga kazališta. S.229

Probleme – diesem Unterfangen im Weg standen: es gab für das neue kroatische Schauspiel weder (dramatische) Literatur in der neuen Schriftsprache, noch Schauspieler, die dieser mächtig waren. „Mi smo u srcu našega novog kazališta, u Zagrebu, s kajkavštine prešli gotovo nasilno na štokavštinu, i to je razvoju hrvatskoga glumišta donijelo nesagledivne negativne posljedice.“¹⁶⁴ [Wir sind im Herzen unseres neuen Theaters, in Zagreb, vom Kajkavischen unter Zwang auf das Stokavische gewechselt, und das hatte in der Entwicklung des kroatischen Theaterwesens unermessliche negative Folgen.]

Der Trend des Eröffnungstückes wurde fortan weitergeführt. Obwohl es noch keine Stücke im neukroatischen Standard gab und auch vor dieser Sprachreform kein weltliches Theater in kajkavischer Sprachvariante, so entsprach das Repertoire des deutschsprachigen Ensembles am Markov Trg sehr wohl der illyrischen Idee. „Bäuerles Posse „Wien, Paris, London und Konstatinopel“ erhielt in der Zagreber Fassung den Titel „Der Schatzgräber bei der Burg Medvedgrad oder Agram, Paris, London und Konstantinopel“, wobei in der Ankündigung „viele vaterländische Anklänge“ versprochen wurden.“¹⁶⁵

Weiters kamen die deutschen Theaterleiter ihrem Publikum und dem Zeitgeist noch weiter entgegen, indem in Aufführungen in deutscher Sprache kroatische Lieder eingebaut wurden. So geschah es zum ersten Mal am 7. Februar 1835, als „der Schauspieler Joseph Schweigert in sein historisches Schauspiel“¹⁶⁶, „Die Magdalenen-Grotte von Ogulin“ das Lied „Još Hrvatska nij' propala“ integrierte; ein Lied, das sich „sehr leicht als gegen Ungarn gerichtet“¹⁶⁷ interpretieren ließ. Autor des Liedtextes war niemand geringerer als Ljudevit Gaj. Damit wurden die ersten kroatischen Worte auf der Bühne des alten Hauses am Markov Trg ausgesprochen; ein Ereignis, dem sehr viel Bedeutung zugesprochen wird, auch wenn es sich hier noch nicht um die neue Literatursprache handelte, die es dann wenig später zu verbreiten galt: „In der illyrischen, später kroatischen Deutung, wurden die Stücke J.

¹⁶⁴ Batušić, Nikola: Povijest hrvatskoga kazališta. S.211

¹⁶⁵ Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas.VI. Band. S. 332

¹⁶⁶ Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. VI. Band. S.333

¹⁶⁷ Suppan: Der Illyrismus zwischen Wien und Ofen-Pest. In: Moritsch. S.108

Schweigerts in erster Linie darum erwähnt, weil kroatische Lieder im Laufe der Aufführung gesungen wurden.“¹⁶⁸

Gaj hatte am selben Tag den Text des Liedes bzw. Gedichtes – gewidmet dem Kaiser Franz I. – in seiner Zeitung, der „Danicza Horvatzka, Slavonzka y Dalmatinzka“, abgedruckt, mit dem Hinweis, dass dieses am Abend desselben Tages im Theater zu hören sein würde: „Narodna ova popevka bude danasz na vecher vu ovdeshnyem kr. varaskom Kazalischu vu domorodnom pod Br. 4. Danicze obznanyenom igrokazu zpevana y podelyena.“¹⁶⁹ [Dieses Volkslied wird heute Abend im hiesigen königlichen Stadttheater im heimatliebenden, in der Danicza Nr. 4 vermerkten Stück gesungen und geteilt.] Dieses Lied fungierte fortan als inoffizielle illyrische Hymne, und wird auch heute noch (bzw. wieder) in der Republik Kroatien in der Schule gelernt. Hier ist anzumerken, dass der spätere Direktor des Theaters, Heinrich Börnstein, nach eigenen Angaben derjenige war, der als erster das kroatische Wort auf der Zagreber Bühne verwendet hatte und Jubel und Beifall ausgelöst hatte.¹⁷⁰ Außer in dessen eigenen Memoiren ist diese Angabe allerdings nirgendwo zu finden, und deshalb auch als selbstdarstellerische Anekdote einzuordnen.

Diese Lieder, auch „ilirske domoljubne pjesme“ [dt. Illyrische heimatliebende Lieder] oder „budnice“¹⁷¹ [dt. Erweckungslied] genannt, wurden zum Bestandteil der deutschen Vorstellungen und wurden auch von den Darstellern der deutschen Schauspieltruppe dargebracht, da ja einige Ensemblemitglieder auch schon aus Zagreb stammten, und ebenso mit dem Publikum gemeinsam gesungen.¹⁷² „[...] još neke tada popularne i rado slušane budnice koje odmah prihvaća i cijelo gledalište, pa takve njemačke predstave s hrvatskim pjevanim umecima poprimaju oblik

¹⁶⁸ Baric, Daniel: Auf der Suche nach einer vergessenen österreichischen Literatur in Kroatien. In: Lacko Vidolić, Svjetlan (Hg.): Zagreber Germanistische Beiträge. Heft 9. Zagreb: Universität Zagreb, 2006. S.127

¹⁶⁹ Danicza horvatzka, slavonzka y dalmatinzka. Ljudevit Gaj (Hg.) Nr.5, 07.02.1835

¹⁷⁰ vgl. Börnstein, Heinrich: Fünfundsiebzig Jahre in der Alten und Neuen Welt. Leipzig: Otto Wigand, 1881. S.271f

¹⁷¹ Von „buditi“ dt. wecken; Lieder sollten das Nationalbewusstsein aufwecken.

¹⁷² vgl. Baric, Daniel: Auf der Suche nach einer vergessenen österreichischen Literatur in Kroatien. In: Zagreber Germanistische Beiträge. S.128

nacionalnih manifestacija.“¹⁷³ [noch einige damals populäre und gerne gehörte Erweckungslieder, die von den gesamten Zuschauern gleich angenommen wurden, und auch solche deutschen Vorstellungen mit kroatischen gesungenen Teilen bekommen die Form einer nationalen Manifestation.]

Schweigert widmete sein nächstes historisch-patriotisch-romantisches Stück, „Das schwarze Kreuz auf der Burg Medvedgrad“, Ljudevit Gaj: „Wessen Schutze könnte ich dieses kleine Denkmal der alten vaterländischen Helden mit größerer Liebe übergeben, als dem, des edlen Mannes, der in der neuesten Zeit für sein Vaterland mit treuem Herzen wirkt, und dasjenige zu vollenden sucht, wozu ihn das Andenken an jene biederen unsterblichen Slaven begeistert.“¹⁷⁴ Da das Theater damals noch auf keinerlei finanzielle Unterstützung von Seiten der Stadt zurückgreifen konnte, war für die „Intendanten deshalb [...] die Zufriedenheit des Publikums ein wesentliches Anliegen. Als Privatperson trugen sie nämlich mit ihrem eigenen Vermögen die Verantwortung für den eventuellen wirtschaftlichen Misserfolg des Theaters“¹⁷⁵.

Schweigerts Beispiel, das patriotische Publikum mit Schauspielen aus slawischer Vergangenheit heranzuziehen, blieb nicht ohne Nachahmer.¹⁷⁶ Auch andere Autoren bedienten sich dieser Option. Schweigert ging aber sogar so weit, dass er ein Ansuchen an den Kaiser schicken wollte, mit der Bitte, ein illyrisches Nationaltheater einzurichten. Das Ansuchen wurde jedoch von den Zagreber Stadtvätern zur Weiterleitung abgelehnt, da es weder in der Hofsprache, noch in der Volkssprache verfasst war.¹⁷⁷

Unter dem Titel „Dramatička pokušenja“ veröffentlichte Dimitrija Demeter 1838 das erste Werk der neuštokavischen Dramatik. Es handelt sich hier um Überarbeitungen zweier alter Stücke aus Dubrovnik (Dalmatien) und um eine durchaus relevante programmatische Vorrede. Er hält darin fest, dass die Bedingungen und Umstände für die Einrichtung eines Nationaltheaters ungünstig seien, es aber in ihrer

¹⁷³ Batušić, Nikola: Povijest hrvatskoga kazališta. S.230

¹⁷⁴ Breyer, Blanka: Das deutsche Theater in Zagreb 1780 – 1840. S.75

¹⁷⁵ Baric, Daniel: Auf der Suche nach einer vergessenen österreichischen Literatur in Kroatien. In: Zagreber Germanistische Beiträge. S.123f

¹⁷⁶ Breyer, Blanka: Das deutsche Theater in Zagreb 1780 – 1840. S.80

¹⁷⁷ vgl. Cindrić, Pavao (Hg.): Hrvatsko narodno kazalište 1894 – 1969. S.46

Verantwortung sei, sich auf eine mögliche Zukunft, d.h. auf die Existenz eines Nationaltheaters vorzubereiten, wobei er dabei nie den Zusatz „kroatisch“ verwendet. Konkret meint er damit das Schaffen eines Repertoires in eigener Sprache, welches es noch nicht gab und man deshalb „gezwungen“ war, Unterhaltung in „fremder Sprache“¹⁷⁸ aufzusuchen. Beim Lesen des Textes fällt jedoch auf, dass diese „fremde“ Sprache, die Demeter meinte, nämlich die deutsche Sprache, diejenige war, in welcher er die Sprachstruktur gelernt hatte. Die Syntax der deutschen Sprache ist nicht zu verbergen, auch wenn der Text in kroatischer Sprache geschrieben wurde.

Dies ist auch das einzige Mal, das in der frühen Phase des modernen kroatischen Theaters auf die ältere Theatertradition (in diesem Fall aus Dalmatien) zurückgegriffen wird. Man kann daher nicht von einer Kontinuität sprechen. Demeter hatte die Stücke – nach eigenen Angaben¹⁷⁹ – nicht wegen ihrer Qualität ausgewählt, sondern wegen ihrer Handlung und der enthaltenen Motive. Bearbeitungen waren in erster Linie wegen der neuen Schriftsprache notwendig und weil die Stücke laut Demeter an den „Defiziten ihrer Zeit“¹⁸⁰ litten.

Dieser erste dramatische Versuch, „Ljubav i dužnost“, handelt vom Leben des kroatischen Königs Krešimir III. (um 1000). Oft betont Demeter, dass es sich hier nur um einen Versuch handle; das von ihm geschriebene Stück scheint sekundär, denn es soll in erster Linie dazu dienen, andere zu inspirieren und zu motivieren, in „ihrer“ Sprache zu schreiben. „Svako bo seme, koje se u plodonosnu zemlju baci, obilni plod donosi!“¹⁸¹ [Jede Saat, die in fruchtbaren Boden gepflanzt wird, trägt große Früchte!]

Auch hier handelte es sich wieder um ein Stück mit einer historischen Grundlage. Stücke mit zeitgenössischen Themen und Motiven wurden in dieser frühen Periode nur selten bis gar nicht geschrieben. Ein Grund für diese Affinität zu historischen Themen war sicher die Verbreitung der angestrebten nationalen Identität, die natürlich historisch begründet werden musste. Ein weiterer Grund könnte auch ein

¹⁷⁸ Demeter, Dimitrija: Dramaticka pokušenja I. Zagreb: Narodna Ilirska Tiskara, 1838. S.5

¹⁷⁹ Demeter, Dimitrija: Dramaticka pokušenja I. S.7

¹⁸⁰ Demeter, Dimitrija: Dramaticka pokušenja I. S.6

¹⁸¹ Demeter, Dimitrija: Dramaticka pokušenja I. S.5

gewisser Schutz vor Zensur gewesen sein, in dem man aktuelle „Kämpfe“ gegen die Obrigkeit in einen historischen Mantel verpackte, um den zeitgenössischen Kommentar nicht zu offensichtlich zu machen.

Dazu wollte er jedes Jahr einen solchen Versuch veröffentlichen. Auch darin drückt sich die relativ große Unerfahrenheit Demeters (und anderer Illyristen) mit der tatsächlichen Realität eines Literatur- oder Theaterbetriebes aus. Erst sechs Jahre später, 1844, erscheint der zweite Teil der „Dramatička pokušenja“ – diesmal gefertigt in der Druckerei des Mechitaristenklosters in Wien. In der Vorrede erwähnt er auch seine Enttäuschung und gesteht seinen Mangel an Erfahrung ein.¹⁸² In seinem zweiten Stück, „Teuta“, griff Demeter für den behandelten Stoff noch weiter in die Vergangenheit zurück: das Werk handelt von der antiken illyrischen Königin Teuta. Demeter implizierte und thematisierte mit diesem Theaterstück auch die vermeintliche Abstammung der Südslawen vom antiken Volk der Illyrer. Obwohl „Teuta“ erst 1864 uraufgeführt wurde und es nicht als tatsächliches Bühnenwerk durchsetzen konnte, so bekommt dieses Werk „als ‚illyrisches‘ Programmstück aber einen Vorzugsplatz in den Literaturgeschichten eingeräumt“¹⁸³.

In einem groben Überblick kann gesagt werden, dass alle Direktionen nicht von langer Dauer waren. Zvoneček musste aus Geldmangel seinen Pachtvertrag vorzeitig auflösen, und auch die Direktionen seiner Nachfolger, Martinelle, Schweigert etc. hatten nicht lange Bestand. Ob die in der Literatur sooft betonte Ablehnung gegenüber den deutschen Vorstellungen dafür das Ausschlaggebende war, sei dahingestellt; jedoch wird ein rein wirtschaftlicher Faktor in den meisten Analysen jener Zeit wenig beachtet: „Es scheint, daß der hohe Pachtschilling, den die Unternehmer an Stankovich zu entrichten hatten, ein Grund ihres Mißerfolges war.“¹⁸⁴ Bei einer Pacht von 3000 fl. C.M. (heute in Euro 59 000), und einem Theater mit einem Fassungsvermögen von 700-800 Zuschauern¹⁸⁵, hätten die Einnahmen eklatant hoch sein müssen, um für den Pächter profitabel zu sein. Demnach war ihr

¹⁸² Demeter, Dimitrija: Dramatička pokušenja II. Wien: Jermenski Manastir, 1844. S.1

¹⁸³ Puchner, Walter: Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie in den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert. S.79

¹⁸⁴ Vinković, Hinko: Hundert Jahre Theatergebäude in Zagreb. S.18

¹⁸⁵ Cindrić, Pavao (Hg.): Hrvatsko narodno kazalište 1894 – 1969. S.41

Scheitern nicht unbedingt (nur) ein Resultat aufgeheizter politischer Stimmung, sondern basierte auch auf ganz banalen Finanzangelegenheiten.

3.3. Phase 3

3.3.1. Die Ära Börnstein

Ab Frühling 1839 war Heinrich Börnstein (zusammen mit seinem Bruder Karl) neuer Pächter des Zagreber Theaterhauses. Im März 1838 kündigte er schon mit einem Brief an die „Luna“ sein Programm an:

„Was mein neues Unternehmen betrifft, so habe ich Alles aufgebothen, um es mit Ehren, und auf eine, der Kunstliebe und Bildung des Agramer Publikums würdige Weise zu beginnen und fortzuführen. Ich nenne hier nur das Vorzüglichste. [...] Dank meinen bisherigen emsigen Bemühungen, kann ich das Geschäft solid und schuldenfrei beginnen, eine Klippe, woran die meisten meiner Vorgänger scheiterten, und das Theater in Agram in ein solches Renomee brachten, daß ich doppelt so hohe Gagen und Vorschüsse zahlen muß, um nur gute Mitglieder zu bekommen.“¹⁸⁶

Weiters kündigte er an, die Beleuchtung im Saal und auf der Bühne zu erneuern, was auch verwirklicht wurde, und die Brüder Börnstein ergänzten sowohl die Theaterbibliothek, als auch die Instrumente.¹⁸⁷

Diese Übernahme bezeichnet Kindermann als „wichtigen Szenenwechsel“¹⁸⁸ für sowohl das deutschsprachige als auch das kroatische Theater in Zagreb. Blanka Breyer charakterisiert den Direktionswechsel gar so: „Mit diesem Tage [Anm.: 1. April 1839] leuchtete ein neuer Stern in unserem Theater auf, welcher endlich das deutsche Repertoire in ein besseres Fahrwasser lenkte und außerdem dem

¹⁸⁶ Vinković, Hinko: Hundert Jahre Theatergebäude in Zagreb. S.18f

¹⁸⁷ vgl. Cindrić, Pavao (Hg.): Hrvatsko narodno kazalište 1894 – 1969. S.47

¹⁸⁸ Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. VI. Band. S.334

kroatischen Publikum das langersehnte Theater in der nationalen Sprache brachte.“¹⁸⁹

Heinrich Börnstein war vorher Direktor des Theaters in Linz und beschreibt seine Entscheidung, Linz gen Zagreb zu verlassen in seinen Memoiren folgendermaßen: „Obwohl ich in Linz kein Pachtgeld bezahlt hatte, zog ich es doch vor, das Theater in Agram, welches eine Privatanstalt war, zu pachten und lieber eine jährliche Pachtsumme von 3000 fl. C.M. [Anm.: Gulden] zu bezahlen um nur unabhängig zu werden.“¹⁹⁰

Laut Eigenangaben machte Börnstein in Zagreb noch bis zum Sommer hervorragende Geschäfte, und er erinnert sich auch an die allgemeine Beliebtheit seiner Schauspieltruppe.¹⁹¹ „Das neuengagierte Ensemble gefiel den Zagrebern gut, besonders Mad. Börnstein, die Frau von Heinrich Börnstein, wurde schon in der zweiten Premiere [...] stürmisch gefeiert.“¹⁹²

Zur vollkommenen Unabhängigkeit kam Börnstein aber auch in Zagreb nicht. Seinen Memoiren ist zu entnehmen, dass das Publikum in Zagreb „schon damals in zwei Parteien gespalten [war], welche sich in politischer Beziehung feindlich gegenüberstanden. Es gab eine ungarische Partei und eine illyrische oder kroatische National-Partei.“¹⁹³

Wer war Heinrich Börnstein überhaupt? In die kroatische (Theater-)Geschichte ging er ein als einer der Protagonisten um die erste Theateraufführung in neuer kroatische Literatursprache. In deutschen und englischen Nachschlagewerken (online und offline) wird seine Zeit in Zagreb jedoch kaum erwähnt. Ohne einen direkten Bezug zu den südslawischen Ländern zu haben – seine Pacht des Zagreber Theaters ausgeschlossen –, wurde er zu einer kurz anwesenden, aber bis zu einem gewissen

¹⁸⁹ Breyer, Blanka: Das deutsche Theater in Zagreb 1780 – 1840. S.82.

¹⁹⁰ Börnstein, Heinrich: Fünfundsiebzig Jahre in der Alten und Neuen Welt. S.261

¹⁹¹ vgl. Börnstein, Heinrich: Fünfundsiebzig Jahre in der Alten und Neuen Welt. S.262

¹⁹² Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. VI. Band. S.335

¹⁹³ Börnstein, Heinrich: Fünfundsiebzig Jahre in der Alten und Neuen Welt. S.268

Grade signifikanten Persönlichkeit innerhalb der illyristischen Nationaltheaterbewegung.

Seine Direktion und sein Aktionismus in Zagreb bleiben in den meisten biographischen Angaben eine Randnotiz, gleichzeitig nimmt der in der neueren kroatischen Theatergeschichte – und aus der Sicht der Kroaten – eine recht bedeutende Rolle ein.

Laut Nikola Batušić¹⁹⁴ erkennt Börnstein im Herbst 1839, dass die Zeit reif ist, in Zagreb ein Nationaltheater einzurichten bzw. ein nationales Schauspiel zu gründen, sei es als Segment innerhalb der deutschen Saison, oder sogar als institutionalisierte Organisation. „Istodobno je, lukav i dosjetljiv, naslutio kako bi taj povoljni navještaj i nesvakidašnju prigodu mogao izrabiti za osobni pobitak, tj. dobrobit svoje družine njemačkih glumaca koja je očito teško uspijevala puniti kuću njemačkim predstavama u trenutku kad je raspoloženje u Zagrebu bilo puno preporodnih i političkih i kulturnih pokliča, a oni nikako ne bijahu usmjereni u progermanskom duhu.“¹⁹⁵ [Gleichzeitig erkannte er, schlau und witzig wie er war, dass er diese günstige Verkündigung und die Möglichkeit, wie sie sich nicht jeden Tag bietet, für den persönlichen Erfolg ausnützen könnte, d.h. zu Gunsten seiner Truppe von deutschen Schauspielern, die sich anscheinend schwer tat, das Haus mit deutschen Vorstellungen zu füllen, in einem Moment, wo die Stimmung in Zagreb voller nationaler Erneuerung und politischer und kultureller Ausrufe war, und sie waren gar nicht in einem progermanischen Geiste ausgerichtet.]

Die Beurteilung und Darstellung der Ereignisse durch Nikola Batušić ist in seinem Standardwerk zur kroatischen Theatergeschichte eindeutig erkennbar; er beschreibt Börnsteins Motivation als reinen Opportunismus und Lechzen nach Profit. Da Börnstein als Theaterdirektor damit de facto auch Geschäftsmann war, ist es wohl naheliegend, dass er bemüht war, seine Sitzreihen zu füllen. Die Intensität der Beschreibung und der Erzählduktus stehen bei Batušić allerdings im Geiste der ewigen Unterdrückung des kroatischen Theaters von deutschen Schauspieltruppen.

¹⁹⁴ vgl. Batušić, Nikola: Povijest hrvatskoga kazališta. S.230

¹⁹⁵ Batušić, Nikola: Povijest hrvatskoga kazališta. S.230

Batušić übernimmt damit die Einschätzung der Ereignisse von Pavao Cindrić einige Jahre zuvor, der sich noch drastischer ausdrückte: „[On je] već bio smislio kako će i ovom prilikom iskoristiti narodno rodoljublje, pa je svim silama nastojao da Novosađani dođu u Zagreb za ljetnih mjeseci [...] pa će u tim pasivnim mjesecima [...] kazalište biti puno i prepuno, a njegovi džepovi dobro snabdjeveni za skori odlazak iz Zagreba.“¹⁹⁶ [Er hatte sich schon überlegt, wie er auch bei dieser Gelegenheit die nationale Heimatliebe ausnützen könnte, und so insistierte er mit aller Kraft, dass die Gruppe aus Novi Sad in den Sommermonaten nach Zagreb kommt (...) damit in diesen passiven Monaten (...) das Theater voll und abervoll sein würde, und seine Taschen gut für die baldige Abreise aus Zagreb gefüllt sein würden.]

Nikola Batušić sieht Börnstains Motivation, kroatische Vorstellungen zu organisieren darin, den Profit seines Theaters anzuheben, da die allgemeine Gefühlslage immer mehr antigermanisch eingestellt war und es demnach immer schwieriger wurde, die Reihen bei deutschsprachigen Vorstellungen zu füllen. Die Annahme ist naheliegend; jedoch scheint Batušić eine wenn auch nur partielle inhaltliche Motivation Börnstains auszuschließen. Mit Heinrich Börnstains abwechslungsreicher Biographie ist wohl anzunehmen, dass er für sehr viel zu begeistern war, auch wenn es per se nicht unbedingt zu seinen Anliegen gehörte und seine flexible Motivation nicht nur auf das Theatergeschäft beschränkt war.

Tatsächlich fand im Oktober 1839 in Sisak (ca. 60km von Zagreb entfernt) die Uraufführung von Ivan Kukuljević-Sekcinskis Drama „Jurjan i Sofija ili Turci kod Siska“ statt, gespielt von Dilettanten. Dieses Stück gilt als erstes aufgeführtes Drama des Illyrismus; das heißt, dieses Werk war auch das erste kroatische Originaldrama in neuer Schriftsprache (erschienen Ende 1838)¹⁹⁷. Es „fand sich dort ein großer Teil des Zagreber Publikums ein. Diese Tatsache gab den Anschlag.“¹⁹⁸ Die Option auf volle Theaterränge war also laut Batušić und Kindermann für Börnstain

¹⁹⁶ Cindrić, Pavao (Hg.): Hrvatsko narodno kazalište 1894 – 1969. S.55

¹⁹⁷ vgl. Vinković, Hinko: Hundert Jahre neueres kroatisches Drama 1840 – 1940. S.4

¹⁹⁸ Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. VI. Band. S.335

ausschlaggebend, und wohl nicht weit hergeholt. Mehr Einnahmen bei vollen Reihen ist auch bei großem Idealismus noch ein starkes Argument.

Dem widersprechen Heinrich Börnsteins Memoiren. Auch wenn seine Zeitangaben etwas fehlerhaft sein müssen, so ist Börnsteins eigene Beschreibung seiner Intentionen und Motivation so zu agieren durchaus von Wichtigkeit. Unter anderem um sich „Freunde nicht zu Feinden zu machen“¹⁹⁹ und weil die illyrisch-kroatische Seite ihm näher schien, wurde er – auch angeregt durch Dimitrija Demeter²⁰⁰ – zum Aktivist und Pionier der illyristischen Theaterbewegung, und verfasste einen Artikel „O utemeljenju ilirskog narodnog teatra“ [dt.: Über die Gründung des illyrischen nationalen Theaters] für Ljudevit Gajs Zeitung „Danica“, der von Gaj selbst ins Kroatische bzw. Illyrische übersetzt wurde.

3.3.1.1. „Über die Gründung des illyrischen Nationaltheaters“

Tatsächlich sah sich Börnstein selber als „Günstling und Schützling der kroatischen Partei“²⁰¹, nachdem er – wie schon erwähnt – nach eigenen Angaben derjenige war, der nach längerem Fernbleiben von Zagreb als entschuldigende Geste in einer kleinen Rede als erster die kroatische Sprache auf der Zagreber Bühne verwendet und damit Jubel und Beifall ausgelöst hatte.²⁰² Deshalb kamen auf ihn immer mehr Verpflichtungen und Anfragen im Sinne der kroatischen Sache zu, „unmögliche Pläne und Projekte, chimärische Wünsche und Hoffnungen, die aber alle in dem einen Punkt gipfelten, ich solle ihnen eine kroatische National-Bühne schaffen“²⁰³. Eine durchaus amüsante Lektüre, welche Börnstein selber fast als alleinigen Gönner und Motor dieses ersten illyrischen Nationaltheaters darstellt; allein Ljudevit Gaj fand als sein Übersetzer Erwähnung.

¹⁹⁹ Börnstein, Heinrich: Fünfundsiebzig Jahre in der Alten und Neuen Welt. S.272

²⁰⁰ Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. VI. Band. S.335

²⁰¹ Börnstein, Heinrich: Fünfundsiebzig Jahre in der Alten und Neuen Welt. S.272

²⁰² vgl. Börnstein, Heinrich: Fünfundsiebzig Jahre in der Alten und Neuen Welt. S.271f

²⁰³ Börnstein, Heinrich: Fünfundsiebzig Jahre in der Alten und Neuen Welt. S. 272

Börnstein solidarisiert sich in seinem Text mit den Illyristen, er bedient sich der typischen Rhetorik der Wiedergeburtbewegung und betont die Wichtigkeit der Erhaltung und Stärkung des Volkes, seien es Tschechen, Polen, Magyaren oder Illyrer: „[...] što se svuda pohvale vredno tersenje javlja, da se narodnosti narodah različitih neoskverjene sačuvaju, i sve do višjega savršenstva podignu.“²⁰⁴ [...da überall lobenswerte Bemühungen auftauchen, damit das Volkstum der verschiedenen bisher versteckten Völker bewahrt wird, und bis zur höchsten Perfektion angehoben werden.] In seinem Hauptargument für die Einrichtung eines Illyrischen Nationaltheaters ist er ebenso d'accord mit Gaj, Demeter & Co, nämlich, dass die Muttersprache als Literatursprache aufgewertet und geadelt werden muss: „Da se jezik materinski do savršenstva popne, da se, tako reći, slije s izobraženim književnim jezikom, - rečjom: da se oplemeni onaj jezik, koi u ustih puka živi [...]“²⁰⁵ [Damit die Muttersprache bis zur Perfektion emporkommt, damit sie, um so zu sagen, als gebildete Literatursprache fließt – mit anderen Worten: damit diese Sprache aus dem Mund des lebenden Volkes geadelt wird.]

Auch Börnstein erkennt das Theater als besten Vermittler für Sprache und Inhalte. „Da tomu boljega podrednika neima, nego što je kazalište (zrelišće), to su najizobraženii svih narodah priznali; upliv kazalištah tako je znamenit ne samo u ćudorednom, nego i jezikoslovnom obziru, da su ih, kao shodna sredstva izobraženja i ugodne zabave, i ista deržavna vladanja uvesti i ustanoviti nastojali.“²⁰⁶ [Dass es dafür keinen besseren Vermittler als das Theater gibt, haben die gebildetsten aller Völker anerkannt; der Einfluss des Theaters ist so bedeutend, nicht nur in moralischer, sondern auch in sprachwissenschaftlicher Hinsicht, dass die Staatsführung versuchte sie als notwendige Mittel zur Bildung und zur angenehmen Unterhaltung einzuführen und einzusetzen.] Im Theater soll Bildung und Unterhaltung geboten werden und es gebührt den Regierenden, eine solche Institution einzurichten:

²⁰⁴ Börnstein, Heinrich: O utemeljenju ilirskoga narodnoga kazališta. In: Danica Ilirska. Nr.46, 16.11.1839

²⁰⁵ Börnstein, Heinrich: O utemeljenju ilirskoga narodnoga kazališta. In: Danica Ilirska. Nr.46, 16.11.1839

²⁰⁶ Börnstein, Heinrich: O utemeljenju ilirskoga narodnoga kazališta. In: Danica Ilirska. Nr.46, 16.11.1839

„Pak zar nebi moguće bilo, ovdí u glavnom gradu kraljevine Horvastke, u središtu stare Velike Iliríe; gde si toliki velikodušni muževi neumerlih zaslugah glede materinskog svog jezika kupa, podobnoga što utemeljiti, i barem pokusiti, da se narodni ilirski teatar uvede?“²⁰⁷ [Ja und wäre das nicht möglich, hier in der Hauptstadt des Königreichs Kroatien, mitten im alten Großen Illyrien; wo sich so viele großherzige Männer mit unermüdlichen Verdiensten für ihre Muttersprache zusammenfinden, und die dahinter stehen, ein nationales illyrisches Theater zu gründen, oder wenigstens versuchen es zu implementieren?]

Börnstein brennt anscheinend so sehr für die Idee des *narodni preporod*, dass er sich – in einer nicht sehr durchsichtigen Satzkonstruktion – sogar selber unter das Volk der Slawen zählt: „Ja, budići sám Slavjanin, drage ću volje sve učiniti, što mi sile moje dopuštjale budu; ni truda ni troška štediti neću, da se što dostojnoga, što bi uzvišenju časti narodnje služilo, utemelji, i nádam se, da dobar uspeh zaostati neće.“²⁰⁸ [Ich, zukünftig selbst Slawe / Ich, da ich selbst Slawe bin, werde sehr gerne alles tun, was mir die Mächte erlauben; ich werde weder Bemühungen noch Ausgaben scheuen, damit etwas würdiges zu gründen, das dem Heben der Volksehre dienen soll, und ich hoffe, dass ein guter Erfolg nicht ausbleiben wird.]

Er schlug konkret vor, zuerst in größeren Abständen Vorstellungen zu veranstalten, und dann später jeden Sonntag in „illyrischer“ Sprache zu spielen. Das Repertoire solle aus Werken einheimischer Autoren und Übersetzungen erstrangiger Werke aus anderen Sprachen bestehen. So wünschte er sich die Basis für ein Illyrisches Nationaltheater. Unterschrieben hatte er seinen Traktat allerdings mit „Henrik Börnstein – Direktor des städtischen Theaters“. Anzumerken ist an dieser Stelle, dass das Theater in Zagreb offiziell den Titel eines städtischen Theaters trug, wengleich es von so manchen in idealistischem Übermut schon als Nationaltheater bezeichnet wurde.

²⁰⁷ Börnstein, Heinrich: O utemeljenju ilirskoga narodnoga kazališta. In: Danica Ilirska. Nr.46, 16.11.1839

²⁰⁸ Börnstein, Heinrich: O utemeljenju ilirskoga narodnoga kazališta. In: Danica Ilirska. Nr.46, 16.11.1839

Börnstein geht hier auf das Konzept eines Illyrischen Nationaltheaters nur im inhaltlichen und sprachlichen Sinn ein; von verwaltungs- und finanzierungstechnischen Aspekten ist keine Rede. Ob es bei diesem Text mehr um einen „Stimmungsmacher“, als um einen konkreten Lösungsvorschlag ging, sei dahingestellt. Pavao Cindrić vertritt sogar die Theorie, dass Börnstein diesen Text gar nicht selber geschrieben habe, sondern dass er von jemand drittem (d.h. auch nicht von Ljudevit Gaj) verfasst wurde.²⁰⁹ Weiters hätte Börnstein schon längst darauf gewartet, die Begeisterung der illyrischen Patrioten auszunutzen, und nun bot sich die perfekte Gelegenheit dazu.²¹⁰ Eine sehr scharfe Unterstellung, die weder durch Belege noch durch Zeitzeugen bestätigt oder fundiert nachrecherchiert werden kann und daher wohl auf Pavao Cindrić's interpretatorische Fähigkeiten und Freiheiten zurückzuführen sind. Bei Hinko Vinković hingegen ist zu lesen, dass es feststeht, dass „Börnstein der Verfasser dieses Aufsatzes war, [...] denn das Original samt dem Begleitschreiben an Gaj ist uns erhalten geblieben“²¹¹.

3.3.1.2. Der Schritt zur ersten kroatischen Vorstellung

Trotz Börnsteins Initiative blieb es vorerst nur bei „kroatischen Liederlagen in mancherlei Dramen mit vaterländisch-historischen Vorwürfen“²¹², weil sich nicht ausreichend Schauspieler und Schauspielerinnen fanden, die des Kroatischen mächtig waren.

Die *Ilirska čitaonica*, die 1838 von Janko Drašković gegründet wurde, wollte alles unternehmen, um das neue kroatische Drama auf der Bühne zu zeigen: „[...] poduzelo sve kako bi se koja novija hrvatska drama prikazala na pozornici staroga kazališta. Ilirska čitaonica poduzima odlučujuće korake u osnutku nacionalnog glumišta, oslanjajući se pri tom na svoje mnogobrojne povjernike i pristaše po svim »ilirskim« krajevima, a oni su u to doba, prema Gajevim utopijskim težnjama, sizali

²⁰⁹ vgl. Cindrić, Pavao (Hg.): Hrvatsko narodno kazalište 1894 – 1969. S.48

²¹⁰ Cindrić, Pavao (Hg.): Hrvatsko narodno kazalište 1894 – 1969. S.47

²¹¹ Vinković, Hinko: Hundert Jahre neueres kroatisches Drama 1840 – 1940. S.6

²¹² Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. VI. Band. S.335

gotovo do obala Crnoga mora.“²¹³ [(...) unternahm alles, um irgendein neueres kroatisches Drama auf der Bühne des alten Theaters zu zeigen. Die illyrische Lesehalle unternimmt die notwendigen Schritte für die Gründung des nationalen Schauspiels und lehnt sich dabei an seine vielen Vertrauten und Anhänger in allen „illyrischen“ Gebieten an, und diese reichten damals nach Gajs utomischen Thesen fast bis zur Schwarzmeerküste.] Was sie genau unter neuem kroatischem Drama gemeint hatten, sei dahingestellt, da es neben Demeters „Dramatiča pokušnja“ noch nicht viel gab, was man hätte zeigen können, ohne auf Neuübersetzungen schon etablierter Stücke zurückzugreifen.

Da es in Zagreb noch immer keine Schauspieler gab, die der neuen Literatursprache mächtig waren, und auch keine Amateure, die bereit gewesen wären, auf die Bühne zu treten, holte Heinrich Börnstein, auf Veranlassung der Ilirska čitaonica, eine schon etablierte Truppe aus Novi Sad (Vojvodina; heute Serbien). „Wir gehen hier sicher nicht fehl, wenn wir hierbei den ausschlaggebenden Einfluß des bedeutenden und verdienstvollen Patrioten, Dramatikers und Erneuerers des kroatischen Theaters, Dr. Demetrius Demeter, vermuten.“²¹⁴ Das „Leteće diletansko pozorište“, unter der Leitung von Joakim Vujić²¹⁵, kam daraufhin nach Zagreb, da die Aufführungsmöglichkeiten im ruralen Raum außerhalb von Novi Sad eher begrenzt waren.²¹⁶ Es war wohl die beste Entscheidung im Sinne der Sache, denn Novi Sad war in der Entwicklung des neuen Dramas schon einige Schritte weiter und etablierter als Zagreb. Nach Heinz Kindermann gingen sogar die ersten „bewußten Fühlungsnahmen zwischen den leise aufflammenden Bemühungen um nationale Bühnen“ von der „gemischtsprachigen Stadt“ Novi Sad aus, „die damals nur zur Hälfte von Serben bewohnt war.“²¹⁷ Er charakterisiert die Ankunft der Schauspieltruppe – polemischerweise – sogar mit den Worten „die Rettung kam aus Novi Sad“²¹⁸.

²¹³ Batušić, Nikola: Povijest hrvatskoga kazališta. S.230

²¹⁴ Breyer, Blanka: Das deutsche Theater in Zagreb 1780 – 1840. S.85

²¹⁵ Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. VI. Band. S.336

²¹⁶ vgl. Batušić, Nikola: Povijest hrvatskoga kazališta. S.230

²¹⁷ Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. VI. Band. S.329

²¹⁸ Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. VI. Band. S.336

Weiters waren die Serben nun sprachlich der neuen kroatischen Standardsprache fast näher, als die alteingesessene kajkavische Agramer Bevölkerung (und ihre Umgebung).

3.3.1.3. Domородno teatralno društvo

Das „Leteće diletantsko pozorište“ [dt.: Fliegendes Dilettantentheater] aus Novi Sad, unter der Leitung von Joakim Vujić, kam im Mai 1840²¹⁹ nach Zagreb und trat fortan unter dem Namen „Domородno teatralno društvo“ auf. Börnstein beschrieb die Truppe als „eine Bande mit einem Aussehen wie Carl Moor’s Studenten, als er sie in den böhmischen Wäldern zu einem Räuberbataillon organisierte“²²⁰ und die „in jenen barbarischen Gegenden nur wenig oder gar kein Publikum für das Drama, daher auch keine Existenzmittel aufreiben könne und gern bereit sein würde, die Wanderung nach dem civilisirten und theaterlustigen Agram anzutreten“²²¹ Eine Beschreibung, die wohl aus Perspektive einer gewissen nordwesteuropäischen Hybris gegenüber allem Östlichen und Südlichen zu lesen ist.

Das mitgebrachte Repertoire der Truppe entsprach wohl nicht ganz den Vorstellungen der Illyristen und bestand aus ungefähr zehn serbischen Dramen und genauso vielen Übersetzungen österreichischer und deutscher Stücke.²²² Das heißt, ihr Repertoire unterschied sich – vor allem im Hinblick auf die Übersetzungen – nicht allzu sehr von dem, was schon auf der Zagreber Bühne in deutscher Sprache zu sehen war.

„Posredništvom Gaja, a onda i Börnsteina koji je izravno pregovarao s novosadskim glumcima – koji su, u trenutku kad u Vojvodini više nisu imali osobito povoljnih uvjeta za djelovanje, izrazili spremnost da doputuju u Zagreb – sklopljen je ugovor između Ivana Šimatovića kao opunomoćenika Ilirske čitaonice i novosadskih glumaca

²¹⁹ Cindrić, Pavao (Hg.): Hrvatsko narodno kazalište 1894 – 1969. S.51

²²⁰ Börnstein, Heinrich: Fünfundsiebzig Jahre in der Alten und Neuen Welt. S.273

²²¹ Börnstein, Heinrich: Fünfundsiebzig Jahre in der Alten und Neuen Welt. S. 272

²²² vgl. Batušić, Nikola: Povijest hrvatskoga kazališta. S.231

[...].²²³ [Durch die Vermittlung von Gaj und dann auch Börnstein, der direkt mit den Schauspielern aus Novi Sad verhandelte – sie signalisierten in jenem Moment, als sie in der Vojvodina keine günstigen Arbeitsumstände mehr hatten, ihre Bereitschaft, nach Zagreb zu reisen – wurde der Vertrag zwischen Ivan Simatovic als Bevollmächtigten der Illyrischen Lesehalle und den Schauspielern aus Novi Sad geschlossen (...).]

Der Vertrag mit der Truppe aus Novi Sad, der wohlgernekt in deutscher Sprache verfasst war, wurde am 18.5.1840 in Petrovaradin (Novi Sad) unterschrieben²²⁴, und hielt folgende Punkte fest:

Contract.!

Welchen wir Endesgefertigte, mit den Herrn Lieutenant Štimatovich (?), welchem von den löblichen Agramer illyrischen Lese-Gesellschaft als Bevollmächtigsten, auserwählt wurde, hiemit als der Wahrheit – dass wir alle Bedüngnisse, welche weiter/m/ unten folgen werden, freiwillig angenommen, und uns zur strengsten Erfüllung derselben verbindlich machten – abgeschlossen wurde. – u:z:

1tens

Verbinden wir uns zwey volle Monate in Agram verbleiben zu müssen, und im Falle dass die löblichen Landesstände mit unserm Theaterspiel die hohe Zufriedenheit äussern – auf längere Zeit dort zu verbleiben.

2tens

Darf ein Mitglied unserer ilirischen Theater Gesellschaft unter keinem Vorwand, und auch aus keiner was immer für Namen habenden Ursache, die andere Gesellschaft verlassen, weil ansonst nicht gespielt werden könnte, ausser dass derselbe wegen einer etwaigen Ursache, entweder von der Theater Gesellschaft selbst, oder aber von der illirischen Lesegesellschaft selbst ausgeschlossen werden müsste.

3tens

Verbinden wir uns, alles dasjenige was in die Ausübung der Theatralischen Kunst einschlagt, ganz sich dem Director der deutschen Bühne zu unterwerfen, seine Anordnungen, Ausstellungen, Belehrungen etc: anzunehmen, und sich alle Mühe zu geben, sowohl unsere Rollen, als alles was darauf Bezug hat, unvermindert zu lernen.

4tens

Was in das Feld der illirischen Literatur einschlagt, wollen wir, und machen uns verbindlich, alles das anzunehmen u zu erfüllen, was auf Wort u Ausdruck der aufzuführenden Stücke gehört, und was uns der Ausschuss aus der Mitte der ilirischen Lesegesellschaft vorschlägt.

Thomas Joh. Iszakowitz

²²³ Batušić, Nikola: Povijest hrvatskoga kazališta. S. 231

²²⁴ vgl. Cindrić, Pavao (Hg.): Hrvatsko narodno kazalište 1894 – 1969. S.52

Georg Anastasiewitz
Sofija Anastasievič
Ekaterina Joannovič
Johan Kapdemort
Demeter Gruitsch
Stephan Karamath
Maximus Brezsovsky
Petrovits Petrus
Savva Markovič

5tens

Hingegen versich ich Gefertigter, als Bevollmächtigter der illirischen Lesegesellschaft ausser den 200 fl: Sage! zweyhundert Gulden in Courent. Münz, welche ich von dem Handlungshause Hagyi Kiro Nicolich in Neusatz erhalten, und der Theater Gesellschaft vor ihrer Abreise gegen Quittung ausfolgen werde, und zur Bestreitung der Reise Unkosten bestimmt sind, der ganzen Gesellschaft eine monatliche Bezahlung von 400 fl. cur. Sage! Vier hundert Gulden in Courent. Münz baar von der erwähnten Lesegesellschaft entrichtet werden.

6tens

Ausserdem alle Theater Unkosten von der erwähnten Lesegesellschaft besorgt. –

7tens

Ausserdem jenen Mitgliedern, welche sich zu Lieblingen geschwungen haben werden, Einnahmen zu halten erlaubt.

8tens

Verspricht man Ihnen, dass sie sich in Croatien, wenn sie nur etwas theater Routine besitzen, ein halbes Jahr aufhalten können, u ausser Agram, können sie sich in Carlstadt, Warasdin, Petrinja und Sisek besuchen, u spielen.

9tens

Im Falle sie gefallen sollten, wird ein permanentes Theater gegründet, wo sie nachdem auf die Zeit ihres Lebens anständig versorgt werden können.

So gegeben zu Petervardein am 19ten May 1840.

Johann Stimatovich Lieut.

Punkt neun des Vertrages war – mit Blick auf die fehlende Finanzierung – zu optimistisch angelegt und lässt ein wenig den idealistischen Enthusiasmus erkennen. Hinković schreibt in seinen Ausführungen „Hundert Jahre Theatergebäude in Zagreb“, dass man nicht Börnstains Truppe mit Dilettanten ergänzen wollte, sondern „lieber Berufsschauspieler, eine Serbische Truppe aus Novi Sad“²²⁵ kommen ließ. Das „Leteće diletansko pozorište“ vor ihrer Ankunft in Zagreb als Berufsschauspieler zu bezeichnen, war voreilig; denn die Unterschrift dieses Vertrages begründet erst die Existenz der ersten professionellen Schauspieler und Schauspielerinnen im

²²⁵ Vinković, Hinko: Hundert Jahre Theatergebäude in Zagreb. S.21

südslawischen Raum, die auch in einer südslawischen Sprache auftraten. „Dolaskom novosadskog Letećeg diletanstskog pozorišta koje je u Zagrebu nastupalo pod nazivom Domородno teatralno društvo, cijeli se kazališni pokret, kao dio nacionalne kulturne politike, usmjeruje prema oblicima profesionalnog djelovanja, preuzetim uglavnom iz austrijskog upravnog mehanizma.“²²⁶ [Durch die Ankunft des Fahren den dilettantischen Theaters aus Novi Sad, das in Zagreb unter dem Namen Heimischer Theaterverein aufgetreten ist, richtet sich die ganze Theaterbewegung als Teil der nationalen Kulturpolitik zu Formen der professionellen Tätigkeit aus, die hauptsächlich aus dem österreichischen Verwaltungsmechanismus übernommen wurde.] Dieses erste Auftreten professioneller Schauspieler fand in Zagreb im europäischen Vergleich erst spät statt.²²⁷

Am 10. Juni 1840 kam es endlich zum in der Sekundärliteratur als sehr bedeutsam angeführten Ereignis, zur ersten Aufführung in kroatischer bzw. illyrischer Sprache im Theater in Zagreb. Gewählt wurde wieder ein Stück mit historischer Thematik, das gleiche, das ein paar Monate zuvor in Sisak gezeigt wurde²²⁸ und Anstoß für diese Initiative gab: „Jurjan i Sofija ili Turci kod Siska“ von Ivan Kukuljević-Sekcinski. Börnstein hatte schon in „O utemeljenju ilirskoga narodnoga kazališta“, seinem programmatischen Text das Stück „Juran und Sofija“ als erste Aufführung in illyrischer Sprache vorgeschlagen.²²⁹

Wie schon bei der Eröffnung des Hauses, wurde auf der Bühne der Kampf gegen die Türken bzw. gegen das Osmanische Reich thematisiert. Der Abwehr- und Befreiungskampf gegen die Türken bildet – wie schon erwähnt – einen sehr starken Identitätsmarker bei sowohl Kroaten als auch Serben, der teilweise noch immer wirkt und bei den Kroaten nur vom Marker der Abgrenzung gegenüber den Serben verdrängt wurde.

²²⁶ Batušić, Nikola: Povijest hrvatskoga kazališta. S.232

²²⁷ vgl. Batušić, Slavko: Hrvatska Pozornica. S.20

²²⁸ vgl. Batušić, Nikola: Povijest hrvatskoga kazališta. S.230

²²⁹ Börnstein, Heinrich: O utemeljenju ilirskoga narodnoga kazališta. In: Danica Ilirska. Nr.46, 16.11.1839

Zeitungsberichten nach zu urteilen, war die Begeisterung im Zagreber Theaterpublikum groß: „Es ist ein großer, herzerhebender Moment, wenn eine Nation zum erstenmal ihre geliebte Nationalsprache, verherrlicht durch den Geiste des Dichters, gehoben durch die Begeisterung nationeller Schauspieler öffentlich ins Leben treten sieht.“²³⁰ „Wohl war es ein herrlicher Moment, Jünglinge und Greise hingerissen zu sehen von der Erhabenheit des Augenblicks.“²³¹ Dass es sich hier um ein politisch geladenes Ereignis handelte, ist unschwer zu erkennen. Wie so oft stellt sich hier wieder die Frage, welche Nation denn gemeint war? Die Kroatische? Die Südslawische? Die Illyrische? Die allzu romantische und geblümete Formulierung führt den Bericht als vertrauenswürdige Quelle ein wenig ad absurdum, da die „geliebte Nationalsprache“ hier erst 4 Jahre alt war, und das Medium Theater auch als eines der Verbreitungsmittel derselben gedacht war.

Das *Domородno teatralno društvo* blieb 3 Monate in Zagreb und hatte in dieser Zeit cirka 20 Vorstellungen. Im Herbst 1840 trat das Ensemble ebenso in Karlovac und Sisak auf.²³² Das Schaffen der Truppen beschränkte sich somit – im Gegensatz zu später organisierten neukroatischen Vorstellungen – nicht nur auf Zagreb; vermutlich bestritt das *Domородno teatralno društvo* neben Karlovac und Sisak auch noch andere Gastspiele außerhalb von Zagreb, keines dieser ist jedoch belegt.²³³ In dieser Zeit schlossen sich auch zwei Schauspielerinnen aus Zagreb der Truppe an, Josephine Wagi, gebürtige Polin und Julijana Stein-Maretić²³⁴, beide Ensemblemitglieder des deutschsprachigen Theaters, sowie die Schauspieler („Hrvati“) Nikola Badlaj und Josip Tkalec.²³⁵ Das *Domородno teatralno društvo* war durch seine Zusammensetzung und der „nationalen Zugehörigkeit“²³⁶ ihrer Mitglieder in wahrsten damaligen Sinne „illyrisch“.

Das Repertoire der Truppe bestand in dieser Zeit aus „teils original serbo-kroatischen Stücken [...] und teils Übertragungen deutscher Stücke mit Vorwürfen aus der

²³⁰ Croatia. 1840. Zit nach: Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. VI. Band. S.336

²³¹ Luna. 1840. Zit. nach: Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. VII. Band. Salzburg: Otto Müller, 1965. S.394

²³² vgl. Batušić, Nikola: Povijest hrvatskoga kazališta. S.233

²³³ vgl. Cindrić, Pavao (Hg.): Hrvatsko narodno kazalište 1894 – 1969. S.57

²³⁴ vgl. Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. VI. Band. S.337

²³⁵ vgl. Batušić, Nikola: Povijest hrvatskoga kazališta. S.233

²³⁶ vgl. Batušić, Nikola: Narav od fortune. Zagreb: August Cesarec, 1991. S.256

heimatlichen Geschichte²³⁷. Diese – laut Kindermann – serbo-kroatischen Stücke stammten zum größten Teil von Jovan Sterija Popović, welcher heute als Begründer des serbischen Dramas gilt. Insgesamt wurden in der Zeit des *Domorodno teatralno društvo* sechs Stücke in achtzehn Vorstellungen von Popović gezeigt. „Auf den kroatischen Spielplänen hat Jovan Sterija Popović (1806-1856) eine ebenso bedeutende Rolle gespielt wie auf den serbischen in Novi Sad und Beograd.“²³⁸ Einzig Kotzebue übertrifft Popović in der Anzahl der damals aufgeführten Stücke (sieben)²³⁹; trotzdem wird die Rolle von Popovićs Werk in dieser Anfangszeit des modernen kroatischen bzw. illyrischen Dramas in der kroatischen Theatergeschichte nicht näher beleuchtet.

Mit dem Satz, „Diese serbische Theatergesellschaft, welche aus nicht sehr fähigen Schauspielern bestand, aber mit viel Lust und Liebe zur nationalen Sache arbeitete [...]“²⁴⁰, wird die Krux dieser Entstehungszeit auf den Punkt gebracht. Einerseits ist die Rede von der kroatischen Wiedergeburtbewegung, welche nun in ihrem Bestreben ein kroatisches oder illyrisches Nationaltheater zu etablieren auf eine serbische Schauspieltruppe zurückgreifen muss, die aber für die (kroatische) nationale Sache arbeite. Andererseits wirkt doch die Tendenz zu einem Panslawismus, wodurch auch möglicherweise die Verwirrung bezüglich der Begrifflichkeiten und Kategorisierungen zu erklären ist. Unklarheiten entstehen vor allem dadurch, dass nicht immer klar ist, ob eben diese Kategorisierungen in einem nationalstaatlichen Sinn zu verstehen sind, oder in einem Sinn des gemeinsamen Kulturraumes.

Trotz Namensänderung von „diletantsko“ auf „domorodno“, beinhaltete die Schauspieltruppe Berichten zufolge wohl beide Eigenschaften in ihrem Schaffen und Auftreten. „Natürlich war bei diesen Dilettanten-Aufführungen mehr guter Wille als künstlerisches Vermögen im Spiel. Demeter, ihr Verkünder, schreibt denn auch rückschauend, die serbo-kroatischen Schauspieler dieses „Illyrischen Theaters“

²³⁷ Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. VI. Band. S.336

²³⁸ Puchner, Walter: Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie in den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert. S.100

²³⁹ vgl. Hećimović, Branko (Hg.): Repertoar Hrvatskih Kazališta. Knjiga prva. Zagreb: Globus, 1990. S.21-23

²⁴⁰ Breyer, Blanka: Das deutsche Theater in Zagreb 1780 – 1840. S.87

mögen den Beifall als Zustimmung zu ihrem nationalen Bemühen, nicht aber als Anerkennung für ihre Kunst betrachten.“²⁴¹

Blanka Breyer bezeichnete Heinrich Börnstein sogar als „deus ex machina, welcher die Zagreber Bühne im letzten Augenblicke rettete“²⁴². Doch die Begeisterung bei kroatischen Vorstellungen und der gleichzeitige Publikumseinbruch bei deutschsprachigen Vorstellungen, veranlasste Börnstein, Zagreb wieder zu verlassen. Er hatte schon parallel zu seiner Leitung des Zagreber Theaters ein Theater in Triest gepachtet²⁴³ und leitete nach dem Publikumseinbruch in Zagreb nur mehr das Theater in Triest, ebenso nahm er auch seine besten Schauspieler mit.²⁴⁴ Diesen Hintergründen seines Abgangs widerspricht Börnstein in seinen eigenen Aufzeichnungen natürlich. Da er seine Memoiren Jahrzehnte nach den beschriebenen Ereignissen verfasst hatte²⁴⁵, sind chronologische Angaben hier mit Vorsicht zu genießen, da ihm eindeutig Fehler unterlaufen sind. Jedoch dienen seine Aufzeichnungen durchaus als (zeitgenössischer) Blick auf die Ereignisse; in diesem Fall – aus kroatischer Sicht – aus Perspektive der „Anderen“. Börnstein hatte das Theater in Triest schon im Sommer 1840 gepachtet, also kurz nach dem Auftreten des *Domorodno teatralno društvo*; er erwähnt bei seiner Abreise nach Triest aber keinerlei Resignation oder dergleichen, weder finanziell noch inhaltlich.²⁴⁶ „Während dieses Sommers wurde um eine neue Schauspielergesellschaft für Triest zusammengestellt, während die bereits bestehende Opern- und Schauspielgesellschaft mit meinem Bruder in Agram zurückblieb, und am 1. September 1840 eröffnete ich das Teatro filodramatico in Triest.“²⁴⁷ Laut Vinković wurde auch Börnstein der hohe Pachtzins von 3000 fl. C.M. zum Verhängnis.²⁴⁸ Im Hinblick auf Börnsteins Vorgänger und Nachfolger, ist die finanzielle Resignation sehr wahrscheinlich, auch wenn er selber in seinen Memoiren kein Wort darüber verliert.

²⁴¹ Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. VII. Band. S.349

²⁴² Breyer, Blanka: Das deutsche Theater in Zagreb 1780 – 1840. S.85

²⁴³ vgl. Breyer, Blanka: Das deutsche Theater in Zagreb 1780 – 1840. S.88

²⁴⁴ vgl. Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. VI. Band. S.337

²⁴⁵ vgl. Börnstein, Heinrich: Fünfundsiebzig Jahre in der Alten und Neuen Welt. S.1

²⁴⁶ Börnstein, Heinrich: Fünfundsiebzig Jahre in der Alten und Neuen Welt. S.265

²⁴⁷ Börnstein, Heinrich: Fünfundsiebzig Jahre in der Alten und Neuen Welt. S.274

²⁴⁸ vgl. Vinković, Hinko: Hundert Jahre Theatergebäude in Zagreb. S.22

Trotz des Publikumserfolges konnten die Vertreter der illyristischen Theaterbewegung die Truppe aus Novi Sad nicht längerfristig in Zagreb halten, denn „viele, die sich verpflichtet hatten, zur Erhaltung der Truppe beizutragen“²⁴⁹ hielten ihr Versprechen nicht. Den ersten Schritten eines illyrischen bzw. kroatischen Nationaltheaters fehlte eine entscheidende Charakteristik eines solchen: Die Finanzierung von oben, dh. durch öffentliche Körperschaften. Das Fehlen von behördlicher und finanzieller Unterstützung war fast typisch für die Frühphasen dieser Art von Theatern.²⁵⁰

Der allgemein herrschende Patriotismus zeigte bei den Geldtaschen seine Grenzen, als Graf Drašković versuchte, mit Geldsammlungen das Theater in kroatischer Sprache zu finanzieren, doch nachdem der anfänglich allgemein herrschenden Enthusiasmus abgeflaut war, wurde es immer schwieriger, an die notwendigen Mittel zu kommen.²⁵¹ Noch bis Ende 1841 gab es durch Gastspiele der Truppe aus Novi Sad vereinzelt kroatische Vorstellungen, das endete jedoch mit einer Einladung der Truppe nach Belgrad.²⁵²

Auch wenn „die Retter aus Novi Sad“²⁵³ nur eineinhalb Jahre in Zagreb verweilten, so wurde hier doch ein Grundstein zur Gründung des Nationaltheaters gelegt. Ob der Juni 1840 als Gründungsdatum des kroatischen Nationaltheaters legitim ist, und ob nach dem 10. Juni 1840 tatsächlich von einer Regelmäßigkeit die Rede sein kann, ist zu hinterfragen.²⁵⁴ Auch Heinz Kindermann betitelt die Brüder Heinrich und Karl Börnstein als diejenigen, „die für die Begründung eines „illyrischen Nationaltheaters“ sorgten“²⁵⁵. Eine Formulierung, die ein wenig übertrieben und zu hastig wirkt; denn somit wird als einziges Charakteristikum eines Nationaltheaters alleine die auf der Bühne verwendete Sprache definiert. Der organisatorische Aufbau einer solchen Institution, die Finanzierung, und die Obhut eines Staates bzw. eines politischen,

²⁴⁹ Vinković, Hinko: Hundert Jahre Theatergebäude in Zagreb. S.22f

²⁵⁰ vgl. Senelick, Laurence: National theatre in Northern and Eastern Europe, 1746-1900. S.3

²⁵¹ vgl. Hećimović, Branko (Hg.): Repertoar Hrvatskih Kazališta. Knjiga prva. S.20

²⁵² vgl. Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. VI. Band. S.337 & Batušić, Nikola: Povijest hrvatskoga kazališta. S.233

²⁵³ vgl. Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. VI. Band. S.336

²⁵⁴ vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Kroatisches_Nationaltheater_in_Zagreb & Vinković, Hinko: Hundert Jahre neueres kroatisches Drama 1840 – 1940. S.3

²⁵⁵ Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. VI. Band. S.334

geografischen, wirtschaftlichen Zusammenschlusses, wird überhaupt nicht angeführt und scheint im Allgemeinen bei den Ereignissen um 1840 nur von sekundärer Bedeutung zu sein. So geht auch Heinrich Börnstein in seiner programmatischen Schrift mit keinem Satz auf den organisatorischen Aufbau eines Illyrischen Nationaltheaters ein. Illyrische Rhetorik und nationale Insignien stehen im Vordergrund.

3.3.2. Theater des Vormärz und Neoabsolutismus

Nach der Abreise des *Domородno teatralno društvo* oder des *Leteće diletansko pozorište* gingen die „schwarzen Tage der fremden Unterdrückung“²⁵⁶ im Theater weiter. Das Bild der Unterdrückung wird vor allem in diesen Jahren in der Theaterhistorie stark weitergesponnen. Erst mehr als zwei Jahre nach der Abreise des *Domородno teatralno društvo* gen Belgrad wurden wieder Vorstellungen in kroatischer Sprache veranstaltet. Die jeweiligen Pächter ermöglichten sporadisch Vorstellungen einzelner selbstständiger Truppen, bestehend aus neuen kroatischen Schauspielern und Mitgliedern des deutschsprachigen Ensembles. Bei Batušić stehen diese jedoch unter Kritik, weil sie nicht aus patriotischen Beweggründen, sondern aus lukrativen Absichten ermöglicht wurden.²⁵⁷ Es ist anzuzweifeln, ob die Motivation hinter diesen Vorstellungen von Relevanz ist. Ob Patriotismus oder eine Steigerung der Einnahmen der Grund für eine kroatische Vorstellung war, sagt nichts über die Qualität der Vorstellung aus. Primär von Bedeutung ist im Hinblick auf Aufführungspraxis, Sprachverbreitung etc. nur die Anzahl der organisierten Vorstellungen, nicht aber die emotionale Grundeinstellung der Organisatoren. Weiters scheint es absurd, den Direktoren deutschsprachiger Schauspieltruppen einen fehlenden illyrischen Patriotismus vorzuwerfen, die gleichzeitig aus existenziellen Gründen darum bemüht waren, die Reihen im Theater zu füllen, und daher dem Geschmack des Publikums – der in diesem Fall ein patriotischer war – zu folgen.

²⁵⁶ Batušić, Nikola: Povijest hrvatskoga kazališta. S.216

²⁵⁷ Hećimović, Branko (Hg.): Repertoar Hrvatskih Kazališta. Knjiga prva. S.24

Im Mai 1845 meldete sich ein weiterer Vertreter des Illyrismus in der Theaterfrage zu Wort. Mirko Bogović, Jurist und Schriftsteller²⁵⁸, veröffentlichte in der *Danica Horvatska, slavonska i dalmatinska* am 3. Mai seine Ausführungen unter dem Titel „O utemeljenju narodnoga kazališta“ [Dt.: Über die Gründung eines Nationaltheaters]. Seine Gedanken und Forderungen unterscheiden sich nicht sehr von z.B. jenen Dimitrija Demeters; der Grundtenor von der Notwendigkeit eines Theaters zur Bildung einer Nation ist auch hier vorhanden. „[...] da je veoma potrêbito, da se za našu sve krasnie naprêdujuću narodnost podigne posebno narodno kazalište, jer je ovo velomoćna poluga narodnoga razvitka.“²⁵⁹ [...dass es äußert notwendig ist, für unsere immer schöner fortschreitende Nation ein eigenes Nationaltheater zu errichten, denn das ist ein gewichtiger Baustein der nationalen Entwicklung.] Bogović nimmt sogar direkten Bezug auf die Nationaltheater-Bestrebungen im Deutschland des 18. Jahrhunderts, die dort bis zu einem gewissen Grad im Geiste der Aufklärung stattfanden. Laut Bogović ließen sich Friedrich Schillers Ausführungen über die Schaubühne als moralische Anstalt eins zu eins auf die Situation des illyrischen bzw. kroatischen Theaters umlegen.

„Unmöglich kann ich hier den großen Einfluß übergehen, den eine gute stehende Bühne auf den Geist der Nation haben würde. Nationalgeist eines Volks nenne ich die Aehnlichkeit und Uebereinstimmung seiner Meinungen und Neigungen bei Gegenständen, worüber eine andere Nation anders meint und empfindet. Nur der Schaubühne ist es möglich, diese Übereinstimmung in einem hohen Grad zu bewirken, weil sie das ganze Gebiet des menschlichen Wissens durchwandert, alle Situationen des Lebens erschöpft und in alle Winkel des Herzens hinunter leuchtet; weil sie alle Stände und Klassen in sich vereinigt und den gebahntesten Weg zum Verstand und zum Herzen hat. Wenn in allen unsern Stücken *ein* Hauptzug herrschte, wenn unsre Dichter unter sich einige werden und einen festen Bund zu diesem Endzweck errichten wollten – wenn strenge Auswahl ihre Arbeiten leitete, ihr Pinsel nur Volksgegenständen sich weihte, – mit *einem* Wort, wenn wir es erlebten, eine Nationalbühne zu haben, so würden wir auch eine Nation.“²⁶⁰

Der direkte Bezug und Verweis auf das aufklärerische Konzept des Theaters als moralische Anstalt wurde sonst in keiner der bekannteren programmatischen

²⁵⁸ Enciklopedija. Band 2. Brozović, Dalibor (Hg.). Zagreb: 2000.

²⁵⁹ Bogović, Mirko: O utemeljenju narodnoga kazališta. In: *Danica Horvatska, slavonska i dalmatinska*. Ljudevit Gaj (Hg.). Nr.18, 3.5.1845

²⁶⁰ Schiller, Friedrich: Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet. In: Berghahn, Klaus L. (Hg.): Friedrich Schiller. Vom Pathetischen zum Erhabenen. Schriften zur Dramentheorie. Stuttgart: Reclam, 2003.

Schriften gemacht. Bogović schlägt konkret vor, nicht auf politisch bessere Zeiten zu warten, sondern gleich einen Verein von Freiwilligen zu gründen, der in der Hauptstadt Zagreb Vorstellungen in der Volkssprache zeigen sollten. Mit steigendem Interesse von Seiten des Publikums an solchen Vorstellungen würde dieser Verein von patriotischen Freiwilligen langsam zu einem Nationaltheater wachsen; denn jedem, der seine Heimat liebt, müsse die Gründung eines Nationaltheaters ein Anliegen sein.²⁶¹ Anzumerken ist noch, dass Bogović nie die Adjektiva „kroatisch“ oder „illyrisch“ verwendet, sondern durchwegs die Kategorisierung „narodno“ (Anm.: volks) verwendet. Seine Erörterungen beendet Bogović mit einem Aufruf an alle Autoren und dramatisch talentierten Patrioten, Theaterstücke in patriotischem Geiste zu schreiben. Eine Aufforderung, die von allen (theaterengagierten) Illyristen unisono getätigt wurde.

Auch abseits der Bemühungen um kroatische Vorstellungen war der Betrieb des Theaters alles andere als konfliktfrei; vor allem Christopher Stanković stand im Zentrum der Kritik, da er mit der verlangten hohen Pacht das erfolgreiche Bespielen des Hauses erheblich erschwerte. Auch angekündigte Versprechungen und Verbesserungen der Pachtbedingungen wurden in der „Luna“ als „mehr Chimäre als Wirklichkeit“²⁶² bezeichnet. „So lange das Theatergebäude in Agram ein Privateigentum bleibt, von welchem der Eigenthümer des möglichsten Nutzen haben will, können und werden wir keine gute Gesellschaft haben.“²⁶³ Das heißt, der Ruf nach einem von der Stadt finanzierten bzw. subventionierten Theater wurde immer lauter, auch abseits der Nationaltheater- und Sprachenfrage.

Im Jahre 1847 involvierte sich zum ersten Mal nach dem Bau des Hauses wieder die Stadt Zagreb in das Theatergeschehen; Direktor Rosenschön bekam „einen Zuschuß an zwei tausend Gulden“²⁶⁴. Nach den politischen Umbrüchen von 1848 blieb das Theater allerdings zwei Jahre lang geschlossen²⁶⁵, da die meisten der illyristischen Aktivisten der ersten Generation – außer Dimitrija Demeter – sich von der

²⁶¹ Bogović, Mirko: O utemeljenju narodnoga kazališta. In: Danica Horvatska, slavonska i dalmatinska. Ljudevit Gaj (Hg.). Nr.18, 3.5.1845

²⁶² Luna Nr.27. 2.4.1845. Zit. nach: Vinković, Hinko: Hundert Jahre Theatergebäude in Zagreb. S.25

²⁶³ Luna Nr.49. 7.12.1850. Zit. nach: Vinković, Hinko: Hundert Jahre Theatergebäude in Zagreb. S.28

²⁶⁴ Wiener Theaterzeitung. Adolf Bäuerle (Hg.). Nr.252, 21.10.1847.

²⁶⁵ vgl. Vinković, Hinko. Hundert Jahre Theatergebäude in Zagreb. S.27

Theateridee abgewendet hatten, und die Vertreter der illyrischen Partei vorwiegend damit beschäftigt waren, ihr politisches Programm bei den herrschenden Organen in Wien durchzusetzen. Die nachfolgende Periode des Neoabsolutismus unter Minister Bach, in der auch Theaterangelegenheiten zentralistisch geregelt wurden, erleichterte aus Zagreber Perspektive keineswegs das Unterfangen, ein Nationaltheater zu etablieren.

Dimitrija Demeter war – wie schon erwähnt – nach mehreren Rückschlägen noch am meisten der Idee des illyrischen Theaters treu, und gründete 1847 das „Društvo dobrovoljaca zagrebačkih“, welches es ab Ende 1849 drei Jahre lang schaffte, eine Handvoll Vorstellungen in kroatischer Sprache zu organisieren. „[...] interpolirajući se u tuđinske predstave, održati svijest o potrebi hrvatskoga kazališta, i to upravo u doba kada su ga napuštali nekadašnji zagovornici, vođe preporodnog pokreta, jer im kao politička tribina više nije trebalo.“²⁶⁶ [durch das Interpolieren in fremde Vorstellungen das Bewusstsein für die Notwendigkeit eines kroatischen Theaters zu erhalten, und das gerade in jener Zeit, als es die ehemaligen Befürworter, die Anführer der Wiedergeburtbewegung, verlassen haben, da sie es nicht mehr als politische Bühne brauchten.]

Nach der „Revolution“ von 1848 war somit von den führenden Illyristen nur mehr Demeter das Theater ein Anliegen; die Reaktion des Hofes auf die revolutionistischen Strömungen von 1848 in Zeiten des Neoabsolutismus hatte auch Auswirkungen auf das Theater, und somit war das Theater als politische Tribüne obsolet geworden. So wie im Biedermeier unter Metternich, war auch der Neoabsolutismus unter Minister Bach am Theater zu spüren. Nachdem 1848 die Zensur für kurze Zeit abgeschafft worden war²⁶⁷, erließ Innenminister Alexander von Bach am 25. November 1850 „eine einheitliche Theaterordnung, die Momente einer repressiven Zensurordnung beinhaltete. Im Verbotskatalog wurde alles, was gegen die »öffentliche Ruhe und Ordnung« verstieß und zu »Tumulten und unerlaubten Demonstrationen hätte führen können«, proskribiert.“²⁶⁸ Die Theaterordnung sollte in

²⁶⁶ Batušić, Nikola: Povijest hrvatskoga kazališta. S.234

²⁶⁷ vgl. Bachleitner, Norbert: Die Theaterzensur in der Habsburgermonarchie im 19. Jahrhundert. In: LiTheS Nr.5. Graz: Universität, 2010. S.91

²⁶⁸ Car, Milka: Der 24. November 1860 im kroatischen Theater. S.6

absolutistischem Geist das Theaterleben aller Kronländer regulieren²⁶⁹, welches bis dahin unter der Verordnung der jeweiligen lokalen Verwaltungen stand.²⁷⁰ Die Theaterordnung unterschied sich nur wenig von der Gesetzeslage vor 1848 unter Metternich, als auch alle Produktionen vor der ersten Aufführung genehmigt werden mussten²⁷¹, dennoch wird Bachs Theaterordnung in der kroatischen Sekundärliteratur teilweise wie ein Novum dargestellt²⁷². Obwohl die Zensurbestimmungen mit dem Gesetz 1850 genauso streng waren, wie vor 1848, so hat eindeutig Bach – der „Mitschöpfer einer straff zentralistischen Staatsverwaltung“²⁷³ – und nicht Metternich, die prominentere Rolle in der kroatischen Theatergeschichtsschreibung.

Im Streben nach einem eigenen Nationaltheater kam es nun zu einer neuen absurden Situation: Nachdem Stanković unter Kritik stand, keinen Wert darauf zu legen, wer sein Theater bespielt²⁷⁴, gab es schon mehrere Versuche und Initiativen von Seiten der Theaterenthusiasten, das Theater zu kaufen. Demeter brachte 1851 Ban Josip Jelačić – welcher sich Jahre zuvor wenig erfolgreich selber als Autor von Theaterstücken versucht hatte²⁷⁵ – dazu, ein Darlehen auszuschreiben, daraufhin „wurde das Theatergebäude im Dezember 1851 auf Vorschlag des Varaždiner Komitats aus Landesmitteln um 46 000 fl. C.M. angekauft“²⁷⁶. So kam der Theaterbau von Christopher Stanković endlich in den Besitz der Regierung. Ein Theatervorstand wurde sofort ernannt, aber die Zusammenstellung eines Ensembles erwies sich in Zeiten des Neoabsolutismus laut Batušić als ein Ding der Unmöglichkeit.²⁷⁷ Das heißt, die Faktoren zum Bestehen eines Nationaltheaters, die 1840 fehlten (und nicht einmal thematisiert wurden), waren jetzt gegeben, jedoch die so wichtige Komponente, die 1840 organisiert werden konnte, nämlich die

²⁶⁹ vgl. Batušić, Nikola: Povijest hrvatskoga kazališta. S.234

²⁷⁰ vgl. Cindrić, Pavao (Hg.): Hrvatsko narodno kazalište 1894 – 1969. S.72

²⁷¹ vgl. Bachleitner, Norbert: Die Theaterzensur in der Habsburgermonarchie im 19. Jahrhundert. In: LiTheS. S.91

²⁷² vgl. Batušić, Slavko: Hrvatska Pozornica. S.28

²⁷³ Novotny, Alexander: Alexander Bach – Ein altösterreichischer Staatsmann. In: Unsere Heimat. Monatsblatt des Vereines für Landeskunde von Niederösterreich und Wien. Jahrgang 29. Nr. 5/6. 1958. S.84

²⁷⁴ vgl. Cindrić, Pavao (Hg.): Hrvatsko narodno kazalište 1894 – 1969. S.72

²⁷⁵ vgl. Börnstein, Heinrich: Fünfundsiebzig Jahre in der Alten und Neuen Welt. S.263

²⁷⁶ Vinković, Hinko: Hundert Jahre Theatergebäude in Zagreb. S.33

²⁷⁷ Batušić, Nikola: Povijest hrvatskoga kazališta. S.235

Schauspieltruppe, erwies sich hier als Stolperstein, der das Vorhaben abermals zum Scheitern brachte.

Das Haus am Markov Trg wurde weiter an deutschsprachige Schauspieltruppen verpachtet; mit dem vertraglichen Zusatz, dass innerhalb der Saison auch kroatische Vorstellungen stattfinden mussten. „Tako se na pozornici ipak povremeno pojavljuju i neke hrvatske predstave [...]“²⁷⁸ [So kam es vereinzelt auch zu kroatischen Vorstellungen.] 1854 wurde sogar Dimitrija Demeter vom Kazališni odbor (Theatervorstand) nach Wien geschickt, um einen adäquaten Pächter zu finden, welcher neben deutschsprachigen Vorstellungen auch kroatische Aufführungen erlauben bzw. selber organisieren würde. Rudolf Stefan übernahm daraufhin für einige Monate das Theater; in Abmachung mit Demeter würden Schauspieler für Stefans deutschsprachiges Ensemble engagiert werden, welche auch fähig waren, in kroatischer Sprache aufzutreten.²⁷⁹ Insgesamt traten in den Jahren zwischen 1844 und 1860 fünf verschiedene Organisatoren von Vorstellungen in kroatischer Sprache in Erscheinung: Das *Društvo dobrovoljaca zagrebačkih* [Dt.: Zagreber Freiwilligenverein] unter der Leitung von Dimitrija Demeter, selbstständige Gruppen, Josip Freudenreich, der Theatervorstand und die deutschsprachigen Pächter selber waren für die Aufführungen in kroatischer Sprache verantwortlich.²⁸⁰ Wie schon erwähnt, ist im Hinblick auf Frequenz und Spielpraxis kein Unterschied zwischen den verschiedenen Organisatoren zu machen.

Anfang 1860 übernahm Ulisse Branbilla das Haus. Dieser Vertrag wurde zum ersten Mal nicht „von der in der repräsentativ-formalen Institution des Theaterrats versammelten Theaterenthusiasten, sondern von der kroatischen Regierung »C.K. namiestništveno predsiedništvo« (k.k. Statthalterei) für Kroatien und Slawonien ausgeschrieben“²⁸¹. Branbilla war mit Unterzeichnung des Vertrages somit verpflichtet, „durch die folgenden 8 Monate hindurch außer deutschen Schauspielen, Dramen und Opern auch 48 Aufführungen in der Nationalsprache zu inszenieren“,

²⁷⁸ Batušić, Nikola: Povijest hrvatskoga kazališta. S.235

²⁷⁹ vgl. Cindrić, Pavao (Hg.): Hrvatsko narodno kazalište 1894 – 1969. S.74

²⁸⁰ vgl. Hećimović, Branko (Hg.): Repertoar Hrvatskih Kazališta. Knjiga prva. S.24

²⁸¹ Car, Milka: Der 24. November 1860 im kroatischen Theater. S.6

um damit eine „jährliche Subvention von 7000 Forinten“²⁸² zu bekommen. Mit diesem Vertrag war auch zum ersten Mal die Zweisprachigkeit am Spielplan (bei Sprechtheatervorstellungen) offiziell mit dem Theaterdirektor versichert und zu Papier gebracht. Ulisse Branbilla begann seine Intendanz gleich mit einer Vorstellung in kroatischer Sprache, nämlich Josip Freudenreichs „Crna kraljica“.

Mit dem Rücktritt des Innenministers Bach und der Lockerung des neuabsolutistischen Regierungssystems, wurden die Gleise für eine Veränderung – unter anderem – im Theaterleben gelegt, denn als Folge dessen erschien im Oktober 1860 eine neue Tageszeitung der Opposition am Zagreber Horizont, mit dem Titel *Pozor* [Dt.: Achtung]; erster Herausgeber und Chefredakteur war Slavoljub Vrbanić. Das deutsche Theater in Zagreb wurde in *Pozor* scharf kritisiert und sogar attackiert; aber nicht – wie es bis dahin ab und zu der Fall war – wegen künstlerischer Mängel, sondern aus durch und durch politischen Motiven, die, den folgenden Ereignissen nach zu urteilen, mehr Effekt und Wirkung hatten, als die Kritik der Illyristen der frühen 1830er Jahre. Ein entscheidender Faktor war wohl, dass hier eine neue Generation angesprochen wurde. Die Jugend, d.h. das potentielle Publikum in Gegenwart und Zukunft, war politisch und patriotisch orientiert. „Das neue ideologische System des Jugoslawismus setzte sich vom illyrischen Namen ab und sah im Slawentum die Bedingung der Existenz der kroatischen Nation.“²⁸³ Somit wurde die Konsequenz gezogen, das deutschsprachige Ensemble zu kündigen bzw. das Repertoire in deutscher Sprache vom Spielplan zu nehmen. Federführend war – nach Vermutung von Slavko Batušić – hier ein späterer Direktor des kroatischen Nationaltheaters und Autor zahlreicher Werke, August Šenoa. „Die neue Generation [...] konnte nicht mehr so viel Verständnis für die kroatische Theatermisere wie Dimitrija Demeter aufbringen.“²⁸⁴ Auch kroatische Vorstellungen waren in *Pozor* einer scharfen Kritik ausgesetzt; die jüngere Generation war „nur“ mit der Tatsache, dass überhaupt auf Kroatisch gespielt wurde, nicht zufrieden zu stellen. Vor allem ästhetische und sprachliche Mängel wurden angekreidet. „Mi znamo da kod nas nije lahko stvoriti narodnoga kazališta, ali znamo i to, da bi se dobrom voljom, naporom i

²⁸² Cindrić, Pavao (Hg.): Hrvatsko narodno kazalište 1894 – 1969. S.79

²⁸³ Car, Milka: Der 24. November 1860 im kroatischen Theater. S.4

²⁸⁴ Bobinac, Marijan: Übernahme, Ablehnung, Hassliebe. In: Zagreber Germanistische Beiträge. S.93

vještinom i do sada bilo moglo više učiniti, nego što je učinjeno.“²⁸⁵ [Wir wissen, dass es nicht leicht ist, bei uns ein Nationaltheater zu schaffen, aber wir wissen auch, dass man mit gutem Willen, Anstrengung und Fertigkeit bis heute mehr hätte machen können, als getan wurde.] Die Artikel in der *Pozor* waren wahrscheinlich maßgeblich daran beteiligt, dass eine „kritische Masse“²⁸⁶ geformt wurde.

Einem weiteren Bericht in der *Pozor*²⁸⁷ zufolge, waren die deutschsprachigen Vorstellungen im Herbst 1860 sehr schlecht besucht. Im Gegensatz dazu soll die Aufführung von Josip Freudenreichs Stück „Graničari“ vor vollem Hause stattgefunden haben. Der Autor des Stückes und Schauspieler, Josip Freudenreich, wird jedoch gleichzeitig scharf kritisiert. Ihm und einigen anderen wird vorgeworfen, das Kroatische auf der Bühne mit einem Akzent zu sprechen, als ob sie der Sprache nicht mächtig wären. „U ustih g. Freudenreicha naš je jezik težak, tvrd i šupalj, kao da ga kakav Njemac govori, kojemu leži u naravi da proguta osobito posljednje slove.“²⁸⁸ [Im Munde von Hr. Freudenreich ist unsere Sprache schwer, hart und hohl, als würde sie irgendein Deutscher sprechen, dessen Art es ist, besonders die letzten Buchstaben zu verschlucken.] Der Autor des Artikels weist die Theaterdirektion darauf hin, zu beachten, dass wenigstens die Sprache auf der Bühne gut und sauber gesprochen wird. Diese Kritik ist durchaus ein Novum im zeitgenössischen Theaterdiskurs, denn bis jetzt bezogen sich alle Erläuterungen um die kroatische Sprache im Theaterkontext auf deren Verbreitung über die Bühne.

3.4. Der Gründungsmythos der Befreiung – 24.11.1860

Der Sprachenwechsel auf der Bühne des Zagreber Theaters hatte sich auch auf den Straßen der Stadt abgezeichnet. Im November 1860 wird von Schmierereien auf deutschsprachigen Straßenschildern berichtet.²⁸⁹ Dies ist wenig verwunderlich, denn die Jugend bzw. junge Intellektuelle, die jetzt zu Wort kamen, waren zur Zeit der

²⁸⁵ *Pozor*. Slavoljub Vrbanić (Hg.). Nr.1, 01.10.1860.

²⁸⁶ Car, Milka: Der 24. November 1860 im kroatischen Theater. S.7

²⁸⁷ *Pozor*. Slavoljub Vrbanić (Hg.). Nr.8, 09.10.1860.

²⁸⁸ *Pozor*. Slavoljub Vrbanić (Hg.). Nr.8, 09.10.1860.

²⁸⁹ vgl. *Pozor*. Slavoljub Vrbanić (Hg.). Nr.47, 24.11.1860.

kroatischen Wiedergeburtbewegung aufgewachsen, und waren mit einem neuen (pan)slawischen Selbstbewusstsein ausgestattet, welches mit dem Leben in einem Vielvölkerstaat schwer vereinbar war. „Die Verbindung zwischen diesen Vorfällen und der Eskalation im Theater ist unübersehbar.“²⁹⁰

In Absprache zwischen Dimitrija Demeter, Josip Freudenreich und anderen kroatischen Ensemblemitgliedern unter Brambillions Direktion wurde entschieden, dass eine deutsche Vorstellung demonstrativ unterbrochen werden musste. Nicht sanft, aber auch nicht brachial, sollte die Anwesenheit der deutschen Sprache auf der Zagreber Bühne unterbrochen bzw. beendet werden.²⁹¹

Der 24. November 1860 sollte zu einem geschichtsträchtigen und Mythos-prägenden Datum werden. Während der Vorstellung von Charlotte Birch-Pfeiffers Drama „Peter von Szápár“ vor ausverkauftem Haus, begannen Demonstrationen und Proteste im Zuschauerraum. Jugend und patriotisches Bürgertum dominierten das Publikum an diesem Abend. Unter antigermanischen Äußerungen musste die Vorstellung unterbrochen werden. Der Schauspieler Vilim Lesić verkündete daraufhin auf der Bühne, dass ab dem morgigen Tag nur mehr kroatische Aufführungen stattfinden würden.²⁹² Schon die Tatsache, dass die Vorstellung an diesem Abend – nach so vielen schwach besuchten deutschen Vorstellungen – ausverkauft war, lässt kaum Zweifel daran, dass dieser Abend geplant und vorbereitet war und nicht einer kollektiven Laune des Publikums entsprang.

Mit Blick auf Zeitungsberichte unmittelbar nach der „Vertreibung“ der deutschen Schauspieler stellt sich die Frage, ob es damals wirklich so ein großes Ereignis war, wie es in der Sekundärliteratur propagiert wird? Wie sehr war die breite Öffentlichkeit tatsächlich daran interessiert? Da die Zahl der Analphabeten in der Bevölkerung sehr hoch war, ist anzunehmen, dass dieser „Kampf“ ausschließlich von der oberen Elite geführt und auch wahrgenommen wurde, und ein Großteil der Bewohner Zagrebs

²⁹⁰ Car, Milka: Der 24. November 1860 im kroatischen Theater. S.7

²⁹¹ vgl. Batušić, Nikola: Povijest hrvatskoga kazališta. S.236

²⁹² vgl. Batušić, Nikola: Povijest hrvatskoga kazališta. S.236

diese Ereignisse – wenn überhaupt – nur peripher beobachtete, denn „das Bürgertum [war] von seinem Volk entfremdet“²⁹³.

Im *Pozor* wird berichtet: „U subotu imala je biti njemačka predstava, u našem kazalištu, pa je to toliku nezadovoljnost probudilo u občinstvu, da je ono glasno i naročito zahtievalo da njemački igrači odstupe, pa da se hrvatski predstavlja; nu to onaj večer već nije bilo moguće, zato je bila jučer hrvatska predstava. Kazalište je bilo dubkom puno.“²⁹⁴ [Am Samstag hätte die erste deutsche Vorstellung in unserem Theater stattfinden sollen, doch es rief eine solche Unzufriedenheit in der Allgemeinheit hervor, die laut und bestimmt verlangte, die deutschen Schauspieler mögen abtreten, und die kroatischen sich vorstellen; das war jedoch an diesem Abend nicht mehr möglich, daher war gestern eine kroatische Vorstellung. Das Theater war randvoll.]

In der Aufarbeitung der kroatischen Theatergeschichte ist nicht die Tatsache, dass der 24.11.1860 passiert ist, primär relevant, sondern entscheidend ist, wie über dieses Ereignis berichtet wurde bzw. wird. Denn die Reflexion über das Spektakel, nicht so sehr das Spektakel selbst, trägt eklatant zum Selbstverständnis des modernen kroatischen Theaters bei. „Als Endergebnis der stürmischen Reaktion auf die Vorherrschaft der deutschen Sprache im kroatischen Theater kristallisiert sich ein Nationaltheater mit rein kroatischer Theaterpraxis heraus – somit hat sich dieses Ereignis identitätsstiftend auf das kroatische Nationalbewusstsein ausgewirkt.“²⁹⁵

Nikola Andrić, späterer Direktor des *Hrvatsko narodno kazalište*, charakterisierte dieses Ereignis sogar so, dass „die fremde Muse für immer hinweggefegt wurde, so daß seither die vaterländische dramatische Kunst das Szepter schwang.“²⁹⁶ Eine recht eindringliche Metapher, mit der er sich aber nur auf die Aufführungssprache bezog, denn das Repertoire änderte sich mit diesem „Bruch“ nicht auffallend. Im Allgemeinen ist in der kroatischen Theatergeschichte der Begriff der „Vertreibung“

²⁹³ Car, Milka: Der 24. November 1860 im kroatischen Theater. S.4

²⁹⁴ Pozor. Slavoljub Vrbanić (Hg.). Nr.48, 26.11.1860.

²⁹⁵ Car, Milka: Der 24. November 1860 im kroatischen Theater. S.1

²⁹⁶ Andrić, Nikola. Zit nach: Car, Milka: Der 24. November 1860 im kroatischen Theater. S.1

oder „Verbannung“ die verbreitete Benennung.²⁹⁷ Im Lesen über das Theater in Zagreb in den Jahren vor 1860 entsteht der Eindruck, dass die deutschsprachigen Schauspieltruppen als absoluter Fremdkörper im Zagreber Kulturleben angesehen wurden. Ein womöglich recht verzerrtes Bild der Situation damals, denn einige Mitglieder des Ensembles waren tatsächlich aus Zagreb; weiters wäre die Tatsache, dass einige Schauspieler und Schauspielerinnen in sowohl deutschen als auch kroatischen Vorstellungen auftraten, in einem klassisch schwarz-weißen „wir und die Anderen“ Gesellschaftsbild nicht möglich gewesen. Demnach ist dieses Insistieren auf zwei konträre Fronten in der Geschichtsschreibung mit Vorsicht zu betrachten, aber nachvollziehbar, denn „um die eigene im Entstehen begriffene Identität zu festigen, versuchte man das Fremde auszugrenzen, es zuweilen auch künstlich hochzuspielen, und sich dann seiner zu entledigen.“²⁹⁸

Der 24. November 1860 ist durchaus als Teil eines über die Jahre gewachsenen Gründungsmythos zu betrachten. Denn diese abgesprochene Aktion – wie politisch geladen oder nicht diese auch immer war – wird in den meisten Fällen der Geschichtsschreibung gehandhabt wie die Revolution aus dem Volke oder wie der unerwartete Urknall der neuen kroatischen Bühne, als deren Anfangsjahr andererseits aber das Jahr 1840 gilt. „Das Ereignis der >Vertreibung< dabei als ein symbolischer Akt der Ablehnung der Germanisierungspolitik, der später in einem lang andauernden Prozess der Erinnerung zu einem Gründungsmythos umkonstruiert wird. Die durch die >Vertreibung< ausgelöste Wende wird demzufolge als ein Modell der Identitätsproduktion gesehen.“²⁹⁹ Das Bild von Unterdrückung, Vertreibung und Befreiung des kroatischen Theaters ist im gesamthistorischen und politischen Kontext zu sehen, da das Theater einerseits in einem damaligen Wunschdenken *pars pro toto* für die ganze Nation stand, deren Emanzipation indirekt angestrebt wurde. Andererseits wurde das Theater als Instrument genutzt, um die neue kroatische Standardsprache zu verbreiten und einen Beitrag zur Formung einer nationalen Identität zu leisten. Welche nationale Identität über die Jahre gemeint war, scheint manchmal nicht so eindeutig zu sein – ob kroatisch, illyrisch, südslawisch

²⁹⁷ Car, Milka: Der 24. November 1860 im kroatischen Theater. S. 1

²⁹⁸ Car, Milka: Der 24. November 1860 im kroatischen Theater. S. 1

²⁹⁹ Car, Milka: Der 24. November 1860 im kroatischen Theater. S. 1

oder panslawisch – wichtig war, dass Sprache und transportierte Identität nicht deutsch oder ungarisch waren.

Bezeichnend für die „Diskrepanz zwischen nationalem Wunschdenken und seiner Realisation“³⁰⁰ in dieser Umbruchphase ist auch, dass das gezeigte Stück nach der „Vertreibung“ kein kroatisches war, sondern „Graf Benjowski“ von August von Kotzebue.

„Glas patriotizma dizao se protiv prakse, nasljeđa i u ime budućnosti.“³⁰¹ [Die Stimme des Patriotismus erhob sich im Namen der Zukunft und gegen die etablierte Praxis.] – Ein Satz, der mehr danach klingt, als würde er aus einer zeitgenössischen programmatorischen Schrift stammen, als aus einem wissenschaftlichen Werk, welches hundert Jahre später verfasst wurde. Die Stimme des Patriotismus erhob sich gegen die Praxis, und so durfte in Zagreb nicht mehr auf Deutsch gespielt werden.

Kindermann beschreibt das Ereignis – im Vergleich zu den meisten anderen – recht beiläufig: „[...] bis – nach Lockerung der zentralistischen Bindungen – am 24. Dezember [sic!] 1860 eine turbulente Demonstration der Jungkroaten dem deutschen Bühnenleben in Zagreb ein jähes Ende bereitete.“³⁰²

Dieser Tag wird als Ende der deutschen Unterdrückung propagiert, während dabei Zagreb oft stellvertretend für Kroatien (bzw. alle als kroatisch angenommenen Gebiete) verstanden werden könnte. De facto gilt die „Vertreibung“ von 1860 aber nur für Zagreb, in anderen kroatischen Städten wurde weiterhin mehrsprachig Theater gespielt; in Osijek sogar bis 1907.

„Nunmehr wurde die Legende vom Akt der >Vertreibung< mit hartnäckigem Beharren zu einem Bestandteil des kollektiven Bewusstseins und nahm den Charakter eines national-integrativen Denkmodells an.“³⁰³ Für eine Gedenkfeier 50 Jahre später

³⁰⁰ Car, Milka: Der 24. November 1860 im kroatischen Theater. S.9

³⁰¹ Batušić, Nikola: Povijest hrvatskoga kazališta. S.236

³⁰² Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. VII. Band. S.396

³⁰³ Car, Milka: Der 24. November 1860 im kroatischen Theater. S.9

(1910) verfasste der Autor Milan Ogrizović sogar einen Einakter mit dem Titel „24.11.1860“, in dem „er detailgetreu nach der Rekonstruktion von Andrić die Ereignisse im Theater am 24. November 1860 schildert“³⁰⁴. Der Akt der „Vertreibung“ ist im kollektiven Bewusstsein präsenter und fast von größerer Bedeutung, als die gesetzliche Institutionalisierung im August 1861.

3.4.1. Tradierte Unterdrückung – Das kakanische Paradoxon

Das Bild der ewigen Unterdrückung wird in der kroatischen Theatergeschichte – bis auf wenige Ausnahmen – bis heute weitertradiert. Anders ausgedrückt: in nicht reflektierten Thematisierungen der modernen kroatischen Theatergeschichte wird der Tenor von Pavao Cindrić und Nikola Batušić weitergeführt.³⁰⁵ Erst ein Forschungsprojekt über Kroatisch-österreichische Literaturbeziehungen der Germanistik in Zagreb befasst sich seit den späten 1990er Jahren mit der „Revision der ehemals negativen Wertung des deutschsprachigen Einflusses in Kroatien.“³⁰⁶ Milka Car sieht diese negative Einschätzung als Folge der Entwicklungen im Kroatien des 19. Jahrhunderts, „wo der Zusammenprall des erwachenden Nationalbewusstseins und der fremden Herrschaft in der Monarchie nicht zu versöhnen war.“³⁰⁷ Termini wie „Kulturraum“ oder „Vielvölkerstaat“ kommen laut Car in der kroatischen Geschichtsschreibung nicht vor. „Die so genannte >Kultur der Synthese< wird nur als Zwang zur Assimilation dargestellt. Wien wird lange als Hauptfeind des kroatischen Volkes und seiner Kultur betrachtet.“³⁰⁸

Um nicht Gefahr zu laufen, hier in die Falle der zu übereifrigen Revision der Darstellung und Einschätzung der Geschehnisse zu tappen, muss natürlich angemerkt werden, dass die Habsburgermonarchie keineswegs als „Insel der Seligen“ angesehen werden darf, die nur von allen (in diesem Fall von den Kroaten

³⁰⁴ Car, Milka: Der 24. November 1860 im kroatischen Theater. S.10

³⁰⁵ vgl. Kukavica, Vesna: Hrvatsko narodno kazalište – zrcalo društva. In: Matica Nr.7, Zagreb 2011. S.29-31

³⁰⁶ Car, Milka: Unheimliche Nachbarschaft. Der österreichische Einfluß auf die Entwicklung des kroatischen Theaters 1840 – 1918. In: <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/MCar1.pdf> 2001. S.1

³⁰⁷ Car, Milka: Unheimliche Nachbarschaft. S.1

³⁰⁸ Car, Milka: Unheimliche Nachbarschaft. S.1

bzw. Südslawen) nicht oder falsch verstanden wurde. Dass Entscheidungen, die von geographisch weit entfernten Herrschern oder Machthabenden getroffen werden, prinzipiell mit Skepsis angesehen werden, ist kein Novum und hat sich auch bis heute nicht geändert (vgl. Brüssel-Effekt). Die Donaumonarchie war ein Vielvölkerstaat, eine Nation, die sich über die Treue zum Herrscherhaus definierte, und nicht über die Zugehörigkeit zu einem Volk oder einer Sprache, wie das bei den heutigen Nationalstaaten der Fall ist. Dieses Konzept war mit Nationsbewusstsein im ethnischen Sinn nur schwer vereinbar.

Im Hinblick auf die (Theater-)Geschichtsschreibung ist hier hinzuzufügen, dass dieses nationale Bewusstsein bis und mit Ende der Habsburgermonarchie noch gewachsen war und es leicht möglich ist, dass in die spätere Einschätzung der Ereignisse noch mehr von diesen jeweils zeitgenössischen Emotionen miteinfluss. Wie unterdrückt sich die Protagonisten tatsächlich gefühlt hatten, sei dahingestellt. Denn „obwohl sich die lokale deutschsprachige Publizistik den kroatischen nationalen Ambitionen gegenüber loyal verhielt, so ließ sich im Verhältnis der kroatischen Eliten zum Deutschen und zum Deutschtum – und diese Bezeichnungen bezogen sich im damaligen kroatischen Sprachgebrauch v.a. auf die deutschsprachigen Österreicher sowie ihre Sprache und Kultur – trotzdem eine tiefe Ambivalenz erkennen.“³⁰⁹ Eine Ambivalenz, von der diese Periode in der kroatischen (Theater-)Geschichte stark geprägt wurde, und damit auch einige interpretatorische Fallen aufstellt, falls der Rezipient mit einem zu starken „schwarz-weiß-Denken“ an die Thematik herangeht.

Als Beispiel der „Kultur der Synthese“ seien die Jahre zwischen 1840 und 1860 zu nennen. In diesen zwei Jahrzehnten wurden auf der Zagreber Bühne sowohl Stücke in deutscher und kroatischer Sprache, als auch italienische Opern gezeigt.

Mit seiner Mehrsprachigkeit entsprach dieses „typische Provinztheater der Donaumonarchie“³¹⁰ damals – wenn auch ungewollt – demnach mehr einem (National-)Theater eines Vielvölkerstaates, als das K.K. Hoftheater nächst der Burg.

³⁰⁹ Bobinac, Marijan: Übernahme, Ablehnung, Hassliebe. In: Zagreber Germanistische Beiträge. S.90

³¹⁰ Car, Milka: Unheimliche Nachbarschaft. S.5

Das Burgtheater war ohne Zweifel, vor und nach 1860, trotz der überlieferten abwertenden Haltung, der erste Orientierungspunkt für das Theater in Zagreb, und gilt in der Sekundärliteratur auch als Musterbühne für die gesamte Habsburgermonarchie³¹¹. Milka Car bezeichnet dies als „unheimliche Nachbarschaft“, da eine gleichzeitige Ablehnung und Übernahme praktiziert wurde³¹²; ein Paradebeispiel für ein kakanisches Paradoxon.

Die Ambivalenz der kroatisch-österreichischen Wechselbeziehung in der Theatergeschichte ist im ganzen 19. Jahrhundert dominant. Jeder direkte Einfluss wurde auf der einen Seite abgewiesen oder als negativ bewertet, auf der anderen Seite ist der österreichische bzw. Wiener Einfluss nicht zu übersehen. Eine Tatsache, die weder negativ noch positiv bewertet werden sollte, sondern als Gegebenheit und logische Konsequenz angenommen. Immerhin gehörten Wien und Zagreb demselben Kulturraum (nicht im staatlichen/nationalen Sinn zu verstehen) an und Wien war als Residenzstadt und größte Stadt natürlich der größte und bekannteste Punkt, um sich zu orientieren. „Njegova organizacija i njegova funkcija, dale se nesumnjivo, makar i podsvijesno 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.“³¹³ [Seine Organisation und seine Funktion waren zweifelsohne, wenn auch nur unbewusst, das Vorbild für die Organisation und das Wirken unseres Theaters. Auch wenn bei uns der sich mokierende Unterton durchaus beheimatet ist, wenn dieses Theater genannt wird, und auch wenn diese a priori negative Orientierung niemals genauer untersucht wurde, so muss man doch hervorheben, dass das Burgtheater als Institution unser Theater in den Anfangsphasen seiner Entwicklung nicht auf falsche Pfade leiten musste.]

³¹¹ vgl. Dragosavac, Dragana: Die deutschsprachige Dramatik auf den Bühnen der südslawischen Nationaltheater. S.18

³¹² Car, Milka: Unheimliche Nachbarschaft. S.2

³¹³ Gavella, Branko: Hrvatsko glumište. Zagreb: Grafički zavod Matice Hrvatske, 1982. S.20f

Marijan Bobinac sieht einen Ursprung der Abneigung der deutschsprachigen Kultur und Literatur unter Anderem auch „in der Nachahmung von Poetiken minderwertiger Autoren in den Anfängen der neueren kroatischen Literatur“³¹⁴. Paradoxerweise griffen die theaterenthusiastischen Illyristen dann aber auf Stücke solcher Autoren zurück, um mit Übersetzungen und Bearbeitungen ein erstes Repertoire in neuer kroatischer Schriftsprache zu erstellen; denn „benötigt waren [...] Stücke, die als Vehikel für neue politische Inhalte taugen würden [...] und an denen das Publikum, dessen Geschmack am Repertoire deutschsprachiger Truppen geschult war, Gefallen finden würde.“³¹⁵

Der Einfluss von Wien, welcher keinesfalls hierarchisch zu verstehen ist, geht über die Auswahl der Repertoires am Theater hinaus. [Zum Repertoire noch mehr in einem noch folgenden Kapitel.] Die federführenden Herrschaften des Illyrismus studierten fast alle an der Universität Wien, und hatten ihren Bildungsweg somit in vorwiegend deutscher Sprache bestritten. Unter ihnen auch Dimitrija Demeter, der später auch der erste Direktor des institutionalisierten kroatischen Nationaltheaters wurde. „[...] sogar das technische Personal stammte aus den deutschsprachigen Teilen der Monarchie. [...] Die ersten Theaterverträge ahmten die des österreichischen Bühnenvereins nach.“³¹⁶ Auf dem Gebiet des Dramas und des Theaters, „auf dem sich die Einwirkung von Poetiken bzw. Organisationsmodellen aus Österreich am nachhaltigsten und fruchtbarsten zeigte“³¹⁷, rief sie aber gleichzeitig am stärksten Widerstände hervor. Für die Illyristen war das deutschsprachige Theater in Zagreb – ob fremd oder nicht – einerseits das (kolportierte) größte Hindernis am Weg zu einer Nationalbühne, andererseits waren sie auf die Erfahrungen und Kompetenzen der deutschsprachigen Gruppen angewiesen und griffen auch gerne auf diese zurück.³¹⁸

³¹⁴ Bobinac, Marijan: Übernahme, Ablehnung, Hassliebe. In: Zagreber Germanistische Beiträge. S.90

³¹⁵ Bobinac, Marijan: Übernahme, Ablehnung, Hassliebe. In: Zagreber Germanistische Beiträge. S.92

³¹⁶ Car, Milka: Unheimliche Nachbarschaft. S.2

³¹⁷ Bobinac, Marijan: Übernahme, Ablehnung, Hassliebe. In: Zagreber Germanistische Beiträge. S.91

³¹⁸ vgl. Bobinac, Marijan: Übernahme, Ablehnung, Hassliebe. In: Zagreber Germanistische Beiträge. S.91

Auch wenn Milka Car behauptet, dass „die öffentliche Ablehnung der deutschsprachigen Bühne als ideologiegebunden erkannt“³¹⁹ wird, so scheint das in erster Linie für die wissenschaftliche Welt und auch für manche kroatischen Theaterpersönlichkeiten zutreffend zu sein. Ana Lederer, Intendantin des Hrvatsko narodno kazalište von 2005 bis 2014, veröffentlichte am 18. Juni 2011 ihre Gedanken zur 150. Saison des Nationaltheaters in Zagreb. „Istodobno, to izrazito nacionalno obilježje ne znači ujedno i nekakvo zatvaranje u vlastita dvorišta, upravo obratno, igranje široke svjetske literature te svojevrstni scenski kozmopolitizam i umjetnička otvorenost prema susjedstvu [...]“³²⁰ [Gleichzeitig bedeutet diese dezidiert nationale Eigenschaft nicht auch irgendein Wegschließen in die eigenen Höfe, sondern genau im Gegenteil das Spielen der weiten Weltliteratur und einen besonderen szenischen Kosmopolitismus und eine künstlerische Offenheit den Nachbarn gegenüber (...).]

3.5. Das Theatergesetz von 1861

Bis das Gesetz von 1861 möglich gemacht wurde, scheiterte – laut Nikola Batušić – die Gründung der Institution Nationaltheater aus (zusammenfassend) drei Gründen, an materiellen, personellen und politischen.³²¹ Als man Personal hatte (*Domorodno teatralno društvo*), fehlte es an Geld, und als die Spielstätte gesichert war, gab es kein adäquates Ensemble. Mit der „Verbannung“ der deutschen Sprache war das Kroatische Nationaltheater noch nicht begründet; auch wenn dieser Abend im November gerne als Anfangspunkt gesehen wird. Zu ersten Mal hatten Demeter, Freudenreich und Co. die Verantwortung für ein Theaterhaus, ein Ensemble und einen Spielplan, der zu füllen war. „Činjenica, međutim, da se hrvatsko kazalište odjednom našlo u položaju apsolutnoga vladara kazališne zgrade a da još nije bilo novčano osigurano ni organizaciono utemeljeno, da osim kontinuiteta predstava nije moglo ponuditi nikakvo drugačije obličje svoga postojanja, najmanje pak kakav

³¹⁹ Car, Milka: Unheimliche Nachbarschaft. S.7

³²⁰ Lederer, Ana: 150. sezona Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu.

http://hnk.hr/hr/intendantica/150_sezona_hrvatskoga_narodnoga_kazalista_u_zagrebu

³²¹ vgl. Batušić, Nikola: Narav od fortune. S.258

izrađeni estetički program, nagnala je Dimitija Demetera i članove Kazališnoga odbora na borbu za organizaciono ustrojstvo hrvatskoga glumišta koje se nakon netom izvojevane političke pobjede moralo utemeljiti kao ustanova nacionalnoga značenja.³²² [Die Tatsache, dass sich das kroatische Theater plötzlich in der Position des absoluten Herrschers des Theatergebäudes wiederfand, ohne dass es finanziell gesichert oder organisatorisch eine Basis hatte, dass es außer der Kontinuität an Vorstellungen keine andere Form seines Bestehens anbieten konnte, am wenigsten ein ausgearbeitetes ästhetisches Programm, brachte Dimitija Demeter und die Mitglieder des Theatervorstandes dazu, für einen organisierten Aufbau des kroatischen Schauspiels, das sich nach den jüngst erreichten politischen Siegen als Institution von nationaler Bedeutung gründen musste, zu kämpfen.]

Obwohl die sprachliche bzw. inhaltliche Frage mit dem Spektakel geklärt war, „als die deutschen Schauspieler bereits nach turbulenten Demonstrationen und Protesten im Theatersaal aus der Hauptstadt verbannt worden waren“³²³ und ab November 1860 nur noch in kroatischer Sprache gespielt wurde, dauerte es noch bis August 1861, bis im Parlament ein Gesetz beantragt wurde. Im allgemeinen geschichtlichen Bewusstsein ist jedoch weniger das Gesetz von 1861 präsent, sondern der Mythos um die Vertreibung der deutschen Schauspieler.

Am 24. August 1861 wurde verlautbart:

Artikel LXXVII über das jugoslawische Theater des dreieinigen Königreiches
Wichtigste Paragraphen des Theatergesetzes:

1. Das Parlament des Königtums Dalmatien, Kroatien und Slawonien übernimmt das Institut des jugoslawischen Theaters als Volkseigentum und sorgt für dessen Unterbringung.
2. Die oberste Verwaltung des Theaters in allen Bereichen wird dem vom Parlament ernannten Landestheaterkomitee übergeben. Dieses Komitee ist dem Parlament verantwortlich.
3. Das Komitee schreibt Preise für Originalschauspiele aus, ernennt Fachleute für die Beurteilung ihres Wertes und entlohnt diese Fachleute entsprechend. Das Komitee belohnt ebenfalls die besten Übersetzungen aus fremden Sprachen und ernennt zur Beurteilung dieser Übersetzungen

³²² Batušić, Nikola: Povijest hrvatskoga kazališta. S.237

³²³ Batušić, Nikola: Das kroatische Nationaltheater als Institution und Spiegelbild einer politischen Bewegung. In: Bauer. S.188

einen geeigneten Fachmann, der sich in der jugoslawischen Sprache hervorgetan hat.

4. Man spielt in Zagreb, in Kroatien und Slawonien sowie in den anderen Teilen unserer Nation das, was von Theaterkomitee und Theaterverwaltung verordnet wird.
5. Das Komitee hat in Zagreb eine Lehranstalt für Theaterpersonal zu gründen, einen fähigen Lehrer zu ernennen und zu entlohnen.
6. Das Komitee muß bestrebt sein, mit der Zeit eine jugoslawische Oper zu konstituieren.

Artikel LXXVII ist der erste Fall überhaupt, in welchem die Frage eines Nationaltheaters vor einer Nationalversammlung behandelt wird.³²⁴

Damit war auch rechtlich und administrativ die Gründung eines kroatischen (bzw. jugoslawischen) Nationaltheaters besiegelt. Eine Tatsache, die bei näherer Betrachtung der Umstände etwas verwundernd wirkt, denn dieses Gesetz wurde von Kaiser Franz Joseph I. nie angenommen und ratifiziert. Alle nachfolgenden Verantwortlichen, Parlamente und Stadtregierungen hielten sich jedoch an dieses Gesetz.

Ein weiterer Punkt, der auf der Zagreber Bühne von allen eingehalten wurde, aber de facto nirgends festgeschrieben war, war die Verbannung der deutschen Sprache von der Bühne. „Die Tatsache, dass dieses Verbot nur mündlich überliefert ist, kann nicht verwundern, da die Zensurbehörden der damaligen Monarchie eine derartige Vorschrift nicht zugelassen hätten.“³²⁵ Dieses Fernbleiben gilt tatsächlich nur für Zagreb, in anderen größeren kroatischen Städten gab es weiter Vorstellungen deutschsprachiger Schauspieltruppen. Erst 1928 bei einem Gastspiel des Wiener Burgtheaters, wurde dieses ungeschriebene Gesetz gebrochen.

„Mit seiner Verankerung im Kern des neuen politischen Programms hat all dies das Theater als einen sehr bedeutenden Träger der Nationalidee aus seinen bisher eher von Zufälligkeiten abhängigen Voraussetzungen und seinen bescheidenen

³²⁴ Batušić, Nikola: Das kroatische Nationaltheater als Institution und Spiegelbild einer politischen Bewegung. In: Bauer. S.189

³²⁵ Car, Milka: Der 24. November 1860 im kroatischen Theater. S.8

Möglichkeiten zu einem wichtigen Bereich des gesellschaftlichen Lebens gemacht.“³²⁶

Nach dem Klären aller administrativen Umstände und Bedürfnisse, die ein institutionalisierter Theaterbetrieb an den Tag legte, lag es daran, sich ästhetisch und künstlerisch zu orientieren. Ein Unterfangen, das sich Berichten und sekundärliterarischen Ausführungen zufolge, als äußerst schwierig erwies.³²⁷ Die größten Probleme dieser Anfangsjahre der Institution waren „die Entwicklung eines kroatischen Repertoires und einer eigenen dramatischen Literatur“³²⁸. Dazu kam noch die chronische Krankheit aller Theaterinstitutionen, der Geldmangel, und auch mangelndes Interesse von Seiten des Publikums, nachdem sich der anfängliche Enthusiasmus gelegt hatte. Die Hauptkritik der jungen Opposition, allen voran August Šenoa, war vor allem das Unterhaltungsrepertoire – besonders die Wiener Posse –, „die [Josip] Freudenreich [...] zu einer der Hauptstützen des kroatischen Spielplans zu entwickeln suchte“³²⁹. 1868 übernahm schließlich August Šenoa die Direktion des Theaters, und hatte dann selbst mit Kompromissen zwischen seinem eigenen Idealismus und dem Geschmack des Publikums zu kämpfen.

Trotz Professionalismus in der Administration herrschte noch bis in die 1870er Jahre Dilettantismus bzw. Amateurismus auf der Bühne und im künstlerischen Schaffen.

Die kroatische Bühne setzte sich zwar gegen das deutschsprachige Theater durch, nahm dabei aber die Struktur des Wiener Burgtheaters an, denn die Theatergründer hatten in ihrer Zeit als Studenten in Wien das Burgtheater als vorbildliche Bühne erkannt, und haben es auch teilweise in ihren theoretischen Schriften als solches benannt.³³⁰ Gerade diese herrschende Ambivalenz von gleichzeitiger Ablehnung des deutschsprachigen Theaters und versuchter Nachahmung der größten

³²⁶ Batušić, Nikola: Das kroatische Nationaltheater als Institution und Spiegelbild einer politischen Bewegung. In: Bauer. S.190

³²⁷ vgl. Batušić, Nikola: Povijest hrvatskoga kazališta. S.238

³²⁸ Car, Milka: Der 24. November 1860 im kroatischen Theater. S.9

³²⁹ Bobinac, Marijan: Übernahme, Ablehnung, Hassliebe. In: Zagreber Germanistische Beiträge. S.93

³³⁰ vgl. Batušić, Nikola: Das kroatische Nationaltheater als Institution und Spiegelbild einer politischen Bewegung. In: Bauer. S.191

deutschsprachigen Bühneninstitution, ist ein Charakteristikum dieser langen Entstehungsperiode des Kroatischen Nationaltheaters.

3.6. Deutsches & Kroatisches Repertoire

„Das Repertoire ist der Spiegel der Seele der Südslawen, ob es sich nun um ausländische oder neue, eigene Dramen handelt.“³³¹ Wenn nach Herder jede Nation eine Seele hat, und Kultur als seelischer Gesamtzustand einer Nation verstanden wird, so ist Dragana Dragosavacs Charakterisierung des Repertoires als Spiegel der Seele durchaus passend. Die Wissenschaftlichkeit dieser recht romantischen Darstellung sei dahingestellt, jedoch lässt sich nicht verleugnen, dass das Repertoire gesellschaftliche und ideologische Strömungen und Einflüsse widerspiegelt.

Das Repertoire des *Domorodno teatralno društvo* zeigte laut Batušić klare Merkmale eines Nationaltheaters nach Vorbild des Wiener Burgtheaters, da es aus repräsentativen Werken der nationalen Dramatik und Übersetzungen angesehener Autoren aus anderen Sprachen bestand.³³² Werke von August von Kotzebue und Jovan Sterija Popović waren mit Abstand am meisten vertreten im Spielplan des *Domorodno teatralno društvo*. Daraus lässt sich schließen, dass Batušić den „Begründer der serbischen Dramatik“ Popović als Vertreter der illyrischen Dramatik ansieht. Popović verwendete in seinen frühen Werken vor allem Motive aus der serbischen Geschichte³³³, und er war auch als Verfasser von Komödien bekannt, die beim Publikum sehr beliebt waren.³³⁴ Auch die Werke von August von Kotzebue erfreuten sich damals im gesamten Kaiserreich großer Beliebtheit. Es waren Werke des „damals bedeutendsten deutschen Dramatikers der jüngeren Generation, der in teils engerer Nähe zu französischen Komödien und sentimentalistischen Dramen recht geschickt Positionen einer modernen aufgeklärten Moral äußerst

³³¹ Dragosavac, Dragana: Die deutschsprachige Dramatik auf den Bühnen der südslawischen Nationaltheater. S.14

³³² vgl. Hećimović, Branko (Hg.): Repertoar Hrvatskih Kazališta. Knjiga prva. S.20

³³³ Cindrić, Pavao (Hg.): Hrvatsko narodno kazalište 1894 – 1969. S.564

³³⁴ vgl. Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. VII. Band. S.394

bühnenwirksam aufzubereiten wusste³³⁵. Der einzige kroatische Vertreter am Spielplan 1840/1841 war Dimitrija Demeter mit Übersetzungen und Überarbeitungen von Stücken von Theodor Körner, unter anderem „Joseph Heyderich oder Deutsche Treue“ (unter dem Titel „Horvatska vernost“, dt.: „Kroatische Treue“). Auch Ivan Kukuljević Sakcinski war in diesen Anfangsjahren mit einer Bearbeitung von Kotzebues Schauspiel „König Belas Flucht nach Kroatien“ (kro.: Stjepan Šubić ili Bela IV u Horvatskoj) am Spielplan vertreten.³³⁶

Um so schnell wie möglich eine neue kroatische Literatur zu etablieren, wurden sowohl im Theater als auch (und vor allem) in der Lyrik, deutschsprachige Werke übersetzt und kroatische uminterpretiert, adaptiert bzw. den lokalen Verhältnissen angepasst.³³⁷ „Bäuerles beliebte Zauberparodie »Aline« wurde auch für die Zagreber Bühne lokalisiert und führte hier den Nebentitel »Agram in einem anderen Weltteile«, so wie es z.B. in Pest »Pest in einem anderen Weltteile« hieß.³³⁸

Es bedarf, „[...] die Entwicklung des Theaters in Zagreb und die Aufführung der Stücke relevanter österreichischer Autoren interdisziplinär zu betrachten, da die Zahl dieser Stücke und die damit bedingte Auswirkung auf das heimische Theater von vielen nichtliterarischen Faktoren beeinflusst wird, die erst gemeinsam ein Bild der Zeit ergeben.“³³⁹ Weiters ist es auch aufschlussreich, das Repertoire von den 1830er bis in die 1860er Jahre nicht nur interdisziplinär zu betrachten, sondern vor allem auch interlingual. Da der Geschmack des Publikums natürlich vom Repertoire der deutschsprachigen Wandertruppen geprägt war³⁴⁰ und sich dieser mit der Verwendung einer anderen Sprache nicht grundsätzlich änderte und es in neuer kroatischer Schriftsprache noch kein Repertoire gab, zeigt die Auswahl der Stücke

³³⁵ Drews, Peter: Grundzüge der Rezeption deutscher Belletristik in der kroatischen Literatur der Aufklärung und des Illyrismus. In: von Erdmann, Elisabeth (Hg.): *Tusculum slavicum*. Festschrift für Peter Thiergen. Zürich: Pano, 2005. S.464

³³⁶ vgl. Kindermann, Heinz: *Theatergeschichte Europas*. VII. Band. S.394

³³⁷ vgl. Gavrin, Mira: *Kroatische Übersetzungen und Nachdichtungen deutscher Gedichte zur Zeit des Illyrismus*. S.10

³³⁸ Breyer, Blanka: *Das deutsche Theater in Zagreb 1780 – 1840*. S.55

³³⁹ Car, Milka: *Unheimliche Nachbarschaft*. S.5

³⁴⁰ vgl. Puchner, Walter: *Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie in den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert*. S.21

bei deutschen und bei kroatischen Aufführungen in den ersten Jahren keine großen Unterschiede auf.³⁴¹

Wie sehr stand das Repertoire im Dienst bzw. im Geist der nationalen Wiedergeburt, abseits von der verwendeten Sprache?

Mit dem Anfangspunkt 1834 steht chronologisch an erster Stelle das Stück „Zriny oder Die Belagerung von Szigeth“, geschrieben von Theodor Körner. Ein historisches Thema, welches die identitätsstiftende Abwehr gegen die Türken im 16. Jahrhundert darstellt. „Die Rezeption des Stückes und die Stoffgeschichte zeigen exemplarisch, wie das historische Material zu unterschiedlichen mythischen Narrativen geformt wird. [...] Drittens zeigt die gesamte Geschichte des Zríny-Komplexes etwas für das ehemalige Habsburgerreich und für seine Länder Kroatien und Ungarn Spezifisches: An der Rezeption wird sichtbar, wie ein multikultureller Raum in nationale Diskurse zerfällt.“³⁴²

„Körners Stück übte einen wichtigen Einfluss auf das moderne kroatische Theater aus, das Drama und die Zríny-Figur waren Teile der illyrischen bzw. der neuen kroatischen und, in weiterem Sinne, der slawischen Identität.“³⁴³ Vor allem als Vorlage für das Libretto der kroatischen Nationaloper „Nikola Šubić Zrinski“ des Komponisten Ivan Zajc ist Theodor Körners Zriny als „Grundstoff der neuen Identitätskonstruktion“³⁴⁴ manifestiert.

Das Stück wurde 1832 zum ersten Mal in Zagreb gezeigt³⁴⁵, damals noch im *Pejačević-Amadéovo kazalište*.

Eine interessante Ausnahme zeigen zwei Vorstellungen von Körners „Zriny“ im August 1841, welche – laut Branko Hećimovićs Repertoiresammlung – zweisprachig

³⁴¹ vgl. Hećimović, Branko (Hg.): Repertoar Hrvatskih Kazališta. Knjiga prva.

³⁴² Kovács, Kálmán: Die Rezeption von Theodor Körners Zriny und die Konstruktion von nationalen Mythen. S.110

³⁴³ Kovács, Kálmán: Die Rezeption von Theodor Körners Zriny und die Konstruktion von nationalen Mythen. S.116

³⁴⁴ Kovács, Kálmán: Die Rezeption von Theodor Körners Zriny und die Konstruktion von nationalen Mythen. S.116

³⁴⁵ Batusić, Nikola: Agramer Theaterjournal iz 1815. In: Kampuš. S.389

(kroatisch-deutsch) stattgefunden haben sollen.³⁴⁶ Ob und in welcher Form diese Zweisprachigkeit zum Ausdruck kam, oder ob sich dieser Zusatz bei diesen zwei Aufführungen nur auf die Vermischung des deutschen und des kroatischen Ensembles bezog³⁴⁷, ist nicht mehr möglich nachzuprüfen. Jedoch ist auffällig, dass immer wieder dieses Stück als Katalysator wirkt; in den meisten Fällen als identitätsstiftender und in diesem Fall als Ensemble-verbindender. Eine Tatsache, die die dargestellte Rolle des deutschsprachigen Ensembles als absoluter Fremdkörper in Zagreb ein wenig untergräbt.

Am Anfang der aufgeführten neuštokavischen Dramatik stand ebenso ein Werk, welches die Türkenkriege thematisierte. Wie bereits in Kapitel 3 angemerkt, bildet die Aufführung von Ivan Kukuljević Sakcinskis „Juran i Sofija ili Turci kod Siska“ für viele Historiker und Theaterschaffende den Anfang der Zeitrechnung des modernen kroatischen Theaters. Kukuljević Sakcinski verarbeitete die Schlacht von Sisak 1593 und nahm dafür das romantische Drama „Thomas Erdödy – Ban von Kroatien“ als Vorlage.³⁴⁸

Neben Dramen mit historischer und geschichtsbildender Thematik, waren auch Lustspiele (z.B. von August von Kotzebue) und Possen bzw. Komödien stark am Spielplan vertreten. „[...] das Repertoire des Wiener Volkstheaters [erfreute sich] – wie in Prag so in Zagreb – größter Beliebtheit. [...] Die höchste Stufe dieser Agramer Pflege des Wiener Volkstheaters wurde erreicht, als [...] Ferdinand Raimund selbst im „Diamant des Geisterkönigs“ gastierte.“³⁴⁹ Die Vorliebe für Volksstücke dieser Art übertrug sich auch in den Publikumsgeschmack kroatischer Stücke. Die Uraufführungen der Stücke „Graničari“ und „Crna Kraljica“ des Schauspielers und Autors Josip Freudenreich wurden 1857 vom Publikum mit großer Begeisterung angenommen. Das Stück „Graničari“ gilt auch als erstes modernes kroatisches Volksstück. Dies ist auch der Grund, warum Freudenreich gerne mit Johann Nepomuk Nestroy verglichen und sogar als „kroatischer Nestroy“³⁵⁰ bezeichnet

³⁴⁶ Hećimović, Branko (Hg.): Repertoar Hrvatskih Kazališta. Knjiga prva. S.23

³⁴⁷ Cindrić, Pavao (Hg.): Hrvatsko narodno kazalište 1894 – 1969. S.62

³⁴⁸ vgl. Leksikon hrvatske književnosti. Detoni-Dujmić, Dunja (Hg.). Zagreb: Školska knjiga, 2008.

³⁴⁹ Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. VI. Band. S.330

³⁵⁰ Miletić, Stjepan: Iz raznih novina. Zagreb: Društvo hrvatskih književnika, 1909. S.141

wurde. „Die bedingte Unterstützung dieser heimischen Stücke vom kroatischen Bildungsbürgertum ist auch ein Akt der Ablehnung der neoabsolutistischen Politik des Bachschen Regimes mit seiner Germanisierungspolitik.“³⁵¹

Manche Autoren deutschsprachiger Stücke „nahmen auf diese neue „patriotische“ Welle Rücksicht und wählten deshalb ihre Vorwürfe aus kroatischen Sagen oder Volkserzählungen.“³⁵² Schweigert entschied sich auch bewusst dafür, „Episoden aus der kroatischen oder südslawischen Geschichte“³⁵³ in manchen seiner Stücke zu verarbeiten. Sein Werk „Das schwarze Kreuz auf der Burg Medvedgrad“ wurde sogar mit den folgenden Worten angekündigt: „[...] historisch, romantisches Schauspiel mit vaterländischen Liedern, Evolutionen und einem altnationalen Sentsentanz in vier Abteilungen [...] mit Nationalmusik“³⁵⁴. Trotz so vieler kroatischer bzw. slawischer Elemente kam eine Übersetzung ins Kroatische nicht in Frage, denn „die deutsche Sprache beeinträchtigte gar nicht den Zugang zur kroatischen Geschichte“³⁵⁵.

Nach dem November 1860 änderte sich – außer der verwendeten Sprache – am Repertoire des Zagreber Theaters nicht viel. Die „Anzahl der Stücke deutschsprachiger Autoren“³⁵⁶ blieb bis zur Auflösung der Monarchie hoch.

Mitunter ein Grund, warum das Theater in Wien für Zagreb, und auch andere Städte in der Monarchie, den Spielplan betreffend so wegweisend war, war die Zensur. Denn Stücke, die für Wien von der Zensurstelle genehmigt worden waren, waren somit auch für die Provinzen zugelassen. „Insbesondere die Zulassung für das Burgtheater galt gleichsam als offizielles Unbedenklichkeitssiegel.“³⁵⁷

³⁵¹ Car, Milka: Der 24. November 1860 im kroatischen Theater. S.6

³⁵² Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. VI. Band. S.333

³⁵³ Baric, Daniel: Auf der Suche nach einer vergessenen österreichischen Literatur in Kroatien. In: Zagreber Germanistische Beiträge. S.123

³⁵⁴ Baric, Daniel: Auf der Suche nach einer vergessenen österreichischen Literatur in Kroatien. In: Zagreber Germanistische Beiträge. S.125

³⁵⁵ Baric, Daniel: Auf der Suche nach einer vergessenen österreichischen Literatur in Kroatien. In: Zagreber Germanistische Beiträge. S.126

³⁵⁶ Car, Milka: Unheimliche Nachbarschaft. S.3

³⁵⁷ Bachleitner, Norbert: Die Theaterzensur in der Habsburgermonarchie im 19. Jahrhundert. In: LiTheS. S.77

Wie schon erläutert, änderte sich die Zensur mit Minister Bachs Theaterordnung von 1850 nicht sonderlich von der vor 1848 herrschenden Zensur, denn sie übernahm „alle wesentlichen Momente der vor 1848 geltenden, repressiven Zensurordnung in variierten Form“³⁵⁸. Obwohl die Zensur zentralistisch für alle Provinzen von Wien aus vorgegeben wurde, so waren ab 1850 die jeweiligen Landesregierungen für die Ausführung derselben zuständig.³⁵⁹ Konkrete Beispiele zensurbedingter Einbüßungen in Zagreber Theater zwischen 1840 und 1860 gibt es in der (kroatischen) Sekundärliteratur kaum. Einzig die 1850er Jahre werden durchwegs recht vage als repressiv und schwierig umschrieben, vor allem was die Organisation kroatischer Vorstellungen betrifft, ohne allerdings den konkreten Verstoß gegen die Theaterordnung zu nennen, sofern diese ein Hindernis gewesen sein soll. Im Allgemeinen wurden Zensurbestimmungen immer mit dem Grund erlassen, um „alles zu verhindern, was die Religion, den Staat oder die guten Sitten schädigen konnte“³⁶⁰.

³⁵⁸ Borower, Djawid Carl: Struktur und Wandel der Wiener Theaterzensur im politischen und sozialen Kontext der Jahre 1893 bis 1914. Wien: Dipl.Arb., 1986. S.9

³⁵⁹ vgl. Bachleitner, Norbert: Die Theaterzensur in der Habsburgermonarchie im 19. Jahrhundert. In: LiTheS. S.92

³⁶⁰ Marx, Julius: Die österreichische Zensur um Vormärz. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 1959. S.54

4. Resümee - Theater als Instrument

Welche Rolle vertritt die Nationaltheatergründung in Zagreb also in der kroatischen Geschichtsschreibung und im kroatischen Selbstverständnis? Zusammenfassend ist zu sagen, dass die Rolle des Theaters in Zagreb als „politisches Instrument in der bewegten Geschichte dieses Vielvölkerstaates“³⁶¹ nicht verleugnet werden kann. Alle Illyrier der ersten Generation, die sich mit der Nationaltheaterfrage beschäftigten, thematisierten und propagierten in ihren Schriften und Aussagen die Notwendigkeit einer Nationalbühne für die Entstehung der eigentlich angestrebten Nation. Die Bühne sollte, auch als visuelles Medium in Zeiten von einer hohen Zahl an Analphabeten, die – nach den Reformen von u.a. Ljudevit Gaj – neue nationale Sprache unter das Volk bringen, und auch mit historischen Stücken zur Schaffung einer nationalen Identität und damit eines neuen Selbstbewusstseins beitragen. Diese Ziele waren für Dimirija Demeter und seine Zeitgenossen von hoher Relevanz, erst die Vertreter der kroatischen Wiedergeburtbewegung zweiter Generation, wie z.B. August Šenoa, stellten die künstlerischen Ansprüche am Theater in den Vordergrund.

Die nachfolgende Stilisierung der Theatergründung von 1861 als politischer Kampf und Sieg gegen Unterdrückung, trägt zu großem Maße zum Gründungsmythos dieser Institution bei, und fügt sich in das kroatische Selbstverständnis der dauernden Suppression ein.

„Time je završena politička borba za nacionalno kazalište koja je u tom stoljeću u Hrvata vođena kao i u drugih manjih slavenskih naroda, Čeha, Srba, Slovenaca, djelomice i Poljaka, svih onih koji su – posebice unutar Austrije, odnosno Austro-Ugarske monarhije – stvaranje narodnih kazališta kao ustanova često poistovjećivali s dijelom vlastite političke borbe, te oporbe srednišnjim silama carstva.“³⁶² [Damit war der politische Kampf um das Nationaltheater beendet, der in jenem Jahrhundert bei den Kroaten genau so geführt wurde, wie auch bei anderen kleineren slawischen Völkern, den Tschechen, Serben, Slowenen und teilweise auch Polen, bei all jenen, die –

³⁶¹ Dietrich, Margret: Die Wiener Polizeiakten von 1854-1867 als Quelle für die Theatergeschichte des Österreichischen Kaiserstaates. In: ÖAW. Sitzungsberichte, 251. Band, 4. Abhandlung. Wien: Böhlau, 1967. S.5

³⁶² Batušić, Nikola: Povijest hrvatskoga kazališta. S.237f

besonders innerhalb Österreichs, genauer der Österreichisch-Ungarischen Monarchie – die Schaffung eines Nationaltheaters als Institution oft mit einem Teil des eigenen politischen Kampfes sowie mit der Opposition zu den Zentralkräften des Kaiserreiches gleichgesetzt haben.]

Mit dieser drastischen Formulierung drückt Nikola Batušić vor allem Eines aus: dass das Bemühen um ein Theater in eigener (neudefinierter) Sprache tatsächlich synonym zu verstehen ist mit dem politischen Kampf um nationale Unabhängigkeit. Somit kann die am Anfang gestellte Frage klar beantwortet werden: das Nationaltheater kommt – in diesem Fall – vor der Nation. Das *Hrvatsko narodno kazalište* brauchte keine (als solche deklarierte) kroatische Nation, um als kroatisches Nationaltheater zu gelten.

Im Entstehungsprozess bzw. im „Kampf“ um das Nationaltheater wurde die Bühne benutzt, um notwendige „Zutaten“ für eine Nation zu artikulieren und zu verbreiten: Sprache, Identität und Kultur.³⁶³ „[...] nur von der Bühne kann die neu regenerierte Sprache auf das Forum dringen, nicht aus der Gelehrten-Stube: was im Herzen des Volkes wurzeln soll, das muß vor den Augen des Volkes geschehen [...]“³⁶⁴, lies Graf Janko Drašković in der Zeitschrift *Croatia* verkünden, und formuliert damit die primäre an das Theater gestellte Aufgabe, recht klar: es soll zur Verbreitung der neuen Standardsprache dienen. Auch Dimitrija Demeter artikuliert im ersten Teil seiner „Dramatička pokušenja“ die Verbreitung der Sprache als Hauptaufgabe eines Nationaltheaters. Konkret nennt er die Kombination von dramatischer Literatur und Theater als „bez dvojbe jedno od najglavnih sredstvih za razprostranit izobraženje“³⁶⁵ (bestes Mittel zur Erweiterung von Bildung). Das Drama könne ohne die Bühne seine Funktion nicht erfüllen.³⁶⁶

Die Grundhypothese dieser Arbeit kann somit – im kroatischen Kontext – folgendermaßen beantwortet werden: die Hauptaufgabe des Nationaltheater war es, als Vermittlungsorgan zu dienen. Es war in Zeiten politischer Umbrüche in der

³⁶³ vgl. Car, Mikla: Der 24. November im kroatischen Theater. S.1

³⁶⁴ Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. VII. Band. S.395

³⁶⁵ Demeter, Dimitrija: Dramatička pokušenja I. S.1

³⁶⁶ Demeter, Dimitrija: Dramatička pokušenja I. S.4

Habsburgermonarchie – im wahrsten Sinne des Wortes – eine Bühne des Illyrismus und seiner Ziele, ein Ort, an dem die kroatische Wiedergeburtbewegung eine Wiege gefunden hatte.

5. Quellenverzeichnis

Andrić, Nikola: Spomen-Knjiga Hrvatskog Zemaljskog Kazališta pri otvaranju nove kazališne zgrade. Zagreb, 1895.

Bachleitner, Norbert: Die Theaterzensur in der Habsburgermonarchie im 19. Jahrhundert. In: LiTheS Nr.5. Graz: Universität, 2010. S.71-105

Balibar, Étienne: Rasse, Klasse, Nation. Ambivalente Identitäten. Hamburg: Argument, 1998.

Baric, Daniel: Auf der Suche nach einer vergessenen österreichischen Literatur in Kroatien. In: Lacko Vidolić, Svjetlan (Hg.): Zagreber Germanistische Beiträge. Heft 9. Zagreb: Universität Zagreb, 2006. S.123-130.

Baric, Daniel: Der Illyrismus: Geschichte und Funktion eines übernationalen Begriffes im Kroatien der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und sein Nachklang. In: Le Rider, Jacques (Hg.): Transnationale Gedächtnisorte in Zentraleuropa. Innsbruck: Studien, 2002. S.125-140.

Batušić, Nikola: Agramer Theaterjournal iz 1815. In: Kampuš, Ivan (Hg.): Zagrebački Gradec 1242-1850. Zagreb: Grad Zagreb, 1994. S.383-391.

Batušić, Nikola: Das kroatische Nationaltheater als Institution und Spiegelbild einer politischen Bewegung. In: Roger Bauer [Hg.], Das Ende des Stegreifspiels – Die Geburt des Nationaltheaters. München: Wilhelm Fink, 1983.

Batušić, Nikola: Narav od fortune. Zagreb: August Cesarec, 1991.

Batušić, Nikola: Povijest hrvatskoga kazališta. Zagreb: Školska knjiga, 1978.

Batušić, Slavko: Hrvatska Pozornica. Studije i Uspomene. Zagreb: Mladost, 1978.

Bobinac, Marijan: Übernahme, Ablehnung, Hassliebe. In: Lacko Vidolić, Svjetlan (Hg.): Zagreber Germanistische Beiträge. Heft 9. Zagreb: Universität Zagreb, 2006. S.89-98.

Bobinac, Marijan: Zwischen Übernahme und Ablehnung – Aufsätze zur Rezeption deutschsprachiger Dramatiker im kroatischen Theater. Wrocław – Dresden: Neisse, 2008.

Bogović, Mirko: O utemeljenju narodnoga kazališta. In: Danica Horvatska, slavonska i dalmatinska. Ljudevit Gaj (Hg.). Nr.18, 03.05.1845.

Börnstein, Heinrich: Fünfundsiebzig Jahre in der Alten und Neuen Welt. Leipzig: Otto Wigand, 1881.

Börnstein, Heinrich: O utemeljenju ilirskoga narodnoga kazališta. In: Danica Iliriska. Ljudevit Gaj (Hg.) Nr.46, 16.11.1839.

Borower, Djawid Carl: Struktur und Wandel der Wiener Theaterzensur im politischen und sozialen Kontext der Jahre 1893 bis 1914. Wien: Dipl.Arb., 1986.

Breyer, Blanka: Das deutsche Theater in Zagreb 1780 – 1840. Zagreb: Universtität Zagreb, 1938.

Car, Milka: Unheimlich Nachbarschaften. Der österreichische Einfluß auf die Entwicklung des kroatischen Theaters 1840 – 1918. In: <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/MCar1.pdf> 2001. Zugriff: 21.01.2010

Car, Milka: Der 24. November 1860 im kroatischen Theater. In: <http://www.kakanien.ac.at/beitr/wende/MCar1.pdf> 2007. Zugriff: 11.10.2009

Cindrić, Pavao (Hg.): Hrvatsko narodno kazalište 1894 – 1969. Enciklopedijsko izdanje. Zagreb: Naprijed & HNK, 1969.

Danica ilirska. Ljudevit Gaj (Hg.). Nr.9, 26.02.1842.

Danicza horvatzka, slavonzka y dalmatinzka. Ljudevit Gaj (Hg.) Nr.5, 07.02.1835.

Demeter, Dimitrija: Dramaticka pokušenja I. Zagreb: Narodna Ilirska Tiskara, 1838.

Demeter, Dimitrija: Dramaticka pokušenja II. Wien: Jermenski Manastir, 1844.

Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike. Band 2. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1979.

Dietrich, Margret: Die Wiener Polizeiakten von 1854-1867 als Quelle für die Theatergeschichte des Österreichischen Kaiserstaates. In: ÖAW. Sitzungsberichte, 251. Band, 4. Abhandlung. Wien: Böhlau, 1967.

Dragosavac, Dragana: Die deutschsprachige Dramatik auf den Bühnen der südslawischen Nationaltheater. I. Teil. Wien: Diss., 1997.

Drews, Peter: Grundzüge der Rezeption deutscher Belletristik in der kroatischen Literatur der Aufklärung und des Illyrismus. In: von Erdmann, Elisabeth (Hg.): Tusculum slavicum. Festschrift für Peter Thiergen. Zürich: Pano, 2005. S.463-484.

Futaky, István: Sziget 1566 – Buda 1945. Der Weg eines ungarischen Mythos. In: Lauer, Reinhard (Hg.): Erinnerungskultur in Südosteuropa. Berlin: De Gruyter, 2011. S.217-228

Gavella, Branko: Hrvatsko glumište. Zagreb: Grafički zavod Matice Hrvatske, 1982.

Gavrin, Mira: Kroatische Übersetzungen und Nachdichtungen deutscher Gedichte zur Zeit des Illyrismus. München: Otto Sagner, 1973.

Haider-Pregler, Hilde: Der Wienerische Weg zur k.k. Hof- und Nationalschaubühne. In: Bauer, Roger (Hg.): Das Ende des Stegreifspiels – Die Geburt des Nationaltheaters. München: Wilhelm Fink, 1983.

Hansen, Klaus P. (Hg.): Kulturbegriff und Methode. Der stille Paradigmenwechsel in den Geisteswissenschaften. Tübingen: Günter Narr, 1993.

Harteringer, Walter: Volkskunde zwischen Heimatpflege und kritischer Sozialarbeit. In: Hansen, Klaus P. (Hg.): Kulturbegriff und Methode. Der stille Paradigmenwechsel in den Geisteswissenschaften. Tübingen: Günter Narr, 1993.

Hećimović, Branko (Hg.): Repertoar Hrvatskih Kazališta. Knjiga prva. Zagreb: Globus, 1990.

Hobsbawm, Eric J.: Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780. Frankfurt am Main: Campus, 1991.

Holdsworth, Nadine: Theatre and Nation. London: Palgrave Macmillan, 2010.

Höpken, Wolfgang: Staatlichkeit, Ethnogenese und Kultur. In: Willoweit, Dietmar (Hg.): Reiche und Territorien in Ostmitteleuropa. Historische Beziehungen und politische Herrschaftslegitimation. München: R. Oldenbourg, 2006. S.407-449

Hraste-Sočo, Iva: Hrvatska nacija kulture. Zagreb: Leykam international, 2013.

Hrvatska enciklopedija. Band 2. Brozović, Dalibor (Hg.). Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2002.

Hrvatska enciklopedija. Band 11. Ravlić, Slaven (Hg.). Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2009.

Katičić, Radoslav (Hg.): Zweitausend Jahre Schriftlicher Kultur in Kroatien. Zagreb: MGC, 1990.

Kessler, Wolfgang: Vom Recht der Stände zum „kroatischen Staatsrecht“. Zum historischen Recht in der politischen Kultur des 19. Jahrhunderts in Kroatien. In: Willoweit, Dietmar (Hg.): Reiche und Territorien in Ostmitteleuropa. Historische Beziehungen und politische Herrschaftslegitimation. München: R. Oldenbourg, 2006.

Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. VI. Band. Salzburg: Otto Müller, 1977.

Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. VII. Band. Salzburg: Otto Müller, 1965.

Kovács, Kálmán: Die Rezeption von Theodor Körners Zriny und die Konstruktion von nationalen Mythen. In: Lacko Vidolić, Svjetlan (Hg.): Zagreber Germanistische Beiträge. Heft 9. Zagreb: Universität Zagreb, 2006. S.109-122.

Kruger, Loren: The National Stage. Chicago: The University of Chicago, 1992.

Kukavica, Vesna: Hrvatsko narodno kazalište – zrcalo društva. In: Matica Nr.7, Zagreb 2011. S.29-31

Lauer, Reinhard: Siget. Heldenmythos zwischen den Nationen. In: Lauer, Reinhard (Hg.): Erinnerungskultur in Südosteuropa. Berlin: De Gruyter, 2011. S.189-216.

Lederer, Ana: 150. sezona Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu.

http://hnk.hr/hr/intendantica/150_sezona_hrvatskoga_narodnoga_kazalista_u_zagrebu Zugriff: 28.10.2010

Leksikon hrvatske književnosti. Detoni-Dujmić, Dunja (Hg.). Zagreb: Školska knjiga, 2008.

Lončarić, Mijo: Kajkawisch. In: Okuka, Miloš (Hg.): Wieser Enzyklopädie des europäischen Ostens. Band 10. Lexikon der Sprachen des europäischen Ostens. S.257-264

Maissen, Anna Pia: Wie ein Blitz schlägt es aus meinem Mund. Der Illyrismus: Die Hauptschriften der kroatischen Nationalbewegung 1830-1844. Bern: Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1998.

Marx, Julius: Die österreichische Zensur um Vormärz. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 1959.

Mažuranić, Ivan: Izbor poezije. Beograd: Narodnja knjiga, 1965.

Miletić, Stjepan: Iz raznih novina. Zagreb: Društvo hrvatskih književnika, 1909.

Moguš, Milan: Geschichte der kroatischen Literatursprache. Zagreb: Globus, 2001.

Nehring, Gerd-Dieter: Čakawisch. In: Okuka, Miloš (Hg.): Wieser Enzyklopädie des europäischen Ostens. Band 10. Lexikon der Sprachen des europäischen Ostens.

Novotny, Alexander: Alexander Bach – Ein altösterreichischer Staatsmann. In: Unsere Heimat. Monatsblatt des Vereines für Landeskunde von Niederösterreich und Wien. Jahrgang 29. Nr. 5/6. 1958.

Petrušić-Goldstein, Sanja (Hg.): Povijest Grada Zagreba. Knjiga 1. Zagreb: Novi Liber, 2012.

Portmann, Michael: Die Nation als eine Form kollektiver Identität? Kritik und Konsequenzen für eine zeitgemäße Historiographie. In: Wakounig, Maria: Nation, Nationalitäten und Nationalismus im östlichen Europa. Festschrift für Arnold Suppan zum 65. Geburtstag. Wien: Lit, 2010.

Pozor. Slavoljub Vrbanić (Hg.). Nr.1, 01.10.1860

Pozor. Slavoljub Vrbanić (Hg.). Nr.8, 09.10.1860

Pozor. Slavoljub Vrbanić (Hg.). Nr.47, 24.11.1860.

Pozor. Slavoljub Vrbanić (Hg.). Nr.48, 26.11.1860.

Prütting, Lenz: Überlegungen zur normativen und faktischen Genese eines Nationaltheaters. In: Roger Bauer [Hg.], Das Ende des Stegreifspiels – Die Geburt des Nationaltheaters. München: Wilhelm Fink, 1983.

Puchner, Walter: Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie in den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert. Vom Theater des Nationalismus zum Nationaltheater. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1994.

Schiller, Friedrich: Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet. In: Berghahn, Klaus L. (Hg.): Friedrich Schiller. Vom Pathetischen zum Erhabenen. Schriften zur Dramentheorie. Stuttgart: Reclam, 2003. S.3-13.

Senelick, Laurence: National theatre in Northern and Eastern Europe, 1746-1900. Cambridge: University Press, 1991.

Suppan, Arnold: Der Illyrismus zwischen Wien und Ofen-Pest. Die illyrischen Zeitungen im Spannungsfeld der Zensurpolitik (1835-1843). In: Moritsch, Andreas (Hg.): Der Austroslavismus. Ein verfrühtes Konzept zur politischen Neugestaltung Mitteleuropas. Wien: Böhlau, 1996. S.102-124.

Suppan, Arnold: Die Kroaten. In: Wandruszka, Adam (Hg.): Die Habsburgermonarchie 1848-1918. Band 3. Die Völker des Reiches. 1. Teilband. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1980. S.626-733.

Suppan, Arnold: Das „Königreich Illyrien“ im Revolutionsjahr 1848. In: Der Reichstag von Kremsier 1848-1849 und die Tradition des Parlamentarismus in Mitteleuropa. Kremsier: 1998. S.341-348.

Vinković, Hinko: Hundert Jahre Theatergebäude in Zagreb. Sonderabdruck aus dem „Morgenblatt“. Zagreb: 1934.

Wiener Theaterzeitung. Adolf Bäuerle (Hg.). Nr.53, 3.5.1825.

Wiener Theaterzeitung. Adolf Bäuerle (Hg.). Nr.252, 21.10.1847.

Wingender, Monika: Kroatisch. In: Okuka, Miloš (Hg.): Wieser Enzyklopädie des europäischen Ostens. Band 10. Lexikon der Sprachen des europäischen Ostens. S.275-286

https://de.wikipedia.org/wiki/Kroatisches_Nationaltheater_in_Zagreb

Zugriff: 22.09.2014

<http://www.comedie-francaise.fr/histoire-et-patrimoine.php?lang=en&id=526>

Zugriff: 17.01.2015

Abstract

Die Gründung des Kroatischen Nationaltheaters im Jahr 1861 war das Ergebnis eines über zwanzig Jahre andauernden Prozesses. Im Zuge des kroatischen nationalen Erwachens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts kamen auch Bestrebungen auf, die auf der Bühne vorherrschende deutsche Sprache zu verdrängen. Gleichzeitig wurde das Theater als audiovisuelles Medium zur Verbreitung einer neuen Literatursprache und von nationalen Ideen und Bildern genutzt. Die Anfänge des kroatischen Nationaltheaters müssen daher im Kontext ihrer Zeit und ihrer politischen Bewegung gelesen und verstanden werden. Weiters bietet die Gründung dieser Institution ein Beispiel für Instrumentalisierung von Theater mit ambivalentem Einsatz von Vorbildern und Feindbildern, sowohl in der Entstehungszeit, als auch in der Rezeption derselben.

The establishment of the Croatian National Theatre in 1861 has to be seen as the result of a process that had lasted two decades. Along with the manifestation of a Croatian nationality in the first half of the 19th century there were also attempts to undermine the on stage predominant German language. This coincided with theatre being used as an audiovisual medium to spread the new standard language as well as national ideas and prospects. Therefore the beginnings of the Croatian National Theatre have to be seen in context and interpreted accordingly to their respective time and political developments and surroundings. Additionally it provides a good example for the exploitation of theatre under the premise of ambivalent ideals in its time of origin as well as in its time of reception.

Lebenslauf

Geboren am 22. März 1986 in Wien.

Ausbildung:

Seit Oktober 2009

- Studium der Alten Geschichte und Altertumskunde und Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft, Universität Wien

Seit Oktober 2004

- Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien
1996 – 2004
- Bundesgymnasium 9 Wasagasse (Humanistischer Zweig), Wien

Berufserfahrung:

11/2014

- Musikalisch-Literarisches Programm „*Der Mensch ist kein Krawat – Kroaten und andere Wiener in Text und Lied*“

04 – 07/2014

- Regieassistent bei der Produktion „*Effi Briest*“ (Regie: Regina Fritsch) bei den Festspielen Reichenau

seit 04/2013

- Mitglied des Redaktionsteams für das Buchprojekt „*Narodni plesovi gradišćanskih Hrvata*“ (Tänze der Burgenlandkroaten) von Dr. Ivan Ivančan (Erscheinungstermin Frühling 2015)

11/2011

- Dramaturgische und künstlerische Mitarbeit bei der Produktion „*Koloversum*“ (Kolo Slavuj) in der Cselley Mühle und im Odeon Theater

03 – 05/2011

- Mitarbeit / Praktikum bei den Wiener Festwochen (Gastspiel aus Litauen: Vysniu Sodas – Der Kirschgarten; Regie: Kristian Smeds)

seit 11/2010

- Assistenz der künstlerischen Leitung des Folkloreensembles der Burgenlandkroaten *Kolo Slavuj* (Ensemblemitglied seit 2001)

09/2009 – 11/2009

- Forschungsarbeit zum Thema „Das Bild des Kroaten im Wienerlied im 18. und 19. Jahrhundert“ im Rahmen des Symposiums „400 Jahre Kroaten in Wien“ 20.-22.11.2009

07/2009

- Dramaturgische Mitarbeit und Gestaltung des Rahmentextes der Produktion „*Haydmo u Kolo*“ (Kolo Slavuj & Kuga)

06/2009

- Textauswahl für „*Haydn.Pasticcio*“ (Ein Abend über die Wurzeln der Musik Joseph Haydns in der pannonischen Volksmusik, und die heutige, zeitgenössische Aufbereitung dieses Liedergutes. – Kolo Slavuj & Heigeign)

02 – 06/2009

- Abendbetreuung bei der Produktion „*Ferngestört*“ der Comedyhirten

09/2008 – 01/2009

- Regieassistent bei der Produktion „*Ferngestört*“ der Comedyhirten
10 – 12/2006

- Mitarbeit und Abendspielleitung bei der Produktion „*Das Sprechzimmer - Eine Theater-Installation für Sprecher, Chor & Solisten*“ (Konzept & Regie: Joseph Hartmann & Werner Korn) im Theater Echoraum (Wien)

04 – 06/2005

- Mitarbeit und Abendspielleitung bei der Theaterproduktion „*Seelandschaft mit Pocahontas*“ nach Arno Schmidt (Konzept & Regie: Joseph Hartmann & Werner Korn) im Theater Echoraum (Wien); 10/2005 Wiederaufnahme von „*Seelandschaft mit Pocahontas*“ und Gastspiel in Eschede (Deutschland) beim Festival Randlage

11/2004

- Mitarbeit bei der Produktion „*Philosophie des Vorhangs Part 1*“ (Konzept & Regie: Joseph Hartmann & Werner Korn) im Theater Echoraum (Wien)

09 – 11/2003

- Mitarbeit bei der zweisprachigen Theaterproduktion des Kroatischen Zentrums in Wien „*Ad Acta – Erste burgenlandkroatische Stempeloperette*“ (Konzept & Regie: Joseph Hartmann)

Sprachkenntnisse:

Deutsch (Muttersprache)

Kroatisch (Muttersprache)

Bosnisch/Serbisch (fließend)

Englisch (fließend)

Altgriechisch (Grundlagen)

Latein (Grundlagen)