

Danijela Weber-Kapusta

Theater und Identität. Die deutsch-kroatischen Kulturverflechtungen in Zagreb,
Varaždin und Osijek im 19. Jahrhundert

Theater und Identität

Die deutsch-kroatischen Kulturverflechtungen in Zagreb,
Varaždin und Osijek im 19. Jahrhundert

von

Danijela Weber-Kapusta



Universitätsbibliothek
Ludwig-Maximilians-Universität München

Mit **Open Publishing LMU** unterstützt die Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München alle Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler der LMU dabei, ihre Forschungsergebnisse parallel gedruckt und digital zu veröffentlichen.

Gefördert durch die DFG; Projektnummer: 288133887



Text © Danijela Weber-Kapusta 2024

Diese Arbeit ist veröffentlicht unter Creative Commons Licence BY 4.0. (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Abbildungen unterliegen ggf. eigenen Lizenzen, die jeweils angegeben und gesondert zu berücksichtigen sind.

Erstveröffentlichung 2024

Umschlagbild: Branko Šenoa, *Theatergebäude*, Aquarell (Eigentum des Museums der bildenden Künste Osijek)

Lektorat: Mareike Burgheim

Druck und Vertrieb:
Buchschniede von Dataform Media GmbH, Wien
www.buchschniede.at



Open-Access-Version dieser Publikation verfügbar unter:
<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:19-epub-115796-0>
<https://doi.org/10.5282/ubm/epub.115796>

ISBN 978-3-99165-616-6

Inhalt

Danksagung.....	1
Einleitung	3
Forschungsfragen	3
Methodologie und Arbeitsschritte.....	4
Stand der Forschung	7
Zur Vorgeschichte des professionellen Theaters in Kroatien	8
1 Innere Kolonisierung und Bildung kollektiver Identitäten.....	11
1.1 Sprache und Nationsbildung.....	16
1.2 Theater und Nationsbildung.....	22
2 Fallstudie Zagreb.....	27
2.1 Einleitend zur Geschichte des professionellen Theaters in Zagreb.....	27
2.1.1 Deutsch-kroatische Theaterzusammenarbeit.....	31
2.1.2 Instrumentalisierung des Theaters: Das Beispiel des historischen Schauspiels.....	38
2.1.3 Kunst- und Unterhaltungsfunktion des deutschsprachigen Theaters vs. identitätsstiftende Funktion des kroatischen Theaters.....	42
2.1.4 Oper und Identitätsstiftung	45
2.1.5 Carl Rosenschön: Ein vergessener Förderer des deutsch-kroatischen Kulturtransfers	49
2.2 Der Neoabsolutismus (1851–1860).....	57
2.2.1 Bachs Theaterordnung: Kultur im Zeichen der Kontrolle und Homogenisierung.....	57
2.2.2 Gründung des Nationaltheaters und Erschaffung des Publikums.....	60
2.2.3 Homogenisierung der Kultur und die Krise des Theaters.....	71
2.3 Der Niedergang des Neoabsolutismus: Theater und Kampf um nationale Rechte... 78	
2.3.1 Theater und Bildung kollektiver Identitäten: Assimilieren, Homogenisieren, Differenzieren.....	90
3 Fallstudie Osijek.....	93
3.1 Geschichte des deutschen Theaters in Osijek.....	93
3.2 Entwicklung der städtischen Kulturpolitik.....	97
3.3 Künstlerische Höhepunkte des deutschsprachigen Theaters in Osijek.....	107
3.3.1 Zeitalter der Operette und ihre publikumbildende Funktion.....	107
3.3.2 Sprechtheater	115

3.4	Theaterkrise am Ausgang des 19. Jahrhunderts	118
3.5	Theater und Magyarisierung	125
3.6	Nationalismus und Neubestimmung der Kulturpolitik am Beginn des 20. Jahrhunderts	131
3.7	Theater als Symbol der Mehrfachidentitäten	139
4	Fallstudie Varaždin	147
4.1	Anfänge des deutschen Theaters in Varaždin	147
4.2	Kultur der Minderheit wird zur Mehrheitskultur	150
4.3	Theater als Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens	152
4.4	Quellenlage und Spielplanrekonstruktion	155
4.5	Oszillationen der städtischen Kulturpolitik: Protektion der Nationalkultur vs. Aufrechterhaltung der deutschen Kulturdominanz	159
4.6	Kultur als Prozess, Ritual und Wiederholung	166
	Schlusswort	173
	Anhang	177
	I. Spielplan des deutschsprachigen Theaters in Osijek Theater in der Oberstadt (1896–1907)	177
	II. Spielplan des deutschsprachigen Theaters in Varaždin Stadttheater Varaždin (1873–1902)	205
	Literaturverzeichnis	219
	Primärliteratur	219
	Sekundärliteratur	219
	Digitalisierte Zeitungsbestände	230
	Nicht digitalisierte Zeitungsbestände	231
	Archivquellen, Museumssammlungen, Bibliothekssammlungen	232
	Abbildungsverzeichnis	235

Danksagung

Die Entstehung dieser Studie wäre ohne Unterstützung von zahlreichen Personen und Institutionen nicht möglich gewesen. Den zündenden Funken für das Forschungsprojekt verdanke ich meiner langjährigen Mentorin, Prof. Antonija Bogner Šaban. Die finanzielle Grundlage für die Durchführung des Vorhabens hat die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) gesichert. Meinen Mentoren und Mentorinnen, Prof. Christopher Balme, Prof. Milka Car-Prijić, Prof. Marie-Janine Calic und Prof. Ulf Otto, möchte ich herzlich danken für die zahlreichen konstruktiven Anregungen und die Zeit, die sie der Lektüre dieses Buches gewidmet haben. Die Einsicht in die umfangreichen Quellenbestände verdanke ich der Zusammenarbeit mit zahlreichen Institutionen, die mich bei meinen Recherchen mit Rat und Tat unterstützt haben. Dazu zählen insbesondere Slawonienmuseum Osijek, Stadtmuseum Varaždin, der Zeitungssaal der Nationalen Universitätsbibliothek Zagreb, Institut für die Geschichte des kroatischen Theaters (Zagreb, HAZU), Stadtmuseum Zagreb sowie die Staatsarchive in Osijek, Varaždin und Zagreb. Ein ganz besonderer Dank gebührt dem Kunsthistoriker Grgur Marko Ivanković vom Slawonienmuseum, der mir die Einsicht in eine faszinierend große Sammlung an Theaterzetteln und Theaterquellen aus dem 19. Jahrhundert ermöglicht hat sowie den Historikerinnen Spomenka Težak vom Stadtmuseum Varaždin und Vida Pavliček vom Staatsarchiv Varaždin, die mich bei der Rekonstruktion der Varaždiner Theatergeschichte unermüdlich unterstützt haben. Mein Dank gilt ebenso der Theaterwissenschaftlerin Elisabeth Großegger von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, dem Theaterhistoriker Paul S. Ulrich und meinem langjährigen verschiedenen Professor Nikola Batušić, dessen theaterhistoriografische Studien die essenzielle Grundlage für meine Recherchen darstellen.

Nicht zuletzt möchte ich meinen tiefen Dank meinem Partner, meinen Kindern und meinen Eltern aussprechen für alle Überstunden, die in dieses Buch eingeschrieben sind.

Einleitung

Forschungsfragen

Die deutschsprachige Kultur prägte bis zur Auflösung der Habsburgermonarchie 1918 in besonderer und vielerorts dominanter Weise die Kulturgeschichte dieses multiethnischen Reiches. Das deutschsprachige Theater genoss hinsichtlich seines kulturellen Angebots einen besonderen Stellenwert und nahm bis ins ausgehende 19. Jahrhundert in vielen urbanen Zentren den Status der zentralen Kulturanstalt ein. In Zagreb war das deutschsprachige Theater bis zum Fall des Neoabsolutismus 1860 der wichtigste Treffpunkt des kulturellen und sozialen Lebens. In Osijek und Varaždin konnte es diesen Stellenwert bis in das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts aufrechterhalten.

Das deutschsprachige Theater¹ übte innerhalb des heutigen Nord- und Ostkroatiens mehr als nur eine kulturelle Funktion aus. Als regelmäßiger Versammlungsort aller gesellschaftlicher Schichten und Ethnien spiegelte es wie kaum eine andere öffentliche Institution die herrschenden sozialen, kulturellen und politischen Verhältnisse sowie ihre historischen Transformationen wider. Die Bedeutung und das Monopol des deutschsprachigen Theaters begannen sich erst mit der Gründung des ersten kroatischen Berufstheaters 1840 in Zagreb zu verändern. Beide Theater, die von nun an in verschiedenen Symbiosen nebeneinander koexistierten, spielten eine Schlüsselrolle bei der Bildung kultureller Identitäten. Während das deutsche Theater das Gefühl der Zugehörigkeit zum deutschen Kulturkreis und der Habsburgermonarchie stärkte, übernahm das kroatische Theater eine eminente Rolle bei der Bildung der nationalen Identität.

Die vorliegende Studie untersucht die Rolle und Bedeutung des deutsch- und kroatischsprachigen Theaters bei der Bildung kultureller Identitäten in Zagreb, Osijek und Varaždin im 19. Jahrhundert. Zwei Fragen stehen im Mittelpunkt des Forschungsinteresses: Einerseits geht es um den Einfluss des Nationalismus auf den Stellenwert sowie die Funktionen des Theaters und andererseits um die Dominanzverhältnisse, die sich zwischen dem deutsch- und kroatischsprachigen Theater herausgebildet haben. Von besonderem Interesse sind in diesem Kontext die Entstehung der institutionellen Kulturpolitik und ihre Zielsetzung, die Nationalkultur zur Leitkultur zu erheben. Die Arbeit umfasst die Zeitspanne von den 1840er-Jahren bis in das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts.

¹ Die Begriffe deutschsprachiges Theater und deutsches Theater stehen in dieser Studie für professionelles Theater in deutscher Sprache. Sie beziehen sich nicht auf die nationale Zugehörigkeit von Schauspielern und Schauspielerinnen. Das Ensemble war in ethnischer Hinsicht sehr heterogen. Jeder Schauspieler und jede Schauspielerin, die Deutsch gut beherrschten, konnten ein Engagement bei den deutschsprachigen Theatergesellschaften erlangen.

Methodologie und Arbeitsschritte

Die Forschung ist stark interdisziplinär ausgerichtet. Die für die Arbeit zentrale theaterhistoriografische Perspektive wird mit den Erkenntnissen aus dem Bereich der postkolonialen Studien und der Nationalismusforschung bereichert. Der besondere Stellenwert der Kultur und insbesondere des Theaters bei der Entstehung des modernen nationalen Staates wird in Anlehnung an Ernest Gellners und Miroslav Hrochs Thesen über die kulturelle Nationsbildung diskutiert. Politische Transformationen, die im Vormärz einsetzen und die gesamte zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts prägen, sind für die Untersuchung von entscheidender Bedeutung, da aus den politischen auch die kulturellen Transformationen herausgingen. Ein Ziel der Studie besteht somit auch darin, die enge Verbindung zwischen der Entstehung des modernen Nationalstaates, seiner kulturellen Fundierung und der ideologischen Homogenisierung kultureller Identitäten aufzuzeigen.

In multiethnischen Staatsverbänden wie der Habsburgermonarchie stellten die Hervorbringung, Pflege und Verbreitung einer gemeinsamen Nationalkultur den ersten Schritt im Kampf um politische und nationale Souveränität dar, hebt der tschechische Historiker Miroslav Hroch in seinen Arbeiten über die Bildung der kleinen europäischen Nationen hervor (Hroch 1998, 2005). Dabei ging es in erster Linie um die Herausbildung einer gemeinsamen nationalen *Hochkultur*. Zu dieser zählte eine normierte Hochsprache und eine Reihe repräsentativer und staatlich protegierter Kultur- und Bildungsinstitutionen wie Theater, Museen und Universitäten, die alle eine Funktion gemein hatten, nämlich, die ästhetische und wissenschaftliche Reife der Nation nach außen zu repräsentieren.

Das Theater als führendes Massenmedium des 19. Jahrhunderts spielte bei der kulturellen Nationsstiftung europaweit eine eminente und im transnationalen Vergleich bislang kaum erforschte Rolle. Im Unterschied zur sehr regen Nationalismusforschung, deren Vertiefung innerhalb dieser Arbeit den Rahmen übersteigen würde,² stellt die kulturelle Nationsstiftung im Theater im transnationalen Vergleich eine Forschungslücke dar. Zu den wenigen Grundlagenarbeiten auf diesem Gebiet zählen der von Laurence Senelick herausgegebene Band *National Theatre in Northern and Eastern Europe, 1746–1900* (Senelick Hg. 1991), Walter Puchners Studie über die Funktionen des Theaters im Nationswerdungsprozess in Südosteuropa im 19. Jahrhundert (Puchner 1994), die Arbeiten von Philipp Ther (Ther 2012, 2009, 2006) und die archivalische Quellenforschung, die die Theaterwissenschaftlerin Margret Dietrich in den 1960er-Jahren durchgeführt hat, um den außerordentlichen Stellenwert des Theaters bei der Stiftung der nationalen Identität in der Habsburgermonarchie aufzuzeigen (Dietrich

² Einen umfassenden Einstieg in die wichtigsten Theorien, Ansätze und Erkenntnisse der neueren Nationalismusforschung sowie in die Geschichte des europäischen Nationalismus bieten Christian Jansen und Henning Borggräfe in *Nation – Nationalität – Nationalismus* (2008).

1967). Kultur, Theater und insbesondere die Oper spielten im 19. Jahrhundert, wie es Philipp Ther hervorhebt,

eine zentrale Rolle bei der Konstruktion der Nation und der Verbreitung eines Nationalbewusstseins unter der Bevölkerung. Man kann dabei von einer kulturellen Nationsbildung sprechen, die in Böhmen und Polen ebenso verbindend wirkte wie in den deutschen Ländern. (Ther 2006, 18).

Das Theater war seit Anbeginn wesentlich mehr als ein Kunsttempel. Insbesondere im 19. Jahrhundert avancierte es zum „Inbegriff nationaler Bestrebungen“ und zugleich auch zu ihrem „Kampfboden“, wie es die Theaterwissenschaftlerin Margret Dietrich in ihren Forschungen über das Theater der Habsburgermonarchie zeigte und mit zahlreichen Archivquellen belegte (Dietrich 1967, 6,8). Nicht nur die kleinen Nationen des Reiches nutzten das Theater zugunsten der Identitätsstiftung, sondern auch das Zentrum der Macht – Wien – nutzte Kultur und Theater dafür, das „Gesamtstaatsgefühl“ in der Monarchie zu stärken und zu verbreiten (Urbanitsch 2011, 502). Zu diesem Zwecke wurden zahlreiche Kulturinitiativen, wie die internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen (Wien 1892), ins Leben gerufen, mit dem Ziel, „ein einheitliches gesamtstaatliches Bewußtsein zu fördern“ (Urbanitsch 2011, 505). Diese Kulturinitiativen zeigen die außerordentliche Bedeutung, die das Theater als führende öffentliche Kulturinstitution bei der Stiftung der kollektiven Identitäten im 19. Jahrhundert erlangt hat.

In Anlehnung an die oben genannten Kulturhistoriker und -historikerinnen werden in der vorliegenden Arbeit die komplexen Beziehungen zwischen dem Theater und der kulturellen Identitätsstiftung auf dem Gebiet des heutigen Nord- und Ostkroatiens im 19. Jahrhundert untersucht und dargestellt. Im Fokus stehen heterogene Funktionen des deutschsprachigen und kroatischen Theaters. Während das kroatische Theater die Verbreitung des Nationalbewusstseins zu seiner primären Aufgabe erklärte, wurde im deutschsprachigen Theater das Gefühl der Zugehörigkeit zum deutschsprachigen Kulturkreis intensiv gepflegt. Die Ko-Präsenz der professionellen Theaterkultur in deutscher und kroatischer Sprache war das Ergebnis der multiethnischen Struktur der urbanen Gesellschaft. Das signifikante Merkmal der Habsburgermonarchie war und blieb „eine besonders dichte ethnische, sprachliche und kulturelle Vielfalt“, ihre „pluralistische Verfaßtheit“, die aus einer großen Dichte nebeneinander lebenden und miteinander verflochtenen Völker hervorgegangen war, wie es der Kulturhistoriker Moritz Csáky hervorhebt (Csáky 1998, 169). Die individuellen und kollektiven Identitäten der Monarchiebewohner waren von „kulturellen Plurivalenzen“ (Csáky et. al. 2004, 19) und „Mehrfachidentitäten“ (Csáky 2002, 41) gekennzeichnet. Der Zuschauerraum des deutschsprachigen Theaters in Zagreb, Osijek und Varaždin sowie unzähligen weiteren Städten unter dem Habsburger-Zepter war ein repräsentativer Spiegel dieser von Moritz Csáky trefflich dargestellten Mehrfachidentitäten.

Im ersten Kapitel dieser Studie wird zuerst eine kurze Einführung in die kulturelle Topografie Zagrebs, Osijek und Varaždins im 19. Jahrhundert gegeben, um auf diese Weise die ausschlaggebenden Faktoren darzustellen, die die Entstehung von Mehrfachidentitäten und die lange Dominanz der deutschsprachigen Kultur auf den Gebieten des heutigen Kroatiens ermöglicht haben. Im Fokus stehen die Hierarchien, die sich bei der Verwendung der deutschen und kroatischen Sprache sowie im Stellenwert der beiden Kulturen herausgebildet haben und die in der Forschung die Frage nach den Mechanismen der inneren Kolonisierung auch im Kontext der Habsburgermonarchie plausibel machen. Das erste Kapitel geht darüber hinaus auf die Entstehung der kroatischen Nationalbewegung ein, da in ihrem Rahmen einerseits das Bewusstsein für die hierarchischen Entwicklungen im kulturellen, politischen und wirtschaftlichen Bereich geschärft und andererseits die essenziellen Plattformen für die kulturelle Nationsbildung gegründet wurden.

Die Kapitel drei bis fünf stellen drei Fallstudien dar. Mit Zagreb, Osijek und Varaždin geraten die Mehrfachidentitäten und das Verhältnis zwischen dem deutsch- und kroatischsprachigen Theater in den Mittelpunkt des Interesses. Die drei Fallstudien sollen drei verschiedene Transformationsprozesse kollektiver Identitäten aufzeigen, die mit dem Aufkommen des Nationalismus im 19. Jahrhundert einsetzten und trotz individueller Besonderheiten demselben Ziel folgten, nämlich, die nationale Identität mithilfe des Theaters in der Bevölkerung zu verbreiten und die pluralen kulturellen Identitäten auszumerzen. Alle drei Fallstudien heben den problematischen Charakter der kulturellen Homogenisierung hervor. Hier zeigt die Theatergeschichte, dass die Bildung der nationalen Kulturidentität auf dem Gebiet des heutigen Kroatiens zum großen Teil erst „durch gewaltsame Unterdrückung kultureller Differenzen“ (Hall 1999, 421) möglich wurde. Darüber hinaus zeigen die Fallstudien aber auch, dass mit der Änderung der kulturellen Machtverhältnisse und der Erhebung der Nationalkultur zur Leitkultur die Mehrfachidentitäten nicht verschwunden sind, sondern ganz im Gegenteil in kulturellen und sozialen Praxen weiterlebten und die kollektiven Identitäten nach wie vor prägten.

Die Anfänge der institutionellen Kulturpolitik³ in Zagreb, Osijek und Varaždin reichen bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts und sind mit dem Theater aufs Engste verbunden. In der Entstehung der Kulturpolitik erlangte ausgerechnet das Theater eine Schlüsselrolle. Aus diesem Grund wird in der folgenden Arbeit die besondere Aufmerksamkeit der Entwicklung der institutionellen Kulturpolitik in den drei genannten Städten gewidmet.

3 Im Kontext dieser Studie bezieht sich der Begriff „institutionelle Kulturpolitik“ auf die von staatlichen und städtischen Organen gestaltete Kulturpolitik.

Stand der Forschung

Mit dem Wirken des deutschsprachigen Theaters auf dem Gebiet des heutigen Kroatiens haben sich zahlreiche kroatische Theater- und Musikwissenschaftler, Germanisten und Historiker auseinandergesetzt.⁴ Auffällig ist dabei einerseits eine Fokussierung der Forschung auf Zagreb und andererseits eine chronologisch-positivistische Perspektive. Im Mittelpunkt des Interesses steht die Rekonstruktion des Spielplans und seiner ästhetischen Besonderheiten. Zu den Grundlagenwerken über das deutschsprachige Theater in Zagreb gehören die Studien von Nikola Batušić (1968, 2017), Blanka Breyer (1938), Nikola Andrić (1895), Milan Ogrizović (1910) und Pavao Cindrić (1969).

Im Unterschied zur regen Erforschung der Zagreber Theatergeschichte ist die Zahl der Arbeiten über das deutschsprachige Theater in Osijek und Varaždin sehr gering. Die beiden Städte stellen eine Forschungslücke dar, was angesichts ihrer reichen deutschsprachigen Kulturgeschichte sehr erstaunlich ist.⁵ Den ersten Versuch, die Geschichte des deutschsprachigen Theaters in Osijek zu rekonstruieren, hat Gordana Gojković mit einer Studie über das Osijeker Musiktheater unternommen (Gojković 1996). Noch größere Forschungsdefizite als Osijek weist die nordkroatische Stadt Varaždin auf. Die vorhandenen Arbeiten über das Varaždiner Theater des 19. Jahrhunderts reduzieren sich auf chronologische Überblicke, die als Jubiläumspublikationen im Auftrag des kroatischen Nationaltheaters Varaždin geschrieben wurden. Ihr auffälliges Charakteristikum ist eine starke ideologische Perspektive, die das deutschsprachige Theater in Varaždin mit dem Schmierentheater gleichsetzt.

Die oben genannte ideologische Perspektive ist nicht nur für die frühe Theatergeschichte der Stadt Varaždin kennzeichnend, sondern für die Anfänge der kroatischen Theaterhistoriografie allgemein. Die nationale Theatergeschichte musste bis in die 1960er-Jahre den ideologischen Imperativen folgen und durfte den vielschichtigen Kulturverhältnissen keine Rechnung tragen. Kennzeichnend für die erste Phase der kroatischen Theatergeschichtsschreibung war eine germanophobe Einstellung. Das Wirken des deutschsprachigen Theaters wurde ideologisch einseitig aus der Perspektive der kolonialen Unterdrückung der nationalen Kultur bewertet. Die positiven Aspekte der deutsch-kroatischen Kulturbeziehungen wurden bewusst ausgeklammert und ihrer Komplexität wurde keine Rechnung getragen. Ein Grundlagenwerk, das die ausschließenden und marginalisierenden Mechanismen der frühen kroatischen Theatergeschichtsschreibung einer kritischen Analyse unterzog, stellt die Studie der Theaterwissenschaftlerin Martina Petranović *Theater und Geschichte* dar (Petranović 2015).

Der erste Perspektivenwechsel in der Theatergeschichtsschreibung erfolgte in den 1950er- und 1960er-Jahren. Die Arbeiten von Branko Gavella (1953, 1968) und Nikola

4 Aus stilistischen Gründen wird in dieser Arbeit auf Gendern verzichtet.

5 Für eine ausführliche Bibliografie der einschlägigen Beiträge über das Theaterleben Osijeks und Varaždins siehe Einführungskapitel der einzelnen Fallstudien.

Batušić (1968, 2017) spielten dabei die entscheidende Rolle. Sie beendeten die binäre Optik, verwiesen auf eine Reihe produktiver Wechselbeziehungen sowie Assimilationen und legten somit den Grundstein für neue Forschungsperspektiven, die in den Arbeiten von Germanisten und Germanistinnen wie Marijan Bobinac (2006, 2007, 2008, 2010, 2013, 2014), Milka Car (2002a, 2002b, 2011), Vlado Obad (1992, 1996, 2007, 2014) und Ivan Pederin (1977) im Fokus stehen.

Im Unterschied zu den oben erwähnten Studien, die sich in erster Linie auf die wichtigsten Etappen in der Entstehung des Berufstheaters in Zagreb konzentrieren (Batušić, Andrić, Cindrić, Ogrizović, Breyer) oder den ästhetischen Assimilationen und Wechselbeziehungen zwischen dem deutschen und kroatischen Theater nachgehen (Batušić, Bobinac, Car, Obad), wird in dieser Studie der Einfluss des Theaters auf die Bildung kultureller Identität untersucht. Nicht die ästhetische Entwicklung des Theaters wird den Fokus bestimmen, sondern die enge Verbindung zwischen den politischen, sozialen und kulturellen Entwicklungen sowie ihr Einfluss auf die Stiftung kollektiver Identitäten. Somit rückt auch die Frage der Entstehung der institutionellen Kulturpolitik in den Mittelpunkt des Interesses. Es geht um eine wichtige Frage, die, im Hinblick auf das 19. Jahrhundert, ein großes Forschungsdesiderat darstellt.

Zur Vorgeschichte des professionellen Theaters in Kroatien

Kroatien blickt auf eine lange Theatertradition zurück, deren Ursprung das religiöse Theater des Mittelalters darstellt.⁶ Sowohl das Küstenland wie auch das heutige Nord- und Ostkroatien verzeichnen eine reiche Tradition sakraler Theaterformen. Die ersten erhaltenen Quellen über die Aufführungen des liturgischen Dramas stammen aus dem 11. Jahrhundert. Hier handelt es sich um Inszenierungen von Oster- und Dreikönigsspielen in lateinischer Sprache. Auf das liturgische Drama, das an religiösen Feiertagen aufgeführt wurde, folgen Passionsspiele, Moralitäten und Mirakeln aus dem Leben der Heiligen. Parallel mit der Tradition des religiösen Theaters entwickelte sich auf den Gebieten des heutigen Kroatiens auch die Tradition des weltlichen Theaters. Ab 1359 findet man erste Hinweise auf das Wirken von Ioculatores, die in urbanen Zonen sowohl für den Adel in Palästen als auch für das einfache Volk auf öffentlichen Plätzen spielten und in erster Linie Pantomimen, Tänze, Imitationen oder Scherze aufführten. In Dubrovnik fanden seit 1324 große Maskenumzüge statt, die zahlreiche theatrale Formen aufweisen.

⁶ Aus Platzgründen kann hier die Vorgeschichte des Berufstheaters auf dem Gebiet des heutigen Kroatiens nur in kürzesten Umrissen dargestellt werden. Dieses Thema wurde eingehend von Nikola Batušić behandelt. Siehe Batušić (1978, 2017).

Die erste Blütezeit erlebte das weltliche Theater in dem damaligen Stadt-Staat Dubrovnik. Diese reiche mediterrane Stadt blieb bis ins 17. Jahrhundert das Zentrum des Theaterlebens. Hier entwickelte sich im Zeitalter der Renaissance und des Barocks ein reiches Theaterleben und hier wirkten die ersten kroatischen Dramatiker wie Marin Držić, Marin Benetović, Džore Držić, Mavro Vetranović, Nikola Nalješković, Hanibal Lucić und Ivan Gundulić. Ihre Komödien, Pastoralen und Melodramen waren insbesondere in der Karnevalszeit als Freilichttheater für die gesamte Stadtbevölkerung zugänglich. Parallel zu öffentlichen Aufführungen gab es auch Vorstellungen für die exklusive Gesellschaft. In den Adelskreisen war es üblich, die Vorstellungen im Rahmen der Hochzeitsfeste zu veranstalten. Das Blühen der dramatischen Produktion in kroatischer Sprache (!) führte in Dubrovnik bereits im 16. Jahrhundert zur Entstehung zahlreicher Theatergesellschaften. Die bekanntesten standen unter der Leitung des kroatischen Shakespeares, des Dramatikers Marin Držić (1508–1567). Die Ensembles setzten sich aus jungen Männern im Alter von 16 bis 18 Jahren zusammen, die mit der Heirat oder dem Eintritt in soziale oder politische Ämter ihre Schauspieler-Karriere beenden mussten.⁷ Alle Theatergesellschaften hatten Laien- bzw. Dilettantencharakter. Umso interessanter ist es, dass die rege dramatische Produktion und Aufführungspraxis zu einer Spezialisierung der Gesellschaften für einzelne dramatische Genres geführt haben. Es sind mehrere Quellen über einzelne Theatergesellschaften erhalten, die sich auf ein populäres Dramagenre der Zeit wie Komödie, Pastorale oder Melodrama spezialisierten.

Welche öffentliche Beliebtheit das Theater in der Küstenregion im 17. Jahrhundert erlangt hat, zeigt auch die Errichtung von öffentlichen Theatergebäuden. Schon vor der Eröffnung des ersten öffentlichen Theaters in Dubrovnik 1682 wurde auf der südkroatischen Insel Hvar bereits im Jahr 1612 ein öffentliches Theater errichtet (Abb. 1). Dieses Theater ist somit nicht nur das älteste kroatische Theater, sondern gehört europaweit in die Reihe der ältesten öffentlichen Theatergebäude.

Wichtig hervorzuheben ist in diesem Kontext, dass sowohl in Dubrovnik als auch auf der Insel Hvar Kroatisch gespielt wurde, was einen wesentlichen Unterschied zum fast ausschließlich lateinischen Theater des Mittelalters darstellt, aber auch zur Praxis der kommenden Jahrhunderte. Ab dem 18. Jahrhundert spielten auf dem Gebiet der heute kroatischen Adria fast ausnahmslos nur noch professionelle italienische Gesellschaften.

Die Entstehung der Theatertradition auf den Gebieten des heutigen Nord- und Ostkroatiens verlief ganz anders als im Süden des Landes. Nach dem religiösen Theater des Mittelalters wurden in den urbanen Zonen des heutigen Nord- und Ostkroatiens erst von den Jesuiten und später auch von den Paulanern und Franziskanern die Schultheater errichtet. Ihre Wirkungszeit umfasste den Zeitraum von 1607 bis 1834. Die Aufführungssprache war Latein, in Ausnahmefällen aber auch Deutsch und Kroatisch.

⁷ Vgl. Batušić (2015).

Gespielt wurde ausschließlich von Gymnasiasten für ein zum Teil öffentliches Publikum. Den Spielplan bildeten biblische und mythologische Geschichten, Erziehungsstücke, aber auch historische Dramen und populäre Werke des Volkstheaters mit Autoren wie Carlo Goldoni, August Wilhelm Iffland oder August von Kotzebue.

Sowohl die oben dargestellten Vorstellungen in Dubrovnik und Hvar als auch das lateinische Schultheater im Landesinneren hatten keinen kontinuierlichen, sondern einen gelegentlichen Charakter. Gespielt wurde zumeist in der Karnevalszeit und die Darsteller waren Laien. Die Tradition des regelmäßigen professionellen Theaters setzte im 18. Jahrhundert ein: an der Küste mit den reisenden italienischen und im Landesinneren mit den reisenden deutschsprachigen Theatergesellschaften. Der Durchbruch der deutschsprachigen Theatergesellschaften auf dem Gebiet des heutigen Nor- und Ostkroatiens wird im kommenden Kapitel behandelt.



Abb. 1: Theater auf der Insel Hvar (Arsenalgebäude), Eigentum des kroatischen Kulturministeriums

1 Innere Kolonisierung und Bildung kollektiver Identitäten

1776 fasste Kaiser Joseph II den Beschluss hinsichtlich der Schauspielerfreiheit. Das neue Gesetz erleichterte die Lizenzvergabe für die Gründung von Stadt- und Privattheatern und wertete die Theaterprofession auf. Der Schauspielerberuf wurde somit zu einer legitimen Form des Lebensunterhalts erklärt (vgl. Hadamowsky 1994, 255ff.). Die bestehenden Theaterhäuser standen bis dahin im Eigentum des Hofes, der Adelligen oder der Städte. Mit dem neuen Gesetz wurde die Gründung von Theatern für jede Person möglich, die finanzielle Mittel besaß und die Zulassung örtlicher Autoritäten erlangte. Das direkte Ergebnis der neuen Gesetzgebung war die Entstehung der Wiener Vorstadttheater. Das Theater an der Wien, das Theater in der Leopoldstadt und das Theater in der Josefstadt wurden infolge der Lizenzerleichterungen im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts erbaut.⁸

Hand in Hand mit der steigenden Theateraktivität bildete sich auch ein neues Verständnis des Theaters heraus. Das Theater entwickelte sich zu einem kapitalistischen, gewinnbringenden und unterhaltungsorientierten Unternehmen. Ein ständiges für alle Gesellschaftsschichten offenes Theater wurde in den urbanen Zonen zu einer Notwendigkeit und Prestigefrage. Das Theater avancierte zur zentralen sozio-kulturellen Institution nicht nur in den habsburgischen Residenzstädten, sondern auch in den entlegensten monarchischen Provinzstädten. „Eine Stadt, die ein repräsentatives Bühnengebäude besaß, konnte sich zu den großen europäischen Metropolen rechnen“ (Ther 2006, 342). Mit anderen Worten, das Theater wurde zum zentralen sozialen Treffpunkt der multiethnischen und schnell wachsenden urbanen Gesellschaft.

Das neue Verständnis des Theaters sowie seine Profitausrichtung wirkten sich auf die Zusammensetzung des Publikums aus. Der Theaterbesuch war kein schichtenspezifisches Privileg mehr. Alle Stände erlangten das Recht, die neuen Stadt- und Privattheater zu besuchen. Jeder, der den Eintritt zahlte, durfte am Vergnügen teilnehmen. Die wachsende Anzahl an Spielstätten und die Bedeutung, die das Theater als soziales Ritual im Leben der Monarchie erlangt hatte, ermöglichten die Gründung von unzähligen Wandertheatern, die ununterbrochen von einer Bühne der Monarchie zur nächsten reisten und somit die Theaterkultur und -tradition bis in die entferntesten Winkel der Monarchie verbreiteten. Die ständigen Ensembles waren ein Privileg weniger Theaterhäuser, die sich fast ausnahmslos in den Residenzstädten wie Wien, Prag oder Budapest befanden. Die Spielstätten in der Provinz änderten ihre Mitglieder in der Regel auf jährlicher Basis (vgl. Schmitt 1990, Ulrich 2022). Die Theaterunternehmer setzten für jede Spielzeit ein neues Ensemble zusammen und suchten nach einer neuen Spiel-

⁸ Über die Erleichterungen im Bereich des Theater-Konzessionswesens im 19. Jahrhundert schreibt aus transnationaler Perspektive Balme (2006).

stätte. Auf diese Weise reisten und wirkten sie nicht nur entlang der ganzen Monarchie, sondern auch jenseits der Reichsgrenzen – überall dort, wo es ausreichend deutschstämmige Ansiedler gab und die deutsche Kultur einen hohen Stellenwert besaß. Das Theater kannte keine ethnischen und geografischen Grenzen. Es reiste mit der Kutsche, dem Dampfschiff und später der Eisenbahn überall hin, wo Poststraßen, Wasserwegen und Eisenbahnnetze vorhanden waren. Die wandernden Theatergesellschaften ermöglichten einem ethnisch und sprachlich äußerst vielschichtigem Provinzpublikum, an den neusten Kulturtrends der Metropolen teilzunehmen. Heute wird häufig vergessen, dass sich die professionellen Nationaltheater auf dem Territorium des gegenwärtigen Mittel-, Ost- und Südosteuropas unter dem starken Einfluss der reisenden deutschsprachigen Theatergesellschaften herausgebildet haben.⁹

Im 19. Jahrhundert übte das Theater vielfältige Funktionen aus. Es war ein Ort der Kunst, Bildung und Unterhaltung, ein Profitunternehmen, ein sozialer Treffpunkt und ein Ort für politische Demonstrationen. Die spezifischen und vielschichtigen Gründe, die dem deutschsprachigen Theater den Rang der zentralen und vielerorts dominanten kulturellen Institution bis ins 20. Jahrhundert gesichert haben, sollen im Folgenden eingehend untersucht werden.¹⁰ Im Fokus des Interesses stehen dabei insbesondere diejenigen Faktoren, die für die Bildung von pluralen kulturellen Identitäten auf dem Gebiet des heutigen Nord- und Ostkroatiens besonders förderlich waren. Von Bedeutung ist dabei die These, dass die lange Tradition des deutschsprachigen Theaters in Kroatien in einem engen Zusammenhang mit den Praktiken steht, die der inneren Kolonisierung sehr nah kommen.

In den letzten zwei Jahrzehnten sind in der österreichischen Kulturwissenschaft zahlreiche Arbeiten entstanden, die die Geschichte des Habsburgerreiches im Lichte der postkolonialen Theorie neu denken. Trotz unterschiedlicher Forschungsperspektiven und Thesen besteht ein breiter Konsens in folgendem Punkt: Obwohl die Habsburgermonarchie keine Kolonialmacht im herkömmlichen Sinne war, bestimmten deutliche Gegensätze das Leben im Reich (Csáky, Feichtinger, Karoshi, Munz, 2004, 25). Aufgrund des Unterschieds hinsichtlich der Modelle des außereuropäischen Kolonialismus wurde für die Diskussion um die Habsburgermonarchie der Begriff „innere Kolonisierung“ geprägt.¹¹ Einer der Hauptgründe für die These, dass die kolonialen Mechanismen auch in der Habsburgermonarchie vorhanden waren, liegt in den hier-

9 Über das internationale Wirken des deutschsprachigen Theaters im 19. Jahrhundert siehe die Bandreihe *Thalia Germanica*, vol. 1–15., hg. von Horst Fassel und Paul S. Ulrich (LIT Verlag, Berlin). Der amerikanisch-deutsche Theaterhistoriker Paul S. Ulrich setzte sich in zahlreichen Arbeiten mit der globalen Topografie des deutschsprachigen Theaters auseinander. Eine ausführliche Bibliografie der Veröffentlichungen von Paul S. Ulrich findet man auf: <https://www.theatergeschichte.org/mitgliedschaft/publikationslisten-der-mitglieder/paul-s-ulrich/> (letzter Zugriff 24.10.2023)

10 Über ausschlaggebende Faktoren, die die transnationale Verbreitung des deutschsprachigen Theaters ermöglicht haben, siehe: Weber-Kapusta (2024).

11 Für weitere Informationen zum Begriff und den Mechanismen der inneren Kolonisierung siehe: Göttsche, Dunker (Hg. 2014), Feichtinger (2003), Müller-Funk (Hg. 2002).

archischen Strukturen zwischen dem Machtzentrum und seinen Peripherien. Asymmetrische Entwicklungen auf kultureller, wirtschaftlicher und politischer Ebene waren für die Monarchie typisch, wie es Ursula Prutsch und Johannes Feichtinger bei einer Tagung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum Thema der inneren Kolonisierung in der Habsburgermonarchie hervorheben:

Die Donaumonarchie war zwar keine Kolonialmacht im eigentlichen Sinn, doch liegt die Vermutung nahe, daß auch in einem wirtschaftlich, sozial und kulturell sehr unterschiedlich entwickelten Vielvölkerstaat mit einem hierarchischen Machtgefüge eine „innere Kolonisierung“ betrieben wurde. (Prutsch, Feichtinger 2002, 1) [Anführungszeichen im Original]

Im Folgenden werden einzelne Aspekte der inneren Kolonisierung dargestellt, die auf dem Gebiet des heutigen Nord- und Ostkroatiens wirksam waren und die Entstehung von kulturellen und wirtschaftlichen Hierarchien herbeigeführt haben. Im Fokus stehen die Dominanz der deutschen Sprache und Kultur, die Ansiedlung Kroatiens mit österreichisch- und deutschstämmigen Migranten sowie deren Führungsrolle im kulturellen und wirtschaftlichen Leben des Landes.

Die deutsche Sprache verbreiteten in Kroatien österreichische, deutsche und jüdische Immigranten sowie politische Instanzen. Der hohe politische, ökonomische und kulturelle Stellenwert der deutschen Sprache förderte ihre rasche Aneignung und Verwendung im öffentlichen und privaten Leben. Die ethnische, sprachliche und kulturelle Vielfalt war ein Markenzeichen der kroatischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts. Neben der überwiegend kroatischen Bevölkerung lebten in den Städten in erster Linie österreichische, deutsche, serbische, italienische, jüdische, slowenische und ungarische Minderheiten. Die Sprachlandschaft war sehr komplex. Die wichtigsten Sprachen waren Kroatisch, Latein, Deutsch und Italienisch. Die mehrfachen misslungenen Versuche, Magyarisch als Amtssprache einzuführen, spielten auch eine bedeutende Rolle.¹²

Die multilinguale Erziehung war für die gebildeten Schichten eine Selbstverständlichkeit. Unter den vier oben genannten Kommunikationssprachen genoss die deutsche einen besonderen Stellenwert. Deutsch war die Machtsprache, die wirtschaftliche Elite war deutscher, österreichischer oder jüdischer Abstammung, auf dem Druckmarkt herrschten deutschsprachige Publikationen, österreichische Universitäten genossen unter den einheimischen Bildungseliten besondere Popularität. Die deutsche Sprache übte politische, ökonomische und kulturelle Funktionen aus und avancierte zur Vermittlungssprache zwischen verschiedenen im Land lebenden Ethnien und Schichten.

¹² Der Multilingualismus in Kroatien im 19. Jahrhundert erfreut sich eines regen Forschungsinteresses. Siehe Barić (2013), Novak (2012a, 2012b), George (1988), Roksandić (2007), Kessler (2007).

Sie wurde in steigendem Ausmaße die Konversationssprache der Intelligenz, Sprache von Handel und Wirtschaft, des bon ton und der Lektüre. Kroatisch blieb die Sprache des Komitatsadels, des Teils der Handwerker- und Händlerschaft, die den ländlichen und kleinbürgerlichen Bedarf bedienten und der untersten Klasse des Staates. (Kessler 1981, 11–12)

Die große Verbreitung der deutschen Sprache, insbesondere unter den gebildeten Schichten, war nicht nur für Kroatien, sondern für sämtliche Kron- und Erbländer der Monarchie charakteristisch. Rosa Déry, eine der bedeutendsten ungarischen Sängern des 19. Jahrhunderts, schrieb über den Status des Deutschen im heutigen Budapest am Anfang des 19. Jahrhunderts Folgendes: „[...] in der ungarischen Hauptstadt war deutsch die herrschende Sprache. Die oberen Schichten schämten sich, ungarisch zu sprechen, und auch wenn sie es konnten, verleugneten sie es.“ (Déry, zitiert nach Binal 1972, 93) Auch der Theaterhistoriker Oscar Teuber schreibt von Prag derselben Zeitspanne als einer „deutschen Stadt“, „deutsch in der Gesellschaft, im literarischen und künstlerischen Leben“:

Tschechoslovakisch war zwar die Mehrheit der Bevölkerung, aber das Deutsche war die Sprache der gebildeten Kreise, und nur ein kleines Häuflein von Gelehrten und Literaten suchte auf Hebung des slavischen Volksgefühls, auf Pflege der čechoslavischen Sprache [...] (Teuber 1885, 93)

Der Gebrauch der deutschen Sprache ist in Kroatien wie auch der gesamten Monarchie zum Identitäts- und Statussymbol der entstehenden bürgerlichen Gesellschaft geworden.¹³ Die schnelle Verbreitung der deutschen Sprache war aber auch ein direkter Reflex der politischen und sozialen Machtverhältnisse. Die österreichisch- und deutschstämmigen Immigranten bezogen die höchsten Ämter, sie waren Gutsbesitzer, in ihren Händen lagen der Handel und das Kapital. Deutsch war die Sprache des Kaiserhauses und der Macht. Darüber hinaus war Deutsch auch die Sprache der Kunst und der Wissenschaft. Diese kulturelle Überlegenheit Österreichs und Deutschlands war unter den einheimischen Bildungseliten besonders wichtig. Die Peripherien suchten den Zugang zum Wissen des Zentrums. Das Wissen war der Schlüssel zur Macht und dieses Wissen war in deutscher Sprache geschrieben. Die schnelle Assimilation der deutschen Sprache und Kultur war somit ein Ergebnis komplexer Hierarchien, die sich im politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Bereich herausbildeten hatten.

Die Dominanz der deutschen Sprache war auf dem Buchmarkt und im Bereich der Tagespresse besonders spürbar. Die kroatische Presse wurde viel später ins Leben gerufen und musste wegen der unzureichenden Abonnentenzahl ständig um die eigene Exis-

¹³ Ähnliche Verbreitung und Dominanz wie das Deutsche im Innenland erfuhr das Italienische im Küstenbereich des heutigen Kroatiens. Die Verbreitung der italienischen Sprache und das italienische Berufstheater gehören nicht zum Forschungsbereich der vorliegenden Arbeit.