

erschienen in: Bobinac, Marijan

(Hg): Porträts und Konstellationen 1.

Deutschsprachig-kroatische Literaturbeziehungen. Zagreber Germanistische Beitr. 11 (2002), pp. 59-96.

¹ Cf. Hečimović, Branko: Repertoar hrvatskih kazališta. 1840-1860-1980. 2 Bde. Zagreb: Globus 1990.

² Davon zeugt schon die erstaunlich hohe Anzahl von Körner-Ausgaben im 19. und frühen 20. Jahrhundert: Allein in den Beständen der Zagreber National- und Universitätsbibliothek befinden sich neun verschiedene Ausgaben seiner Werke, während die Seminarbibliothek der Zagreber Germanistik über 10 Körner-Ausgaben verfügt.

³ Die Ausführungen über die Geschichte des kroatischen Theaters und Dramas im 19. Jahrhundert beruhen v.a. auf den Studien von Batušić, Nikola: Uloga njemačkog kazališta u Zagrebu u hrvatskom kulturnom životu od 1840. do 1860. Rad JAZU, Nr. 353 [Zagreb] (1968), pp. 395-582; Ders.: Hrvatska drama 19. stoljeća. Split: Logos 1986. Die Angaben über das Repertoire des Zagreber Theaters nach Hečimović 1990; Breyer, Blanka: Das deutsche Theater in Zagreb 1780-1840. Mit besonderer Berücksichtigung des dramatischen Repertoires. Zagreb: Diss.[masch.] 1938.

⁴ Ergänzend sei darauf hingewiesen, dass der Zriny-Stoff sehr bald nach dem Tod Nikolaus von Zrinys (1508-1566) in die kroatische Literatur eingedrungen ist. Mit der Zeit wurde er ebenso um den Themenkreis der beiden Enkelkinder des Helden von Sigeth, Nikolaus (1620-1664) und Peter (1621-1671) von Zriny, erweitert, einen Themenkreis, der auch die sog. Verschwörung der Zriny und Frangipani mit einschließt. Cf. dazu: Šrepol, Milivoj: Sigetski junak u povjesti hrvatskoga pjesništva. Rad JAZU 148 [Zagreb] (1902), pp. 81-173; Batušić, Nikola: Zrinski i Frankopani u hrvatskoj drami. In: Umjetnost riječi 3/4 (1993), pp. 155-181.

1.

Auf dem Spielplan des jungen kroatischen Nationaltheaters erschien um die Mitte des 19. Jahrhunderts relativ häufig der Name Theodor Körners (1791-1813), eines heute schon weitgehend vergessenen Dichters der deutschen Spätromantik.¹ Körner, der nach einer blitzartigen Karriere als Hoftheaterdichter in Wien 22jährig in den ersten Monaten der antinapoleonischen Erhebung 1813 als Freiwilliger fiel, galt vielen Zeitgenossen als Inbegriff eines patriotischen Dichters. Auch die Germanistik nahm sich des früh Verstorbenen an und zählte ihn bis ins 20. Jahrhundert zum Kanon der deutschen Literatur.²

Man fragt sich, weshalb gerade Stücke dieses Autors – neben jenen August von Kotzebues, der aus heutiger Sicht genauso minderwertig wie Körner erscheint – zur Aufstockung des kroatischsprachigen Theaterrepertoires in die neue kroatische Standardsprache übersetzt und daraufhin auch gedruckt wurden. Auf der Zagreber Bühne wurden sie sowohl in den 40er und 50er Jahren aufgeführt, als kroatische Vorstellungen sporadisch neben den deutschen gegeben wurden, wie auch in der frühen Phase des schon ausschließlich kroatischen Spielplans seit 1860. Genauso wichtig scheint in unserem Zusammenhang eine andere Beobachtung zu sein. Körners Dramenwerk hat nämlich – worauf in der kroatischen literatur- und theatergeschichtlichen Forschung oft hingewiesen wurde – auch die Entstehung des neueren kroatischen Geschichtsdramas beeinflusst.³ Nicht zuletzt deswegen, weil solche Behauptungen nicht näher erklärt wurden, ist der skizzierte Fragenkomplex einer genaueren Betrachtung wert.

In beiden Fällen, bei der Rezeption von Körners Bühnenwerken wie auch bei der Entstehung kroatischer historischer Dramen, ging es – wie noch zu zeigen sein wird – um eine Art kulturpolitische Funktionalisierung bestimmter literarischer Formen und Inhalte, welche die Illyristen, die Vertreter der kroatischen Wiedergeburtbewegung im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts, auf ihre Fahnen schrieben. Sobald aber die kroatische Kulturszene in den 60er Jahren von einer neuen Generation betreten wurde, erschienen die Anliegen der älteren als restlos überholt: Die Geschichtsdramen illyristischer Dramatiker, die den höchsten Platz in der Hierarchie literarischer Gattungen hatten, sich aber dennoch beim Publikum keiner besonderen Erfolge erfreuten, verschwanden bald vom Repertoire, und ein ähnliches Schicksal ereilte auch die Stücke Theodor Körners. Die letzte kroatischsprachige Aufführung eines seiner Bühnenwerke wird auf dem Spielplan des Zagreber Theaters im Jahre 1867 verzeichnet.

Obwohl Körners Stücke in Kroatien seitdem nicht mehr gespielt wurden, lebt dessen dramatisches Hauptwerk *Zriny* – Ende 1812 im Wiener Burgtheater uraufgeführt und lange als bedeutendes vaterländisches Stück gefeiert – nach wie vor im kroatischen Musiktheater: Dieses Trauerspiel diente nämlich als Vorlage für das von Hugo Badalić (1851-1900) verfasste Libretto der Oper *Nikola Šubić Zrinski* von Ivan Zajc (1832-1914), die bald nach ihrer Uraufführung 1876 zum beliebtesten kroatischen Opernwerk wurde.

Bereits diese wenigen theatergeschichtlichen Angaben, wonach Körners Bühnenwerk die Anfänge des modernen kroatischen Theaters in vielerlei Hinsicht prägte und die Vorlage für die kroatische Nationaloper lieferte, lassen allerhand Rückschlüsse zu, die sich nicht nur auf die Fragen eines rein literarischen Einflusses beschränken lassen. Einen weiteren Zusammenhang eröffnet der bisher kaum beachtete Umstand, dass sich in der Übernahme der Körner'schen Fassung des Zriny-Stoffes im kroatischen Theater zwei patriotische Mythen begegnen. Der kroatische – zugleich auch ungarische – Mythos von Nikolaus von Zriny, dem heldenhaften Verteidiger der südungarischen Festung Sigeth aus dem 16. Jahrhundert,⁴ begegnet hier nämlich dem deutschen Mythos vom Krieger und Dichter Theodor Körner, der seinen nationalen Eifer nicht nur literarisch, sondern auch militärisch unter Beweis stellte.

Ein Grundzug der beiden Mythen ist der »freudige Opfertod« ihrer Protagonisten, der dem Vaterland gilt. So wurde durch den heroischen Widerstand und die bewusste Opferung Zrinys und seiner Mitkämpfer das weitaus überlegene türkische Heer bei der Belagerung von Sigeth 1566 so geschwächt, dass es auf den geplanten Zug nach Wien schließlich verzichten musste. Einen ähnlichen Opfertod erblickten Körners Zeitgenossen im Schicksal des jungen Dichters, der als Freiwilliger des Lützow'schen Freikorps schon zum Beginn der Befreiungskriege 1813

6 Kremer, Detlef: Romantik. Lehrbuch Germanistik. Stuttgart, Weimar: Metzler 2001, p. 209.

7 Ibid., p. 210.

8 Schulz, Gerhard: Romantisches Drama. Befragung eines Begriffes. In: Japp, Uwe/ Scherer, Stefan/ Stockinger, Claudia (Hg.): Das romantische Drama. Produktive Synthese zwischen Tradition und Innovation. Tübingen: Niemeyer 2000, pp. 1-19, hier p. 7.

9 Cf. Schulz, Gerhard: Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration. Bd. 2. München: Beck 1989, p. 578f.

10 Cf. *ibid.*, p. 70.

11 Zit. n. Szépe, Helena: Opfertod und Poesie: Zur Geschichte der Theodor-Körner-Legende. In: *Colloquia Germanica* (1975), pp. 291-304, hier p. 293.

12 Die Ausführungen über Körners *Zriny* folgen der Interpretation von Schulz 1989, p. 74ff.

Zeitgenossen, wie z.B. Heine, haben freilich die Minderwertigkeit Körner'scher Verse erkannt.) Die Bühnenwerke, die schon im Verlauf des 19. Jahrhunderts an Anziehungskraft zu verlieren begannen, wurden auch von jenen älteren Kritikern bemängelt, die ansonsten am Körner-Mythos fleißig gearbeitet haben. Aus diesem Lager hat man ihm – trotz aller Begeisterung über sein dramatisches Werk – die Verstöße gegen den klassizistischen Dramenbau vorgeworfen, und insbesondere seine Neigung zum bloß Theatralischen, die dem Geschmack späterer Generationen nicht mehr entsprach. In den letzten Jahrzehnten wiederum, als Körner aus dem Kanon verschwand, haben die Kritiker und Literaturhistoriker v.a. die oberflächlichen politischen Botschaften und die epigonenhafte Technik seiner Theatertexte in den Vordergrund gerückt.

Schon früh fiel die Leichtigkeit auf, mit der Körner seine literarischen Texte verfasste. So schrieb er in den wenigen Schaffensjahren ungefähr zwanzig Dramen und dramatische Fragmente, die gattungsmäßig vom Trauerspiel wie *Zriny*, tragisch intonierten Dramen wie *Toni*, *Joseph Heydrich oder Deutsche Treue* und *Hedwig* bis zu den Schicksalstragödien wie *Die Sühne* bzw. zu Lustspielen und Gesellschaftsdramen reichten. Selbst Goethe, der den Geschmack seiner Zeitgenossen respektierte, ließ mehrere Stücke Körners im Weimarer Theater inszenieren. Größere Beachtung fanden im 19. Jahrhundert insbesondere die aufgezählten Stücke, von denen in Kroatien außer *Zriny* auch *Hedwig* und *Joseph Heydrich oder Deutsche Treue* in Übersetzung veröffentlicht und gespielt wurden.

Die Tatsache, dass Körners Dramen im deutschsprachigen Raum – zumindest zeitweilig – mit großem Beifall aufgeführt wurden, verweist auf seine Ausnahmestellung unter den romantischen Dramatikern, denen bekanntlich keine Bühnenerfolge beschieden waren. Da die Bühnenwirksamkeit damals wie heute von einer »stringente[n] Charakter- und Handlungsführung sowie eine[r] präzise[n] Verschränkung beider« im Drama abhing, konnte das deutsche romantische Drama mit seinem »Zug zu epischer Breite und enzyklopädischer Summenbildung«⁶ ein weiteres Publikum nicht erreichen. Hinzu kommt – und dies bezieht sich namentlich auf die paradigmatischen Autoren wie Ludwig Tieck, Clemens Brentano und Achim von Arnim – »die Hybridität romantischer Gattungskonzepte«, die sich v.a. in der »Unentscheidbarkeit zwischen Tragik und Komik, Pathos und Grotteske«⁷ äußert.

August Wilhelm Schlegel, der sich selbst – übrigens wie sein Bruder Friedrich – erfolglos als Dramatiker erprobte, vertrat 1808 in seinen Wiener Vorlesungen *Über dramatische Kunst und Litteratur* die Meinung, »die würdigste Gattung des romantischen Schauspiels« sei »die historische«, ein Bereich, auf dem »die herrlichsten Lorbeeren für die dramatischen Dichter zu pflücken, die Goethen und Schillern nacheifern wollen«.⁸ In jener Zeit, inmitten der napoleonischen Kriege, stimmten alle, so auch die Brüder Schlegel, darin überein, dass ein solches historisches Drama »national« sein sollte. Zu den Autoren des national geprägten historischen Schauspiels gehörten unter den Romantikern z.B. Achim von Arnim und Friedrich de la Motte Fouqué, deren Stücke allerdings – wie auch jene anderer anspruchsvoller Autoren ihrer Generation – in der Regel Lesedramen blieben.

Den Beifall bei zeitgenössischen Zuschauern erlebten hingegen Geschichtsdramen von Autoren wie Theodor Körner oder Zacharias Werner, wobei der Letztere eher als Verfasser der Schicksalstragödie *Der vierundzwanzigste Februar* (1809) in die Literaturgeschichte eingegangen ist. Werner, der ein Martin-Luther-Stück schrieb, erregte das Interesse der Zeitgenossen v.a. durch die provokative Behandlung des Gegenstandes; Körner hingegen gelang dasselbe durch Pathos und drastische Bühneneffekte.⁹ Diesen Umstand haben schon einige Zeitgenossen erkannt: So bemerkte Clemens Brentano in der Rezension von Körners Stück *Toni*, es klänge, »als hätte sich die Feder Kotzebues in Schillers Tintenfaß verirrt«¹⁰, während Dorothea Schlegel nach der Wiener Uraufführung von *Zriny* der Meinung war, dass Körner »nichts deutlicher vorschwebt als die Katastrophe, die manchmal eine wahre Explosion ist, wie in seinem *Zriny*, wo alles in die Luft gesprengt wird. Die drei, vier oder auch fünf Akte vorher sind nichts als Zubereitungen zu einem solchen Feuerwerk.«¹¹

Diese kritischen Stimmen, die den heutigen Zugang zu Körner in vielerlei Hinsicht antizipieren, wurden allerdings vom Säbelrasseln und den Rufen zur nationalen Einigung übertönt. Ähnlich wie in seinen Gedichten ist Körner auch in *Zriny* darum bemüht, ein volkstümliches literarisches Verfahren mit einem unmissverständlich national formulierten Freund-Feind-Schema sowie einer eindeutigen Sakralisierung des Kriegs zu verknüpfen.¹² Von daher ist im Gegenspieler *Zriny*s, dem greisen Sultan Soliman, eine teuflische Napoleon-Figur leicht zu erkennen, während an der Autorität des deutschen Kaisers, der die Besetzung von Sigeth

¹³ Ibid., p. 75.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid., p. 76.

schließlich im Stich lässt, hingegen nicht gerüttelt wird. Auf der anderen Seite wird der Krieg zu einem heiligen Krieg für die Nation erklärt und nicht mehr – wie bis dahin der Fall – für den Fürsten geführt. Es handelt sich um eine moderne Idee, die in Deutschland erst in den Befreiungskriegen zur Tagesordnung wurde, eine Idee also, die im Falle des Trauerspiels *Zriny*, dessen Handlung im 16. Jahrhundert liegt, ein Anachronismus war. So kann nicht verwundern, dass Körners Helden wiederholt ihre Bereitschaft zum Vorschein bringen, für »Freiheit, Ehre, Glauben, Vaterland« sterben zu wollen.

Überhaupt wird in *Zriny* ununterbrochen eine Todesbereitschaft zelebriert, die ihresgleichen in der Weltliteratur suchen muss. Angesichts der türkischen Übermacht beschließt Zriny, bis zum letzten Mann zu kämpfen, und in den Tod folgen ihm freiwillig seine Frau, die dabei auch die Festung in die Luft sprengt, und seine Tochter, die sich von ihrem Bräutigam Jurantsch, dem besten Helden Zrinys, erstechen lässt, bevor die Männer selbst im letzten Kampf sterben. Das Stück ist nichts anderes, wie Gerhard Schulz richtig bemerkt, »als eine einzige Todesorgie, die von der gesamten Familie Zriny gefeiert wird, so dass ein regelrechter Wettbewerb im Sterben-Wollen entsteht«.¹³

Auch in einigen anderen Bühnenwerken Körners ist die Rede vom Sterben, sei es vom Todesopfer, sei es vom Liebestod, vom »himmlischen« oder »höllischen« Tode. In *Joseph Heydrich oder Deutsche Treue* handelt es sich um den Tod aus Patriotismus: Ein alter Korporal des habsburgischen Heeres opfert sich, damit das Leben seines geliebten Vorgesetzten gerettet werden kann. Im Heimkehrerstück *Die Sühne*, das viele Anklänge an die Schicksalstragödie enthält, begegnet man wiederum einem Liebestod und einem Brudermord zugleich: Der Totgeglaubte kehrt heim und findet seine Frau mit seinem eigenen Bruder verheiratet; der Letztere aber, von einer »höllischen Macht« getrieben, tötet die Frau, da ihre Liebe zum ersten Mann nicht erloschen ist, um daraufhin vom heimgekehrten Bruder getötet zu werden. Gewaltsam wird auch im Horror- und Räuberstück *Hedwig* gestorben, welches – genauso wie *Zriny* und *Joseph Heydrich* – von Illyristen ins Kroatische übersetzt wurde.

Die alles beherrschende Todessehnsucht ist nicht so sehr in offensichtlichen Schiller-Reminiszenzen zu suchen, sie ist – wie Gerhard Schulz nachweist – eine »eigene Zutat« Körners: Sie hängt mit »der Heroisierung bürgerlicher Heldinnen und Helden sowie der Versicherung ihrer emotionalen Freiheit unter Verhältnissen« zusammen, »die solchem Heroismus und solcher Freiheit prinzipiell entgegenstehen«.¹⁴ Werthers »Krankheit zum Tode« und Emilia Galottis verdeckter Selbstmord, die Max-Thekla-Handlung in Schillers *Wallenstein* und der Opfertod Diotimas in Hölderlins *Hyperion* sind die bekanntesten Beispiele einer Tradition, die Körner in seinen Bühnenwerken nun in einer intensivierten Weise fortzusetzen sucht. Seinen tragischen Helden begegnet man ebenso in ausweglosen Situationen: Die Besatzung von Sigeth ist vom übermächtigen Feind umzingelt, der österreichische Korporal Joseph Heydrich steht inmitten eines chaotischen Geschehens nach einer verlorenen Schlacht.

Der spektakulärste Opfertod ist zweifellos jener in der Schlusszene von *Zriny* – sowohl durch das Massensterben der Protagonisten wie auch durch den vorgesehenen pyrotechnischen Aufwand. Es wäre allerdings verfehlt, diese Szene nur auf die Effekthascherei zurückführen zu wollen, denn darin kommen auch eindeutig politische Töne zum Vorschein. Durch die Inszenierung patriotischer Selbstopferung blendet Körner nämlich komplexe Zusammenhänge aus zu Gunsten einer – wie Schulz hervorhebt – »nationalistischen Durchhalteethik [...] und erweist die Gefährlichkeit einer solchen Mischung von Idee und Wirklichkeit.« Zugleich nimmt er die relative Emanzipation der Frau zurück, die sich in der Literatur der zurückliegenden Jahrzehnte bemerken ließ: »Höchste Erfüllung der Frau ist nun, mit dem Manne zu sterben [...]« – etwas, was als der »schönste Tod« bezeichnet wird. Schulz' Schlusskommentar lautet: »Durch die Ästhetisierung des Todes aber wird die Kultur Instrument nur noch der Vorbereitung auf die Apokalypse.«¹⁵

3.

Wie bisher deutlich wurde, beruhte die Aufnahme der Theaterstücke Körners in Kroatien v.a. auf zwei Faktoren, auf einer populären Dramaturgie und stofflichem Interesse. Vor einer näheren Beschäftigung mit dem Verlauf dieser frühen und ungewöhnlich regen Rezeption sei noch ergänzend hinzugefügt, dass die Stücke des deutschen Spätromantikers auch in einigen anderen mitteleuropäischen Ländern intensiv rezipiert wurden. Dies bezieht sich selbstverständlich auf Ungarn, wo Körners *Zriny* – die christlichen Helden des Stückes treten ja als Ungarn

16 Ergänzend sei auf den Hinweis Šidaks, Jaroslav: Nikola Šubić Zrinski. In: Ders.: Kroz pet stoljeća hrvatske povijesti. Zagreb: Školska knjiga 1981, pp. 61-70, verwiesen, dass Nikolaus von Zriny schon sehr früh zum Helden nicht nur in der ungarischen und kroatischen, sondern auch in der slovakischen Literatur geworden war. War Zriny lange als ein vorbildhafter und treuer »Diener seines Herrn« gefeiert, wurde sein Kult in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, und namentlich in den 30er Jahren, bei den Kroaten, Slovaken und Tschechen unter verändertem Vorzeichen aktualisiert – angesichts der Magyarisierungsgefahr wurde Zriny nun zum Verteidiger der Nation, zum »slavischen Leonidas«. Nur vordergründig paradox erscheint die identische Funktionalisierung der Zriny-Figur in Ungarn, deren Stoßrichtung selbstverständlich eine andere war. Dass bei einem solchen Stand der Dinge Körners Bühnenwerk in mitteleuropäischen Ländern wie gerufen kam, kann kaum zweifelhaft sein.

17 Ich begreife mich dabei auf die Ausgaben, die sich in den Beständen der Zagreber National- und Universitätsbibliothek befinden: Nicolas Zrinyi, Pest 1835; Mikulaš hrabe Zrinsky, Prag 1838; Nikola Šubić knez Zrinski, Pecs 1840; Zrinyi, Budapest 1879.

18 Körner kannte zweifellos auch die beiden deutschsprachigen *Zriny*-Dramen, die vor seiner Beschäftigung mit diesem Stoff entstanden sind – F.A.C. Werthes' *Niklas Zriny oder die Belagerung von Sigeth* (1790) und Johann Ladislaus Pyrkers *Zriny's Tod* (1810).

19 Da meine Tschechisch- und Ungarischkenntnisse rudimentär sind, beschränke ich mich nur auf die leicht feststellbaren Übersetzungen nationaler Bestimmungen im Körner'schen Text. Die Hervorh. in den zit. Textstellen v. MB.

20 Nicolas Zrinyi, banus de Croatie, Dalmatie et Slavonie. Tragédie en cinq actes. Traduit de l'allemand et rédigé en prose par J. Nep. Millakovitch. A Pest A Pest, imprimerie de Trattner-Károlyi 1835.

auf – sehr früh übersetzt, gedruckt und gespielt wurde, aber auch auf Böhmen, wo man offenbar ebenso die nationalpolitische Brisanz des Stoffes erkannte.¹⁶

Obwohl die Kulturszenen Ungarns und Böhmens im Vormärz in vielerlei Hinsicht fortgeschrittener waren als die kroatische, mussten auch die Vertreter des ungarischen und des tschechischen Risorgimento in den 30er und 40er Jahren immer noch mit verschiedenen institutionellen Fragen kämpfen, wobei – ebenso wie in Kroatien – die Einführung der Nationalsprache auf die Theaterszene und die Schaffung eines nationalsprachlichen Spielplans im Vordergrund standen. Von dieser parallelen Entwicklung zeugt auch die ungefähr gleichzeitige Drucklegung von Körners *Zriny* in ungarischer (1826), tschechischer (1838) und kroatischer (1840) Übersetzung, aber auch das Erscheinen einer ungarischen Ausgabe in französischer Sprache (1835).¹⁷

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. Dass solche Überlegungen dem historischen Nikolaus von Zriny wie auch seiner Zeit fern lagen, wurde bereits erwähnt. Einer anderen Logik gehorchten freilich die Schriftsteller des 19. Jahrhunderts, bei denen etwa von einer doppelten, kroatisch-ungarischen Identität Zriny's nur ausnahmsweise die Rede sein konnte. Körner, der sich die Informationen über den Stoff von in Wien weilenden ungarischen Adeligen holte und auch verfügbare deutsche Quellen benutzte,¹⁸ zeichnete Zriny eindeutig als Ungarn. Dass er dabei an die Deutschen dachte und in den türkischen Gegnern des christlichen Heeres Franzosen sah, steht auf einem anderen Blatt.

Die nationale Austauschbarkeit, welche Körners dramaturgisches Modell ermöglicht, erleichterte auch die Gestaltung fremdsprachlicher Bearbeitungen. Am leichtesten war es natürlich den ungarischen Bearbeitern, die sich beim Übersetzen getrost an das Original halten konnten. Anders steht es aber mit den beiden, mir zugänglichen slavischen Bearbeitungen, der tschechischen aus dem Jahre 1838 und der kroatischen aus dem Jahre 1840.¹⁹ Der tschechische Übersetzer – offensichtlich auf die slavische Solidarität pochend – lässt Zriny und seine Krieger als Kroaten und Slaven erscheinen und variiert die beiden Zuweisungen, wobei er den ungarischen Kontext des Körner'schen Originals kaum beachtet.

Eine Mittelstellung nimmt hier die französische *Zriny*-Übersetzung, die von Jean Nep. Millakovitch in Pest 1835 – ohne Angabe des Verfassers, aber als Übersetzung aus dem Deutschen bezeichnet – veröffentlicht wurde.²⁰ Millakovitch, vermutlich ein Kroat, ist der einzige unter den hier behandelten Bearbeitern, der – entgegen Körners Anliegen – die doppelte, ungarisch-kroatische Identität des Titelhelden hervorhebt. So werden im Personenverzeichnis die Offiziere Zriny's, die Körner als »ungarische Hauptleute« bezeichnet, zu den »Capitaines hongrois et Croates«, der türkische Sultan Soliman kennt »les Hongrois et les Croates aussie bien que le peuple allemand« (I, 4), während im Original nur von »Ungarn« und »der Deutschen Volk« die Rede ist. Körners Wörter »Ungar« und »ungarisch« werden im Text der Übersetzung manchmal belassen, manchmal werden sie mit »Kroate« oder »kroatisch« übersetzt, manchmal wiederum getilgt.

Wesentlich schwieriger zeigte sich dieses Problem für den kroatischen Übersetzer Stjepan Marjanović Brodjanin: In einer Zeit, in der die nationale Integration der Kroaten ihre ersten schärferen Konturen anzunehmen begann und die Bezeichnung »Illyrier« als Alternative für die bestehenden nationalen und regionalen Bestimmungen erschien, ließ sich Marjanović beim Übersetzen von Körners Wörtern »Ungarn« und »ungarisch« verschiedene Möglichkeiten einfallen. Meistens übersetzt er sie mit »Illyrier«, »illyrisch«, was auf sein Anliegen verweist, der illyristischen, v.a. von Kroaten vertretenen Ideologie, die sich die kulturelle Vereinigung aller Südslaven zum Ziel gesetzt hat, eine zusätzliche literarische Legitimität zu verleihen. An manchen Stellen begegnet man in Marjanović's Übersetzung auch den Bezeichnungen »Zrinjanin« oder »keršćenik« für Körners »Ungar«, an anderen streicht er die betreffende Zeile überhaupt. Relativ selten benutzt er die Wörter »Kroate« oder »kroatisch«, die sich zu diesem Zeitpunkt v.a. auf das nordwestliche Kroatien bezogen, in linguistischer Hinsicht wiederum auf die kajkavische Mundart. (Als »illyrisch« bezeichnete man hingegen die neu eingeführte štokavische Schriftsprache.)

Wie sich verschiedene, z.T. entgegengesetzte nationale Programme des Körner'schen Modells für die Durchsetzung ihrer Ziele bedienen, kann folgenden Beispielen entnommen werden:

21 Wie schwierig sich die Einführung der neuen kroatischen, zunächst illyrisch genannten Schriftsprache auf die Bühne gestaltete, zeigt überzeugend Batusić, Nikola: Hrvatsko profesionalno kazalište od Demetra do Miletića. In: Dani hvarskog kazališta. XIX stoljeće. Eseji i gradja o hrvatskoj dramati i teatru. Bd. 6. Split: Čakavski sabor 1979, pp. 55-67, hier p. 67: »Fast könnte man keine europäische Theaterbewegung finden, die im größten Aufschwung ihres szenischen Wachstums [...] genötigt war, ihr wesentliches Idiom, die Bühnensprache als Standard und einzigen Maßstab des szenischen Ausdrucks, so radikal zu verändern.«

22 Nikola Šubić, knez Zrinjski ili: Pad sigetski. Žalostni igrokaz u V. činih. Polag nēmačkoga pisatelja »Božidara Körnera«. Stēpanom Marjanovićem, Brođjaninom, na ilirski jezik preveden, i na svēt dan. U Petčuhu. Tiskom biskupske tiskarne. 1840.

23 Körner, Theodor: Hedviga. Drama. Zagreb: Vesela igra 1842 (Izbor igrokazah ilirskoga kazališta 8).

4.

Beim Vergleich von *Zriny*-Übersetzungen – auch wenn man die einzelnen Sprachen nicht beherrscht – fällt sofort ins Auge, dass in der tschechischen und ungarischen Übersetzung die gebundene Rede des Originals aufrechterhalten wurde. Im Gegensatz dazu hat Stjepan Marjanović Bro_ anin – genauso wie der Übersetzer ins Französische – Körners Blankverse in Prosa übertragen. Der Grund für Marjanovićs Verfahrensweise ist wohl in dem Umstand zu sehen, dass die neue štokavische Schriftsprache, die er in seiner Übersetzung verwendet, erst wenige Jahre davor aus der Taufe gehoben wurde und demzufolge noch immer nicht über ein ausgebautes metrisches Repertoire verfügte. Körners *Zriny* war überhaupt einer der ersten szenischen Texte, die im neuen kroatischen Standard in Druckform erschienen sind. Wenn man bedenkt, dass im selben Jahre, d.h. 1840, auch die ersten Theatervorstellungen in diesem Idiom stattgefunden haben²¹ und dass man den Zustand des kroatischen Bühnenverses noch lange danach als unbefriedigend betrachten wird, sollte man die offensichtlichen Unzulänglichkeiten der *Zriny*-Übersetzung von Marjanović nicht allzu kritisch beurteilen.

Die sprachliche Gestaltung ist aber nicht das einzige Kennzeichen, in dem sich die Übersetzung Marjanovićs vom Original Körners unterscheidet. Der kroatische Übersetzer, selbst ein Dichter, hat nämlich einerseits mehrere Szenen hinzugeschrieben, andererseits wiederum viele Dialog- und Monologpassagen erheblich reduziert, einige sogar gestrichen. Hinzu kamen auch manche neuen Handlungsmomente, Figuren und Deutungen von dargestellten Begebenheiten, so dass es sich bei der ersten kroatischen Übersetzung von Körners *Zriny* zweifellos um eine Bearbeitung handelt. In diesem Sinne präsentiert Marjanović auch selbst den Text seiner Ausgabe »nach dem deutschen Dichter Theodor Körner in die illyrische Sprache von Stjepan Marjanović Bro_ anin übersetzt.«²² (Die französische Prosaübersetzung Millakovitchs – von sporadischen Kürzungen abgesehen – bleibt hingegen dem Original treu.)

Von den ausschweifenden Reden der Körner'schen Figuren war Marjanović offenbar nicht sehr beeindruckt: In der Regel hat er sie stark gekürzt – egal ob es sich dabei um Botenberichte wie jenen Vilackys (II 5) oder um Monologe bzw. Ansprachen Zrinys (V 2, 7) handelt. Auf ein Minimum hat er die Repliken der beiden weiblichen Figuren, der Frau und der Tochter Zrinys, reduziert und auch die große Liebesszene zwischen Helene und Juranitsch (II 8) gestrichen, was eine wesentliche Einschränkung des erotischen Teils der Handlung zur Folge hatte.

Andererseits schien es dem kroatischen Bearbeiter wichtig zu sein, verschiedene ergänzende Informationen über das Milieu und die Figuren einzuführen, offenbar mit dem Ziel, die Handlung für den einheimischen Zuschauer interessanter und überzeugender zu gestalten. In Marjanovićs Übersetzung erscheint so als Bote, der *Zriny* über den baldigen Angriff des türkischen Heeres informiert, nicht ein anonymes Bauer wie bei Körner, sondern ein Händler aus Zagreb. Noch gewichtiger zeigt sich der Umstand, dass der Großvesir Mehmed Sokolowitsch schon im Personenverzeichnis wie auch im späteren Handlungsverlauf als »Poturitz«, d.h. als islamisierter Kroat und dadurch Verräter seines Volkes und seiner Religion, vorgestellt wird – ein Motiv, dem in den zeitgenössischen südslavischen Literaturen außerordentlich viel Aufmerksamkeit geschenkt wurde.

Philologisch viel genauer und durchgehend in Versen wurde Körners *Zriny* ein Vierteljahrhundert später, 1865, übersetzt und im kroatischen Nationaltheater neu inszeniert. Davor, 1842, nur zwei Jahre nach dem Erscheinen der *Zriny*-Bearbeitung von Marjanović, wurden zwei weitere Bühnenwerke des deutschen Dramatikers ins Kroatische übertragen und in der Reihe *Izbor igrokazah ilirskoga kazališta* (Eine Auswahl von Schauspielen des illyrischen Theaters) veröffentlicht: Neben je einer Komödie von Kotzebue ist im Band 8 der Reihe *Hedwig. Ein Drama in drei Aufzügen* und im Band 9 *Joseph Heydrich oder Deutsche Treue. Eine wahre Anekdote*, als Drama in einem Aufzuge erschienen, nachdem diese beiden Stücke bereits 1840 bzw. 1841 auf der Zagreber Bühne in kroatischer Sprache aufgeführt wurden. Die erste Übersetzung stammt aus der Feder von Jakov Užarević, die zweite von Dimitrija Demeter (1811-1872), der zweifellos zentrale Gestalt des kroatischen Theaterlebens bis zum Ende der 60er Jahre.

Obwohl die Übersetzung der *Hedwig* auf dem Titelblatt als »nach Körner« (*Hedviga, drama u tri čina, polag Kernerera*)²³, d.h. als Bearbeitung bezeichnet wird, hält sich Užarević fast wortgetreu an das Original. Auch der Umstand, dass der Übersetzer Körners Verse in Prosa verwandelt hat, ändert nichts daran. Weshalb sich die Illyristen im Rahmen ihrer Bemühungen um die Aufstockung des kroatischen Spielplans gerade für dieses Stück entschieden haben, hängt – genauso wie im Falle Kotzebues – viel mehr mit rezeptionsästhetischen als mit nationalpolitischen Erwägungen zusammen.

24 Körner, Theodor: Joseph Heydrich oder Deutsche Treue. In: Ders.: Theodor Körners sämtliche Werke in vier Teilen. Neue vervollständigte u. krit. durchgesehene Ausg. Hg. v. Eugen Wildenow. Leipzig: Max Hesses Verl. s.a. [1903], Anm. 4, pp. 721-737, hier p. 727.

25 Ibid., p. 728.

26 Cf. Schulz, 1989, p. 71.

Die Dramaturgie der *Hedwig* beruht auf einer Mischung herzerreißender Szenen mit Elementen der Schauer- und Räuberromantik, einem Gemisch, das sich beim zeitgenössischen Publikum großer Popularität erfreute. Hinzu kommt noch ein Schlusstableau, das jenem in *Zriny* in fast nichts nachsteht: Die Titelheldin, die aus Standesrücksichten auf ihren Geliebten, den Adligen Julius, verzichten will und ihre Hand einem dämonischen Jäger mit krimineller Vergangenheit verspricht, wird sich am Ende ihres Irrtums bewusst und steckt eine Scheune in Brand, in der sich eine ganze Räuberschar befindet. Daraufhin erschießt Hedwig auch den Jäger, der mit den Banditen den Mord an Julius' Eltern versuchte. In der heroischen Tat der »Banditenbraut« Hedwig, die für sie zugleich Läuterung und Bekehrung bedeutet, wird abermals jene Todesbereitschaft vorgeführt, mit der Körners Heldinnen und Helden ihre Stärke und Freiheit auch unter ungünstigsten Bedingungen bezeugen können.

Körners Effekthascherei, aus der sich die Illyristen offensichtlich Bühnenwirksamkeit versprachen, war sicherlich nicht der einzige Grund, dieses Stück dem kroatischen Publikum zu präsentieren. Dazu konnte sie genauso das Motiv der Liebe mit ständisch bestimmten Hindernissen bewogen haben, um welches das Stück vordergründig kreist. Obwohl der Beziehung zwischen Hedwig und Julius jegliche gesellschaftliche Relevanz zu fehlen scheint, hätte sie für die Illyristen möglicherweise einen emanzipativen Zug enthalten können. Durch die Überwindung von Standesschranken im Sinne einer liberal-bürgerlichen Moral wird nämlich auch die Notwendigkeit einer standesübergreifenden Solidarität ins Bewusstsein gerückt, ein Prozess, der damals angesichts eines hohen Anteils des liberalen Adels an der kroatischen Wiedergeburtbewegung als naheliegend erschien.

Das Stück *Joseph Heydrich oder Deutsche Treue* ließ sich zweifellos im vaterländischen Sinne viel leichter verwenden. Dieses letzte Bühnenwerk des Autors, kurz vor dessen Abzug in den Krieg 1813 beendet, bietet wieder jene Mischung aus Todeswollust und Patriotismus, welcher man auch in *Zriny* begegnen konnte. Im Unterschied zur breit angelegten Sigeth-Tragödie ist *Joseph Heydrich* eher ein Kammerspiel, welches das Schicksal zweier österreichischer Soldaten nach der verlorenen Schlacht im lombardischen Montebello 1800 zum Thema hat. Vor dem Hintergrund von Plünderungen siegreicher Franzosen und der Gleichgültigkeit der italienischen Bevölkerung spielt sich hier das Drama eines schwer verwundeten österreichischen Offiziers ab, der – von allen verlassen – seinen baldigen Tod erwartet: Im letzten Augenblick kann er jedoch von seinem alten, treuen Korporal Heydrich gerettet werden; dieser aber – der mit aufopferndem Mut herbeigeeilt war – stirbt selbst vor Erschöpfung, doch beruhigt durch seine patriotische Tat.

Auch hier soll aus der ausweglos scheinenden Situation Mut zum nationalen Widerstand erwachsen, auch hier wird dieses Anliegen von einem massiven Sterben begleitet. In *Joseph Heydrich* ist das Bühnengeschehen bei Weitem nicht so spektakulär wie in *Zriny* dargestellt, aber auf der rhetorischen Ebene erscheint es in fast identische martialisch-patriotische Phrasen gekleidet. Ungeachtet dessen, dass er bald – wie er glaubt – sterben wird, führt der junge österreichische Offizier einen langen pathetischen Monolog, in dem er sich auch zu einem Horaz-Zitat aufschwingt:

O könnt' ich jetzt vor allen jungen, treuen Herzen meines Volkes stehn und es ihnen mit der letzten Kraft meines fliehenden Lebens in die Seelen donnern: »Es ist süß, für sein Vaterland zu sterben. Der Tod hat nichts schreckliches, wenn er die blutigen Lorbeeren um die bleichen Schläfen windet.«²⁴

In welchem Ausmaß sich Körner selbst mit diesem sterbenden Offizier und seinen Gedanken identifizierte, bezeugt der Umstand, dass er die Sätze aus dessen Monolog in einem Brief an seinen Vater vom März 1813 wortwörtlich wiederholt: »Zum Opfertode für die Freiheit und für die Ehre seiner Nation ist keiner zu gut, wohl aber sind viele zu schlecht dazu.«²⁵ Gerade diese – in späteren Zeiten viel zitierten – Zeilen, in denen die Todesbereitschaft für die Nation beschworen und die Gegenüberstellung von Kämpfenden und daheim Gebliebenen unterstrichen wird, trugen später wesentlich zum Ausbau des Körner-Mythos bei.²⁶

Welche Erwartungen konnte man mit dem kriegerisch-aktivistischen Ton vom Anfang der Befreiungskriege fast dreißig Jahre danach in Kroatien verbinden, einem Lande, das sich um 1840 ebenso in einer patriotischen Aufbruchsstimmung befand? Die ersehnte Wirkung des Körner'schen Stückes konnte – wie bei *Zriny* – sowohl im Hinweis auf die glorreiche kroatische Vergangenheit als auch in der Sensibilisierung des potenziellen Publikums für die nationale Sache liegen. Dies war umso leichter, als bei Montebello bekanntlich auch Kroaten im österrei-

27 Dies bezieht sich auch auf die sprachliche Gestaltung: Da *Joseph Heydrich* eines der seltenen Prosadramen Körners ist, entspricht die Prosa der kroatischen Übersetzung diesmal dem Original.

28 Demeter, Dimitrija [Theodor Körner]: *Horvatska vėrnost. Vojnička igra u 1 činu*. Zagreb: Troškom i tiskom k. P. Ilir. Nar. Tiskarne Dra Ljudevita Gaja 1842 (Izbor igrokazah ilirskoga kazališta 9). *Domobran* v. 28.11., 29.11. u. 18.12.1865.

29 *Narodne novine* v. 17. u. 18.11.1876.

30 Nikola Šubić Zrinjski. *Glazbena tragedija u 3 čina* (8 slika). Napisao ju Hugo Badalić. *Glazbotvorio Ivan pl. Zajc. U Zagrebu tiskom C. Albrechta* 1876, p. 4. Weitere Ausgaben: Zagreb 1885. Nakl. Akademjske knjižare L. Hartmana (Kugli i Deutsch); Zagreb 1901, Hrvatska kazališna biblioteka 11; Zagreb 1913; Badalić, Hugo: Nikola Šubić Zrinjski. *Glazbena tragedija u 3 čina* (8 slika). Prema drami *Zriny. Ein Trauerspiel in 5 Aufzügen* Theodora Körnera napisao Hugo Badalić. Zagreb: Predgovor Matija Mesić 1967 (Biblioteka HNK, 12).

31 Ogrizović, Milan: *Libretto Zajčeva Zrinskog*. In: *Sveta Cecilija* 4 (1921), pp. 93-94, hier p. 93.

chischen Heer mitgekämpft haben (ein anderer österreichischer Offizier im Stück berichtet, dass ihm einige Kroaten in Not geholfen haben), so dass es für den kroatischen Übersetzer nahe liegend war, die deutsch-österreichischen Helden Körners durch kroatische zu ersetzen. Da die Übersetzung Demeters ansonsten kaum vom deutschen Original abweicht,²⁷ beschränken sich die Veränderungen auf die Nationalität der Helden und die damit verbundene Umbenennung des Stückes, ein Umstand, der die nationale Austauschbarkeit von Körners Figurenkonstellationen wiederholt unter Beweis stellt. Der deutsche Name Joseph Heydrich im Titel wurde gestrichen, und aus der deutschen ist *kroatische Treue* (*Horvatska vėrnost*) geworden. Das Werk erhielt außerdem eine neue Gattungsbezeichnung: *Soldatenstück in 1 Akt*.²⁸ Ein stärkeres Echo im Theater war ihm aber – wie noch zu zeigen sein wird – nicht beschieden.

Nachdem in wenigen Jahren drei szenische Texte Theodor Körners in kroatischer Sprache veröffentlicht worden waren, ließen die nächste Publikationen seiner Werke bis in die 60er bzw. 70er Jahre auf sich warten, als zwei neue kroatische Bühnenfassungen der *Zriny*-Tragödie entstanden und in Druckform erschienen. Bei der ersten handelt es sich um die schon erwähnte metrische Fassung aus dem Jahre 1865, die vom damaligen ständigen Theaterübersetzer Spiro Dimitrović Kotaranin angefertigt wurde. Zu diesem Zeitpunkt hat sich das nationalsprachliche Repertoire schon stabilisiert, nachdem fünf Jahre davor, 1860, deutschsprachige Vorstellungen auf der Zagreber Bühne eingestellt wurden.

Es liegt auf der Hand, dass in der Anfangsphase des kroatischen Nationaltheaters noch viel zu wünschen blieb: Zu den häufig kritisierten Unzulänglichkeiten gehörten auch die Übersetzungen Dimitrovićs. Demeter, der immer noch die Geschicke der Zagreber Bühne als artistischer Direktor leitete, nahm Dimitrović wiederholt in Schutz vor solchen Angriffen. Wie immer er den Kritikern in mancherlei Hinsicht Recht geben musste, war Demeter im Falle der neuen *Zriny*-Übersetzung überzeugt, dass die Vorwürfe völlig unberechtigt waren. Dabei hob er insbesondere die Fähigkeit Dimitrovićs hervor, im Einklang mit der damaligen Konvention des kroatischen Bühnenverses die Versdramen fremder Autoren in Zehnsilber der südslavischen Volkspoesie zu übertragen. Zum Beweis seiner Behauptungen hat Demeter in der Zeitung *Domobran* mehrere Szenen aus dem dritten Akt der *Zriny*-Übersetzung Dimitrovićs veröffentlicht.²⁹

Vergleicht man diese Übersetzung mit jener Marjanovićs von 1840, so muss man Demeter einräumen, dass sie im philologischen Sinne viel gelungener ist: Körners Blankverse wurden durchgehend in kroatische trochäische Zehnsilber übertragen. Auch im inhaltlichen Sinne hat sich Dimitrović – wie man den veröffentlichten Passagen entnehmen kann – genau an den Originaltext gehalten. Die einzige Ausnahme ist die Aktualisierung der nationalen Zugehörigkeit des Dramenpersonals, bei der sich allerdings von der früheren Unsicherheit nichts mehr vernennen lässt. Da sich inzwischen im Prozess der nationalen Integration der Name »Kroate« endgültig eingebürgert hat, werden nun in Dimitrovićs Übersetzung christliche Helden mit jener Konsequenz Kroaten genannt, mit der sie in der deutschen Originalfassung als Ungarn bezeichnet werden.

Der neuen kroatischen *Zriny*-Übersetzung, die am Vorabend des 300jährigen Jubiläum der Belagerung von Sigeth entstanden ist, ist es trotzdem nicht gelungen, dem offenbar veralteten Drama ein neues Bühnenleben einzuhauchen. Als es schien, dass Körners Fassung des *Zriny*-Stoffes endgültig von der kroatischen Bühne verschwunden ist, kehrte sie ein Jahrzehnt später wieder zurück: Der Dichter Hugo Badalić hat sie – wie anfangs erwähnt wurde – als Vorlage für das Libretto der Oper *Nikola Šubić Zrinjski* von Ivan Zajc verwendet, welches – da die Oper sofort populär wurde – schon 1876, im Uraufführungsjahr, im Druck erschien. Wegen der anhaltenden Popularität wurde der Operntext bis heute in mehreren Auflagen veröffentlicht.

Bei der Uraufführung hat man die Verwandtschaft des Librettos mit der Tragödie Körners zwar erkannt, aber nicht – sollte man nach der ausführlichen Rezension in *Narodne novine* urteilen – als wesentlich betrachtet.³⁰ Badalić selbst hat seine Quelle nicht verheimlicht. Im Gegenteil, im Vorwort zur ersten Auflage hat er darauf hingewiesen, er habe »die Handlung Körners verwendet – aber wie? Jeder wird das selbst sehen können: an mir ist es nicht, ein Urteil darüber zu treffen.«³¹ Der Umstand, dass auf der Titelseite nur sein Name als Textautor erwähnt wird, zeugt allerdings davon, dass er das Libretto doch als sein eigenes Werk betrachtet hat.

Da Badalićs Stoffquelle mit der Zeit in Vergessenheit zu geraten begann, hat sich der Dichter und Kritiker Milan Ogrizović 1921 zu Worte gemeldet, um – wie er erwähnt – den tatsächlichen Zustand festzustellen. Dabei hat er nicht nur auf inhaltliche und formale Übereinstim-

32 Cf. Pavličić, Pavao: Povijesna drama i periodizacija hrvatske književnosti. In: Hećimović, Branko (Hg.): Krležini dani u Osijeku 1992. Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska povijest. Osijek, Zagreb: HNK – HAZU 1993, pp. 20-34.

33 Diese merkwürdige Tatsache korrespondiert mit den Ergebnissen der neueren Romantik-Forschung, die eine starke Affinität zwischen dem romantischen Drama und der Oper bezeugen. Dies bezieht sich auch auf einige Werke Schillers, der – wie häufig hervorgehoben – einen starken Einfluss auf Körner, den Sohn seines guten Freundes, ausgeübt hat. Gerade Schiller hat in einem Brief an Goethe v. 29.12.1797 eine Äußerung zur Struktur der Oper gemacht, die den skizzierten Sachverhalt beleuchten kann: »Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüt zu einer schönen Empfangnis, hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte notwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen.« Zit. n. Stockinger, Claudia: Dramaturgie der Zerstreung. Schiller und das romantische Drama. In: Japp/Scherer/Stockinger 2000, pp. 199-225, hier p. 213.

34 Cf. Breyer 1938, p. 42f.

35 Zu Croatia cf.: Fruk, Marina: Die Illyristen als Mitarbeiter der Zeitschrift *Croatia* (1839-1842). In: Zagreber Germanist. Beitr. 6 (1997), pp. 185-197.

mungen zwischen Körner und Badalić, sondern auch auf direkte Anleihen des Librettisten hingewiesen. Sein Fazit: Das Libretto sei – trotz allen Zutaten Badalićs – »nichts anderes als ein Exzerpt von wichtigsten inhaltlichen Momenten der Körner'schen Tragödie, d.h. deren Skelett mit sehr wenigen eigenen Kompositionsgedanken, stellenweise auch buchstäblich (in Versen wie auch in Regieanmerkungen) dem Original entnommen«.32

Entgegen der Behauptung Ogrizovićs, Badalićs Text gehe nicht über eine Paraphrase des Körner'schen Trauerspiels hinaus, bringen neuere Forschungen viel mehr das Innovative des Librettos an den Tag. So hebt Pavao Pavličić insbesondere die metrischen Strukturen Badalićs hervor, in denen – im Gegensatz zu den einheitlichen Blankversen Körners – verschiedene Register des neueren wie auch des älteren kroatischen Verses gezogen und überzeugend mit Handlung und Musik verbunden werden. Innovativ sei auch – so Pavličić – Badalićs Konzept der »musikalischen Tragödie« (so bestimmt der Librettist nämlich seinen Text gattungsmäßig), ein Gattungskonzept, welches über damals übliche Libretti hinausgehe und den Operntext von *Nikola Šubić Zrinjski* durchaus als ein selbstständiges, in der zeitgenössischen kroatischen Dramatik einmaliges Bühnenwerk erscheinen lasse.33

Überhaupt ist es ein seltsamer Zufall der europäischen Kulturgeschichte, dass Körners *Zriny* – inzwischen aus dem deutschsprachigen Sprechtheater verschwunden – seine Existenz in einer stark komprimierten Fassung im kroatischen Musiktheater weiterführt.34 Durch die extreme Reduktion des Textumfangs (Ogrizović spricht von mehr als 3 000 langen Versen Körners, die Badalić auf kaum 1 000 kurze Verse verringerte), aber auch durch die Einführung einiger neuer Motive konnten – wie es scheint – die Schwächen des Originals getilgt werden.

Es sei am Rande bemerkt, dass sich Körners und Zajc/Badalićs Fassungen des *Zriny*-Stoffes auch in einem Aspekt ihrer Rezeption begegnen: Keines der beiden Werke konnte nämlich der Gefahr einer politischen Funktionalisierung entgehen. Wegen ihres patriotischen Inhaltes wurde auch die Oper – wenn auch sie in ihrer Gesamtheit als ein ernst zu nehmendes, ästhetisch durchaus gelungenes Werk zu betrachten ist – zu nationalpolitischen Zwecken herangezogen. Ihrem künstlerischen Wert hat dies allerdings – nicht zuletzt wegen des anderen Mediums – wenig geschadet, ganz im Unterschied zu Körners Drama.

5•

Obwohl Theodor Körner in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht zu den meistgespielten Autoren am Zagreber deutschen Theater gehörte – weitaus häufiger wurden z.B. Kotzebue, Iffland oder Nestroy aufgeführt –, war seinen Bühnenwerken dennoch ein fester Platz im Repertoire deutschsprachiger Schauspielertruppen gesichert. Den spärlichen Informationen aus den zeitgenössischen Publikationen ist zu entnehmen, dass man sich auch in Zagreb sehr früh der Bedeutung bewusst war, die dem früh verstorbenen Dichter im deutschen Sprachraum beigemessen wurde. Dies kann man schon bei der ersten Aufführung eines Stückes von Körner feststellen: 1815, d.h. nur zwei Jahre nach dessen Tode, wurde *Hedwig* auf der Zagreber Bühne gespielt, eine Aufführung, von der auch im kurzlebigen *Agramer Theater Journal* berichtet wurde – der Rezensent lobt das Stück und bedauert zugleich den Tod des jungen Dichters.35

Danach wurde es allerdings fast zwei Jahrzehnte still um Körner im Zagreber Theater. Ein neues Interesse an seinen Stücken zeichnet sich seit dem Anfang der 30er Jahre ab, was zweifellos auch mit der Aufbruchsstimmung des Illyrismus und einer allgemeinen Begeisterung für die nationale Geschichte zusammenhängt. Die Prinzipale deutschsprachiger Truppen haben diese veränderte Lage sehr wohl registriert und ihr auch den Spielplan – natürlich aus eigenen Interessen – anzupassen gesucht. Besondere Beachtung verdient in diesem Zusammenhang die feierliche Eröffnung des neuen Theatergebäudes in Zagreb 1834, bei der Körners *Zriny* als Festvorstellung gegeben wurde. (Zwei Jahre zuvor war in Zagreb das Stück zum ersten Mal gespielt worden.) 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. Es wäre sicherlich verfehlt, wollte man darin nur ein äußerliches Signal erblicken und nicht auch die Besinnung auf die glorreiche kroatische Vergangenheit. Die nach wie vor strenge Theaterzensur konnte allerdings darin keine Besorgnis erregenden Äußerungen des kroatischen Nationalismus wittern. Im Falle Nikolaus von Zriny, der kämpfend für einen habsburgischen Kaiser fiel, war gewiss nichts Subversives zu erwarten, wurde doch Körners Stück schon bei der Uraufführung 1813 vom kaiserlichen Haus begrüßt. Nebenbei sei angemerkt, dass es hier zum ersten Mal zur anfangs erwähnten Begegnung der

36 Croatia v. 01.-03.07.1840.

37 Cf. dazu Breyer 1938, Batušić 1968
 und Cindrić 1969.

38 Danica ilirska v. 27.06.1840.

beiden Mythen, des kroatischen Zriny-Mythos und des immer noch jungen deutschen Körner-Mythos kam.

In den darauf folgenden Jahren häuften sich Aufführungen von weiteren Stücken Körners, so dass der Name des Dramatikers dem Zagreber Publikum durchaus geläufig war, als die Illyristen bei der Einführung štokavischer Vorstellungen in Zagreb 1840, auch seine Werke auf die Bühne brachten. In Absprache mit der deutschen Theatertruppe, die weiterhin die Mehrzahl der Spielabende bestritt, hat die sog. »Vaterländische Schauspielergesellschaft« – deren Mitglieder einer serbischen Truppe aus Novi Sad entstammten – eineinhalb Jahre in Zagreb in der neuen Standardsprache gespielt und damit auch die Entstehung des modernen kroatischen Theaters markiert. Das Repertoire haben einerseits historische Dramen, zumeist Heldenstücke à la Körner, andererseits gesellschaftskritische Lustspiele von und nach Kotzebue beherrscht. Unter den aufgeführten Werken befanden sich auch drei Stücke Körners, die im Zusammenhang mit ihrer Drucklegung im vorigen Abschnitt bereits kurz vorgestellt wurden.

Schon der zweite Spielabend der vaterländischen Schauspielergesellschaft, am 19. Juni 1840, gehörte Theodor Körner – gegeben wurde *Joseph Heydrich oder Deutsche Treue* unter dem – wie oben bereits erwähnt – veränderten Titel *Kroatische Treue (Horvatska vjernost)*. Aus den spärlichen zeitgenössischen Berichten kann man allerdings kaum etwas über das aufgeführte Stück erfahren: Die Rezensenten der kroatischen wie auch der deutschen Publikationsorgane waren nämlich so stark fasziniert von den Vorstellungen im neuen kroatischen Standard, dass sie – sieht man von den Leistungen einzelner Schauspieler ab – kaum etwas anderes erwähnenswert fanden. Die deutschsprachige Zeitschrift *Croatia*, die Ende der 30er und Anfang der 40er Jahre erschien und mit großer Sympathie kroatische Emanzipationsbestrebungen verfolgte,³⁶ vergisst in ihrem ersten Bericht über das neue Institut keineswegs die Rolle ihres Herausgebers und zugleich damaligen Theaterpächters Heinrich Börnstein zu erwähnen:

Den ersten Impuls gab Herr H. Börnstein durch einen Aufsatz: *Über die Begründung einer illyrischen National-Bühne*, der vom Herrn Dr. Ljudevit Gay übersetzt unter der Aufschrift: *O utemeljenju ilirskoga narodnoga kazališta* in der *Danica ilirska* vom 16. December 1839 erschien. Die Idee wurde sogleich mit Begeisterung aufgenommen, patriotisch gesinnte Männer traten an die Spitze des Unternehmens, die nöthigen Fonds wurden schnell subscribirt und nach wenig Monaten, am 10. Juni d.J. fand schon die *erste Vorstellung in illyrischer Sprache* statt. [...]

Es ist ein großer, herzerhebender Moment, wenn eine Nation *zum ersten Male*, ihre geliebte National-Sprache, verherrlicht durch den Geist des Dichters, gehoben durch die Begeisterung nationeller Schauspieler, *öffentlich* in's Leben treten sieht, und so war es auch hier.

Der Enthusiasmus des übervollen Hauses ist nicht zu beschreiben, und mit nationeller Begeisterung wurden alle jene Stellen aufgenommen, die sich auf die Würde der Nationalität und auf die angestammte Treue des Croaten an seinen König und sein Vaterland bezogen.

Es wurde an diesem Abende ein schönes Fest gefeiert, das *Fest der Vaterlandsliebe*, und die Erinnerung daran wird noch lange fortleben und nach spätern Tagen ihre Segnungen bringen.³⁷

Es versteht sich von selbst, dass Börnstein – worauf die Forschung schon mehrmals hingewiesen hat – in der Einführung »illyrischer« Vorstellungen auch an eigene geschäftliche Vorteile dachte. Hinzuzufügen ist andererseits, dass trotz unterschiedlicher, auch gegensätzlicher Interessen, die die Theaterdirektion auf der einen und die Illyristen auf der anderen Seite vertraten, die organisatorische Hilfe und die Routine der deutschen Truppen von großer Bedeutung für die Entstehung des modernen kroatischen Theaters war. (Dass deutsche Schauspieler im Zeitraum zwischen 1840 und 1860, in denen auf der Zagreber Bühne in zwei Sprachen gespielt wurde, in einer weitaus günstigeren materiellen Lage als ihre kroatischen Kollegen waren, steht jedoch auf einem anderen Blatt.)³⁸

Ein weiterer Aspekt, der im Aufsatz der *Croatia* nicht zu überhören ist, bezieht sich auf den Begriff der »Vaterlandsliebe«, der hier offenbar nicht nur im engeren, kroatisch-südslavischen Sinne, sondern auch im weiteren, österreichisch-habsburgischen verstanden werden sollte. Solchen Vorstellungen kam von den gespielten Stücken namentlich *Kroatische Treue* entgegen, in der die deutsch-österreichischen Helden Körners von Demeter zwar durch kroatische ersetzt, der pro-habsburgische Ton des Originals aber durchaus beibehalten wurde.

39 Danica ilirska v. 17.10.1840.

40 Croatia v. 27.08.1841.

41 Croatia v. 07.09.1841.

Davon, wie Körners Werk beim Publikum angekommen ist, kann man etwas mehr in der *Danica ilirska*, der wichtigsten illyristischen Zeitschrift, erfahren: Ende Juni 1840 berichtet sie in einem zusammenfassenden Artikel, dass alle vier bis dahin gezeigten Stücke – und alle, *Kroatische Treue* mitgerechnet, waren Geschichtsdramen – »mit Beifallsjubel von unserem, vom vaterländischen Feuer berauschten Publikum begrüßt wurden.«³⁹ Als Dimitrija Demeter, der Theaterrezensent dieses Blattes, der die ambivalente Rolle des Theaterleiters und -kritikers fast bis an sein Lebensende fortsetzen wird, im Oktober 1840 eine Übersicht des bisherigen kroatischen Repertoires gab, erwähnte er beim Aufzählen erfolgreichster Vorstellungen der vaterländischen Gesellschaft Körners Stück nicht – »das Übrige«, wozu auch *Kroatische Treue* gehörte, »gefiel den Zuschauern nicht.«⁴⁰ Auch den späteren sporadischen Aufführungen dieses Stückes wurde in der Zagreber Presse keine Bedeutung beigemessen.

Im Gegensatz dazu wurden die Aufführungen von Körners *Zriny* mit viel mehr Aufmerksamkeit zur Kenntnis genommen, da man sich offenbar nicht nur seines nationalhistorischen Wertes bewusst war, sondern auch den vorbildhaften Charakter des Stückes für die junge kroatische Dramatik erkannte. Immerhin wurde bei der kroatischsprachigen Erstaufführung des *Zriny*, die am 16. August 1841 stattgefunden hat, v.a. der linguistische Aspekt der Vorstellung hervorgehoben. Diesmal bezog sich das Interesse nicht nur auf die štokavische Bühnensprache, sondern auf den Umstand, dass die Vorstellung zweisprachig konzipiert war, so dass es sich um ein seltenes theatergeschichtliches Ereignis handelte. Da die Kräfte der vaterländischen Schauspielergesellschaft für dieses Stück anscheinend nicht ausreichten, haben sich an der Vorstellung auch die Mitglieder der deutschen Truppe beteiligt, wobei die christlichen Helden Kroatisch, die türkischen hingegen Deutsch sprachen.

Der Gedanke, ein Stück in zwei verschiedenen Sprachen aufzuführen, scheint im ersten Augenblicke ein wenig barock, doch in diesem Falle der Grundbedingung des Drama's, dem *Wahren* näher zu liegen, als wenn dieses in *einer* Sprache gegeben worden wäre. Zwei Völker ringen in ungleichem Kampfe für ungleiche Güter: *Moslemim* auf einer Seite, auf der anderen *Croaten*; gehetzte Sklavenwuth in der ersten, edler Freiheitsmuth in der zweiten Fronte; die eine Parthei repräsentiert der welthistorische *Soliman*, die andere der durch seinen individuellen Heroismus größere *Zrinyi*. Daß der edle Croatenheld in seiner Muttersprache redet, ist natürlich; in welchem Idiom soll aber der ›Beherrscher des Orients‹ auf einer deutschen Bühne sprechen? – Ganz natürlich *türkisch*, wenn er *wahr* erscheinen soll. Da aber das Türkische deutschen Mimen doch zu spanisch klingt, so mußte man, auch wieder natürlich, beim Deutschen bleiben, der Originalsprache des Körner'schen Drama's. So also sprachen in diesem *Zriny* die Croaten ilirisch, die Türken deutsch. Ich glaube nicht, daß die Illusion durch dieses Compositum mixtum eine besondere Störung erlitten.⁴¹

Dass eine solche »Original-Production«, wie sie der Kritiker nennt, im damaligen Zagreb normal gespielt werden konnte, hängt natürlich mit dem Bilinguismus des Theaterpublikums zusammen, einem Phänomen übrigens, dem auch die jahrzehntelange Anwesenheit des deutschsprachigen Theaters in vielen ost- und südosteuropäischen Städten, so auch in der kroatischen Hauptstadt, zu verdanken war. Im Falle der zweisprachigen *Zriny*-Vorstellung kam dieser Tatbestand offenbar dem Problem der Glaubwürdigkeit des Bühnengeschehens entgegen, dessen sich der Rezensent bewusst ist – die beiden gegnerischen Seiten haben ja in der Realität unterschiedliche Sprachen gesprochen. Wenn man auch annimmt, dass *Zriny* und seine Umgebung Kroatisch gesprochen haben, so kann es sicherlich nicht stimmen, dass sich die Türken miteinander auf Deutsch unterhielten. Damit ist natürlich auch etwas anderes verbunden, die Möglichkeit nämlich, dass man die Deutschen im national berauschten Kroatien wegen ihrer dominanten Position in der Monarchie mit verhassten türkischen Eroberern verwechseln könnte. Beim Lesen der Besprechung in der *Croatia* kann man auch ein leises diesbezügliches Unbehagen des Rezensenten verspüren, welches er allerdings geschickt zu umgehen und ins Humoristische überzuleiten weiß. (Damit ist jedoch eine Frage angesprochen, die weit über das Thema dieser Arbeit hinausgeht: Es wäre aber sicherlich der Mühe wert, auf einer allgemeineren Ebene die reale Tragweite dieses in der späteren kroatischen Publizistik als Germanisierungspolitik beschriebenen Sachverhaltes festzustellen zu versuchen.)

Der zweite Teil der Rezension ist den Leistungen der Schauspieler gewidmet, wobei ein weiteres Mal der linguistische Aspekt hervorgehoben wird: Der *Zriny*-Darsteller Vincenz Schmidt, der baldige Leiter des Zagreber deutschen Theaters, wird über Gebühr gelobt, da er sich als einziger Deutscher unter den Darstellern christlicher Helden die Mühe gegeben und

42 Croatia v. 09.11.1841.

43 Cf. Batusić 1968, p. 485.

44 Narodne novine v. 12.11.1857.

45 Narodne novine v. 13.03.1861.

seine Rolle in der ihm völlig unbekanntem »ilirischen« Sprache vorbereitet hat. Von Körner und seinem Stück ist in der Kritik wenig die Rede, herauslesen lässt sich aber, dass er und sein Werk ein hohes Ansehen in der zeitgenössischen Öffentlichkeit genießen – in ästhetischer wie in patriotischer Hinsicht. Dies wird auch bei der Wiederholung der Vorstellung zehn Tage später bestätigt, die offensichtlich – für die damaligen Zagreber Verhältnisse – noch spektakulärer verlief. Diesmal notiert der Kritiker der *Croatia*, »ein Verein von Patrioten« habe »die Mittel zu einem grandiosen Arrangement zusammengesteuert, um dieses vaterländische Heldendrama würdig in Scene zu setzen«.42

Obwohl der Erfolg der beiden *Zriny*-Vorstellungen groß war, obwohl dadurch auch der Klassikerstatus des Stückes in der frühen Phase des kroatischen Theaters bestätigt wurde, musste seine nächste Inszenierung in kroatischer Sprache zwanzig Jahre auf sich warten lassen. Bevor die Novi Sader Truppe Ende 1841 Zagreb verließ, womit die kroatischsprachigen Aufführungen für einige Jahre unterbrochen wurden, hat sie auch das dritte übersetzte Stück Körners, *Hedwig*, auf die Bühne gebracht. In der Besprechung dieser Premiere vom 30. Oktober 1841 konzentriert sich der Rezensent der *Croatia* v.a. auf die Tatsache, dass es sich um die »letzte Vorstellung in ilirischer Sprache« handelt; er bedauert das zutiefst und bringt seine Hoffnung zum Ausdruck, dies sei »nicht für immer« geschehen, denn:

Übt das Theater, als Bildungsschule des Geschmackes, irgendwo eine bedeutende Reaction auf die Litteratur aus, so muß dies durch ein *Nationaltheater* vor Allem auf die junge *ilirische* Literatur geschehen. Nur von der *Bühne* kann die neuregenerirte Sprache auf das Forum bringen, nicht aus der Gelehrten-Stube; was im Herzen des *Volkes* wurzeln soll, das muß vor den Augen des Volkes geschehen.43

Die Aufführung selbst wird nur nebenbei erwähnt: Ein »in ungewöhnlicher Zahl versammelte[s] Publikum« sei »mit dem Eifer der Darstellenden sichtlich zufrieden« gewesen. Ob Körners Schauerstück dem feierlichem Augenblick tatsächlich entsprach, ist fraglich. Unter den seltenen kroatischsprachigen Vorstellungen der nächsten fünfzehn Jahre, die in der Organisation Demeters und häufig auch mit der Hilfe deutscher Theaterpächter stattfanden, wurden einige Male auch *Hedwig* und *Kroatische Treue* gespielt, wovon allerdings keine Berichte in zeitgenössischen Zeitungen gefunden werden können. Ohne Quellenangabe gibt jedoch Nikola Batusić an, die Vorstellung von *Hedwig* am 31. August 1847 sei schwach gewesen.44

Nach den politischen Turbulenzen des Jahres 1848 und den darauf folgenden politischen Veränderungen, insbesondere der Einführung des Neoabsolutismus, kam es im kroatischen kulturellen Leben, so auch im Theater, zu einer tiefen Zäsur. Eine Belebung des kroatischen Theaters begann sich in Zagreb erst um die Mitte der 50er Jahre abzuzeichnen, als Demeter im Schauspieler und Dramatiker Josip Freudenreich einen zuverlässigen Partner fand. Bei diesen Bestrebungen wurde im November 1857 erneut auch Körners *Hedwig* aufgeführt, wovon auch in damaligen Zeitungen berichtet wurde.

Schon auf den ersten Blick ist ein veränderter Ton in den Rezensionen vernehmbar, was namentlich für *Narodne novine* gilt, deren Theaterrubrik Demeter führte. Trotz allen Wohlwollens der Kritik ist man sich nun der Tatsache bewusst, dass die Anfangs- und Begeisterungsphase der kroatischen Bühne schon der Vergangenheit angehört, sowie dass an die Schauspieler und an das Repertoire auch höhere Anforderungen gestellt werden können. In diesem Sinne erklärt der überaus vorsichtige Kritiker Demeter Körners Stück als völlig veraltet: *Hedwig* habe zwar »seinerseits in Deutschland gefallen, dem heutigen Geschmack entspricht es aber nicht mehr und ist auch von deutschen Theatern schon vor mehreren Jahren verschwunden«. Auch die Übersetzung von Užarević, »obwohl genau«, befinde sich nicht mehr »auf der Höhe der heutigen Entwicklung unserer Sprache«. Aus diesen Gründen sei die Wahl des Stückes, so Demeter, »nicht ganz glücklich gewesen«, weswegen auch die Vorstellung »schwach besucht wurde«.45

Obwohl Demeter zweifellos Recht hat, so kann man sich doch nicht des Eindrucks erwehren, dass es für ihn dabei nicht so sehr um ein Werturteil ging, sondern eher um Anhebung und Verfeinerung des Publikumsgeschmackes. Man spielte bis dahin – und dies wird sich z.T. auch in den folgenden Jahrzehnten fortsetzen – viele Bühnenwerke, die genauso trivial oder noch trivialer waren als Körners *Hedwig*. Demeters Kritik richtete sich nun gegen drastische Handlungen und Sprechweisen auf der Bühne, welche im Stück über die Banditenbraut *Hedwig* so offensichtlich zum Vorschein kommen. Wie immer das Handeln der Titelheldin moralisch berechtigt erscheinen mag, so konnte ein Stück, in dem eine Frau auf der Bühne eine gan-

46 Cf. Jovanović, Raško V.: Dodiri hrvatskog i srpskog teatra i drame. Prilog proučavanju međusobnih hrvatsko-srpskih teatarskih veza u XIX stoleću. In: Dani hvarskog kazališta. XIX stoljeće. Eseji i gradja o hrvatskoj dramati i teatru. Bd. 6. Split: Čakavski sabor 1979. pp. 13-21, hier p. 18.

47 Domobran v. 28.10.1865.

48 Cf. Narodne novine v. 17. 10. 1865;

49 Naše gore list v. 25.10.1865.

50 Domobran v. 28.10.1865.

51 Ibid.

ze Räuberbande verbrennt und daraufhin noch deren Anführer erschießt, dem von Demeter ersehnten Repertoire und einem verfeinerten Publikumsgeschmack nicht mehr entsprechen.

Im März 1861, nur einige Monate nach der Einstellung deutschsprachiger Vorstellungen, kam auf die Zagreber Bühne wieder Körners *Zriny* in der alten Übersetzung von Stjepan Marjanović. Außer einer Ankündigung in *Narodne novine*, wo der Wunsch der »Freunde unseres Theaters«, dass man dieses »ausgezeichnete Stück einmal auch in unserer Sprache zur Aufführung bringt«,⁴⁶ als Grund für die Wiederaufnahme angegeben wird, können in der damaligen Presse keine weiteren Informationen gefunden werden.

Ein Jahr danach, im März 1862, wurde ein neuer Versuch mit der *Kroatischen Treue* unternommen. Auch über diese Vorstellung fehlen jegliche Pressestimmen – man kann aber vermuten, dass Körners martialisches Drama – ebenso wie *Hedwig* einige Jahre davor – als veraltet empfunden wurde. Anders war es aber mit dieser Inszenierung bei einem Gastspiel des kroatischen Nationaltheaters in Belgrad im August 1862. Die dortigen politischen Spannungen – Serbien, nominell unter osmanischer Herrschaft, bereitete sich nämlich für die endgültige Befreiung von den Türken vor – sorgten für triumphale Erfolge der Zagreber Schauspieler, die in Belgrad mehrere Geschichtsdramen mit dem Thema aus den Türkenkriegen gaben. Unter den aufgeführten Stücken befanden sich auch Körners *Zriny* sowie *Joseph Heydrich oder Deutsche Treue*, das Letztere – abermals die nationale Austauschbarkeit bezeugend – unter verändertem Titel: *Die Treue der serbischen Soldaten (Vernost srpskih vojnika)*.

Als Auftakt zum 300. Jubiläum des Todes von Nikolaus von Zriny hat die Zagreber Theaterleitung, wie schon erwähnt, die neue *Zriny*-Übersetzung bereits ein Jahr davor, am 17. Oktober 1865, auf die Bühne gebracht. Körners Trauerspiel – schrieb Demeter damals – »wird noch lange eine Zierde unseres Repertoires bleiben, nicht nur wegen seines Stoffes, der unserer Geschichte entnommen wurde, sondern auch wegen seiner reinen Begeisterung für das Vaterland und den Heldenruhm, die [...] unserem heldenhaften Volke in so hohem Maße behagt«. ⁴⁸ Die Hoffnung Demeters ging aber nicht in Erfüllung – nach nur drei Vorstellungen, einschließlich der feierlichen vom Oktober 1866 – ist Körners *Zriny* vom kroatischen Theater verschwunden. Man hat bei der Premiere zwar das Stück wie auch die neue Übersetzung gelobt, man hat auch den Beifall der Zuschauer hervorgehoben,⁴⁹ ausführliche Reaktionen – sieht man von jener Demeters ab – sind aber auch diesmal ausgeblieben.

Der künstlerische Leiter des Zagreber Theaters hat nämlich in seiner Zeitung *Domobran*⁵⁰ zum ersten Mal eingehend über Körner und sein Stück geschrieben, offenbar mit der Absicht, die Neuaufnahme noch zusätzlich zu legitimieren. Denn ihm ist es – wie es scheint – völlig klar, dass *Zriny* – trotz aller nationalen Begeisterung, die dieses Stück entfachen kann – keineswegs als »ein geistiges Kunstwerk im strengen Sinne des Wortes« zu betrachten sei. Dem Stück fehle nämlich »ein Funke der Genialität«, ihm fehle auch »Originalität und künstlerische Reife«, obwohl es »nach den Prinzipien der Ästhetik verfasst wurde und im rhetorischen Sinne sogar den Werken Schillers in nichts nachsteht«.

Die letztere Behauptung Demeters ist zweifellos nur rhetorisch aufzufassen, da man im weiteren Text umsonst nach näheren Begründungen für dieses Urteil suchen wird. Statt dessen sucht der Kritiker die künstlerische Bedeutung Körners aus dessen Biografie oder, genauer gesagt, aus dem Körner-Mythos, der sich damals im deutschen Sprachraum auf seinem Höhepunkt befand, zu erklären. Dabei bedient er sich all jener Ideologeme, die oben kurz dargestellt wurden – dass nämlich Körners Werk untrennbar mit seinem heldenhaften Leben verbunden sei, dass die Helden des Trauerspiels seinem eigenen heldenhaften Herzen entsprossen seien, dass er als begeisterter Kämpfer für die Freiheit seines Volkes einen Heldentod gestorben sei:

Sein Leben war kurz aber großartig, da er sich wahrhaftig durch *Leyer und Schwert* seinen Ruhm erwarb, und unter diesem Titel sind auch seine vaterländischen, kämpferischen, freiheitsliebenden Gedichte erschienen, mit denen er sich in der Heimat seinen Namen verewigt hat. Er hat nicht nur die Freiheit und die Vaterlandsiebe besungen, er hat auch sein heißes Blut vergossen – sein frühes Grab zieren zwei Lorbeerkränze.⁵¹

Aber auch mit der neuen Übersetzung war Körners Stück für die kroatische Bühne nicht mehr zu retten. Obwohl in der damaligen Zeit eine große Vorliebe für historische Stoffe herrschte, konnten die langen Tiraden des Körner'schen Originaltextes – welche schon Marjanović in einer naiven Weise stark reduziert hat – das zeitgenössische Publikum nicht mehr begeistern. Es

52 Cf. Fabio, Nedjeljko: Dossier Abramović/Adelburg. In: Kolo 4 (1998), pp. 567-670.

hat nämlich schon einige frührealistischen Stücke kennen gelernt und kannte schon die Grundsätze des *pièce bien faite*, so dass ihm das Körner'sche Modell des Geschichtsdramas – trotz patriotischen Inhalts – als ein Anachronismus vorkommen musste. Ein ähnliches Schicksal, wovon im nächsten Abschnitt mehr die Rede sein wird, hat auch die illyristische historische Tragödie ereilt.

Die Möglichkeit einer Um- und Neugestaltung des Zriny-Stoffes wird bald – wie erwähnt – Hugo Badalić im Bereich des Musiktheaters erblicken. Aber noch vor ihm, in den 60er Jahren, hat August von Adelburg Abramović (1830-1873), ein Komponist deutsch-ungarisch-kroatischer Herkunft, ein eigenes Libretto nach dem Trauerspiel von Körner verfasst und dazu auch selbst die Musik komponiert. Die Oper, deren Uraufführung das Zagreber Theater abgelehnt hat, wurde 1868 in Pest auf die Bühne gebracht, geriet aber später in Vergessenheit. Der Grund ist wohl in dem Umstand zu sehen, dass Adelburgs *Zriny*-Oper – im Gegensatz zu jener von Badalić und Zajc – auf einer komplexen Musik- und Textstruktur beruht, die sich nicht als Bühnenwirksam erweisen konnte.⁵²

6.

Zum Schluss seien noch einige Überlegungen zum Körner'schen Modell des historischen Dramas und zu dessen Einfluss auf die illyristische Dramatik erwähnt. Dass sich das Werk Körners auf die Anfangsphase des neueren kroatischen Dramas prägend ausgewirkt hat, wurde in der kroatischen Theater- und Literaturgeschichte gelegentlich erwähnt, bei diesen Hinweisen ist man jedoch kaum über die thematischen Parallelen hinausgegangen.⁵³ Man dürfte mit poetologischen Übereinstimmungen schon angesichts der Tatsache rechnen, dass der deutsche Dramatiker in Kroatien im Vor- und Nachmärz, auf der Bühne wie auch in Buchform, im Original wie auch in Übersetzung, stark präsent war.⁵⁴ Ohne dass das letzte Wort zu dieser Frage gesagt werden soll, soll hier die Verwandtschaft zwischen Körner und den Vertretern des illyristischen Dramas in ihren Wesenszügen erörtert werden.

Dass unter den Vorbildern der illyristischen Dramatiker wie Dimitrija Demeter, Ivan Kukuljević Sakcinski (1816-1889) und Mirko Bogović (1816-1893) weniger bedeutende deutsche Dramatiker wie Körner eine vorrangige Rolle spielten, kann uns nur auf den ersten Blick verwundern. Es liegt nämlich nahe, dass sich der Bruch mit den älteren nordkroatischen Theater- und Damentraditionen und die Einführung einer neuen Bühnensprache wesentlich leichter mit einfacheren dramaturgischen Modellen durchführen ließen. Benötigt waren daher Stücke, die als Vehikel für neue politische Inhalte taugen würden – Stücke, die damalige Schauspieler (die häufig Dilettanten waren) aufführen konnten, und an denen das Publikum, dessen Geschmack am Repertoire deutschsprachiger Truppen geschult war, Gefallen finden würde. Solche Vorbilder erkannten die Illyristen auf dem Gebiet der Komödie v.a. in Kotzebue und in den Wiener Volkstheaterautoren, während man bei der Konstituierung der repräsentativen Gattung des Geschichtsdramas, oder – wie man es häufig nannte – des Heldendramas⁵⁵, u.a. auch zu Körners Tragödienmodell gegriffen hat. Es gibt zwar keine expliziten zeitgenössischen Äußerungen, die die Affinität zu Körner belegen würden. Einer Aussage Demeters über den österreichischen Dramatiker Friedrich Halm – der wie Körner von Zeitgenossen hochgeschätzt wurde, später aber dem Vergessen anheim fiel – ist zu entnehmen, dass man sich bewusst für Autoren dieses Ranges entschied. Nachdem nämlich die vaterländische Schauspielergesellschaft 1841 auch ein Geschichtsdrama Halms aufgeführt hat, hob Demeter in seiner Rezension hervor, »ein jeder Patriot muss ihm [Halm, MB] sehr verpflichtet sein«, obwohl die Fachkritik – wie Demeter hinzufügt – dessen Damentchnik mit Recht bemängelt habe.⁵⁶

Der geschilderte Tatbestand, wonach man weniger anspruchsvolle Autoren als vorbildhaft empfand, ist allerdings nicht nur auf die kroatische Dramatik der Wiedergeburtzeit beschränkt, sondern kann genauso – wie Walter Puchner überzeugend nachweist – bei der Entstehung des Geschichtsdramas in anderen Nationalliteraturen Mittel- und Südosteuropas festgestellt werden:

Die Phänomenologie des historischen Dramas in Südosteuropa im 19. Jh. ist von einer gewissen, beschränkten Vielfalt gekennzeichnet, während die Funktion im Nationswerdungsprozeß fast durchwegs konstant bleibt. [...] [Sie] beschränkt [...] sich im allgemeinen auf das Mittelalter und die Türkenzeit bzw. die Türkenkämpfe. Die Stoffe knüpfen zumeist an historische Persönlichkeiten an, gehen in der Konstruktion der

53 Cf. z.B. Živančević, Milorad: Hrvatski narodni preporod i nacionalni književni pokreti u Evropi. In: Flaker, Aleksandar/ Pranjčić, Krunoslav (Hg.): Hrvatska književnost u evropskom kontekstu. Zagreb: Liber 1978, pp. 313-340, hier p. 321: »Der deutsche Einfluss äußert sich auf den ersten Blick in der Dramaturgie der kroatischen nationalen Wiedergeburt, welche neben den unmittelbaren Vorbildern (Schiller, Kotzebue, Körner usw.) auch eine deutsche theoretische Grundlage hat.« Šicel, Miroslav: Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća. Zagreb: Školska knjiga 1997, p. 57: »[...] in der Dramatik bis Šenoa überwiegt der Einfluss des deutschen Klassizismus und des Sturm und Drang mit Schiller an der Spitze, aber auch Kotzebues und Körners (Demeter) sowie Nestroys und Grillparzers.«

54 Wie stark die Präsenz, wie hoch der Stellenwert Körners im Vormärz war, zeugt auch eine Tagebucheintragung der Dichterin Dragojla Jarnević aus dem Jahre 1836: »Mir waren Schiller, Goethe, Körner und andere lieber als das ganze Illyrentum [...]«. Zit. n. Živančević 1978, p. 218.

55 Der Vielschreiber Kotzebue hat die illyristische Dramatik auch mit seinen historischen Stücken beeinflusst.

56 Danica ilirska v. 20.03.1841.



57 Puchner, Walter: Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie in den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert. Frankfurt/M.: Peter Lang 1994, p. 95f.

58 Batušić 1976, pp. 69-80.

59 Kukuljević, Ivan Sakcinski: Izabrana djela. Priredio Nikola Batušić. Zagreb: Matica hrvatska 1997, p. 205.

Handlung von den geschichtlichen Fakten abweichende Wege. [...] Wesentlicher als die historische Faktizität scheint die prägnante Aussage, die edlen Leidenschaften, die geballten Konflikte, die tragische Fallhöhe der Protagonisten, die »Haupt- und Staatsaktion« der großen Geschichte auf der Bühne, die dem Publikum die glorreiche, manchmal auch finstere Vergangenheit präsentiert, zwar aus der Distanz des Heutigen, aber immer im möglichen Identifikationsbereich des nationalen Enthusiasmus. Am ›Schau-Spiel‹ der eigenen Vergangenheit entzündeten sich die Emotionen der nationalen Begeisterung und verfestigt sich das Bewußtsein der Zusammengehörigkeit. Die historische Dramatik der Nationaltheater hat demnach gruppenstabilisierende Wirkung, auch durch den Aufbau von Eigen- und Fremdbildern.⁵⁷

Zur Transponierung politischer und ästhetischer Zielsetzungen musste man sich also einer einfachen Textur bedienen, wie man sie bei Körner, Kotzebue oder vergleichbaren Autoren vorgefunden hat. Es versteht sich von selbst, dass die Einfachheit des dramaturgischen Modells mit einem Aktualitätsbezug verbunden werden musste. Um dies zu erreichen, haben sich auch illyristische Dramatiker an den zeitgenössischen politischen Konfliktlagen orientiert – und darin folgten sie durchaus den Positionen Körners, wenn auch ihre Werke in anderen Verhältnissen entstanden sind und andere Werte vertraten.

Dass sich die von zugespitzten nationalen Konflikten gekennzeichnete Situation im Vielvölkerreich Österreich um die Jahrhundertmitte von jener in Deutschland vor dem Ausbruch der Befreiungskriege erheblich unterschied, versteht sich von selbst. Aber bei allen Unterschieden treten hier auch die Ähnlichkeiten deutlich ans Licht: Körner ging es in seinem Modell des Geschichtsdramas v.a. darum, historische Differenzen einzuebnen, um dadurch leicht verständliche nationalpolitische Botschaften gewinnen zu können. Dadurch trug er allerdings nicht nur zur Emanzipierung der Nation bei, sondern ermöglichte zugleich, dass sich in der nationalen Geschichte ein wichtiges Legitimationspotenzial für die Gegenwart erkennen ließ. Körners Modell bot auch einen weiteren Aktualitätsbezug: Indem es nämlich die Vision einer künftigen politischen Identität der deutschen Nation auf der Bühne zu entfalten suchte, ließ es sich auch zur Aufhebung der schlechten Gegenwart verwenden.

Ein solches Programm musste auch auf die illyristischen Dramatiker einen großen Reiz ausgeübt haben, waren sie doch selber darauf bedacht, die schlechte Gegenwart in einer Vision politischer und kultureller Identität der Kroaten (bzw. Südslaven) aufzuheben. Zu diesem Zweck konnten sie Körners Vorbild auch hinsichtlich der Wiederbelebung und Funktionalisierung des Mythos folgen, welches nicht nur ein abstraktes Muster, sondern eine fertige Vorlage für einen der ältesten kroatischen Mythen – den Zriny-Mythos – zur Verfügung stellte. Dass der deutsche Autor diesen Mythos in ungarischer Redaktion übernahm und ihn darüber hinaus auf deutsche Zustände zugeschnitten hat, war nur von sekundärer Bedeutung.

Körners Einfluss auf kroatische Dramatiker kommt wahrscheinlich am deutlichsten bei Ivan Kukuljević Sakcinski zum Ausdruck, und namentlich in seinem Stück *Juran i Sofija* (*Juran und Sofija*). Als das erste aufgeführte štokavische Theaterstück ist dieses »Heldenspiel in drei Akten« – ansonsten ästhetisch belanglos – von größter Bedeutung für die kroatische Literatur- und Theatergeschichte – mit ihm hat übrigens auch die vaterländische Schauspielergesellschaft ihre Vorstellungsreihe 1840 in Zagreb eröffnet. Obwohl *Juran i Sofija* – wie Nikola Batušić festgestellt hat – nach der Vorlage eines nicht mehr auffindbaren Ritterschauspiels des österreichischen Trivialdramatikers Lorenz Gindl entstanden ist,⁵⁸ zeigt es eindeutige Parallelen zu Körners Modell des Geschichtsdramas.

Juran i Sofija zeigt schon im Inhaltlichen wichtige Übereinstimmungen mit Körners *Zriny*: Die Handlung von Kukuljevićs Bühnenwerk spielt ein Vierteljahrhundert nach der Belagerung von Sigeth, in einer Zeit, als weitere Vorstöße der Türken mit dem Sieg des christlichen Heeres bei Sisak 1593 abgewendet wurden. An einer Stelle im Drama erinnert auch der christliche Heeresführer, der kroatische Banus Erdödy, an den Heldentod Zriny's und schwört, er und seine Krieger würden dem Vorbild des großen Helden folgen. Erdödys Sohn Juran und seine Frau Sofija – eine Art Parallele zu der Beziehung zwischen Juranitsch und Helene bei Körner, allerdings mit Happy End – lässt Kukuljević die unwahrscheinlichsten Bewährungsproben am Vorabend der Schlacht um Sisak bestehen, wobei immer wieder die Mischung aus Todessehnsucht und Patriotismus von geradezu Körner'schem Ausmaß zum Tragen kommt. Von kroatisch-illyrischen Helden beiderlei Geschlechts wird dabei – genauso wie von jenen Körners – ständig beteuert, sie würden »ihr Leben freudig für Gott, König und Vaterland opfern«. ⁵⁹ Man bleibt aber nicht bei Worten, es folgen auch die Taten: So müssen z.B. an die Fünfhundert kro-

60 Frenzel, Elisabeth: Stoffe der Weltliteratur. Stuttgart: Kröner 1988, p. 798.

61 Kukuljević Sakcinski, p. 258.

62 Zur Dramaturgie Schillers cf. Borchmeyer, Dieter: Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche. Weinheim: Beltz 1994, pp. 396-460.

63 Cf. Cowen, Roy C.: Das deutsche Drama im 19. Jahrhundert. Stuttgart: Metzler 1988, p. 181f.

atische Soldaten, die mit Juran an der Spitze zur Entsetzung der Burg Sisak entsandt werden, bei einem türkischen Überfall sterben – es überleben nur der Titelheld, der in die Gefangenschaft gerät, und dessen Freund Drašković, der fliehen kann und die Nachricht nach Zagreb bringt.

Aus der Vielfalt thematischer Übereinstimmungen zwischen Körner und Kukuljević wurde in der Literatur am häufigsten auf die Erpressung hingewiesen, mit der der türkische Heeresführer Hasan von Banus Erdödy die Übergabe Kroatiens fordert, andernfalls würde er den gefangenen Juran hinrichten lassen. Dass der erpresste Vater – genauso wie Körners Zriny, den der Sultan Soliman u.a. auch mit dem Kopfe des Sohnes Georg zu erpressen sucht – davon nichts hören will, versteht sich von selbst. Dass Kukuljević aber dem Erpressungsmotiv eine andere Wendung gibt, hängt damit zusammen, dass auch sein Aktivismus anders geartet ist. Im Unterschied zu Körner, dessen Helden in einer ausweglosen Situation heroisch sterben, lässt er seinen jungen Helden in einer tollkühnen Parallelaktion aus dem türkischen Gefängnis retten und daraufhin an der Spitze des christlichen Heeres auch den zahlenmäßig weitaus überlegenen Feind in der Schlacht von Sisak besiegen.

Der Logik des Zriny-Stoffes, dem jede Entwicklungsfähigkeit fehlt, konnte Kukuljević nicht konsequent folgen. Zriny ist sich nämlich, wie in der Literatur bereits bemerkt wurde, »von Beginn an der Unentrinnbarkeit der Lage bewusst, und seine Tugend besteht im Ausharren«. ⁶⁰ Während sich Körner 1812, auf dem Höhepunkt der Herrschaft Napoleons, nur ein verzweifelter Heroismus als Lösung aufdrängte, entschied sich Kukuljević um 1840 – bei allem Respekt für den Zriny-Mythos – für einen Stoff, bei dem der Akzent auf einem positiv gezeichneten Aktivismus liegt. So zeigt das Schlusstableau seines Heldenspiels nicht nur das glorreiche Kriegsgeschehen, sondern auch einen humanen Umgang der Kroaten mit den türkischen Gefangenen und enthält schließlich auch ein Dankgebet der christlichen Sieger. Eine so geartete Finalisierung des Stückes war mit ihrer Naivität nicht nur im zeitgenössischen ambitionierten Drama, sondern auch schon in den durchaus geschickt motivierten Stücken Körners unmöglich. Ganz offensichtlich treten darin Kukuljevićs Anleihen bei trivialen Dramatikern vom Range Lorenz Gindls an den Tag. Diese Verwandtschaft zeigt sich gelegentlich auch in einer verbalen Drastik, die bei damaligen anspruchsvollen Autoren undenkbar war. Kukuljević lässt die Türken nämlich von christlichen Helden mehrmals als »Bastarde« und »Tiere« bezeichnen.

Der unversöhnliche Antagonismus der entgegengesetzten nationalen Lager, den auch Körner in *Zriny* auf die Spitze treibt, erhält bei Kukuljević noch eine zusätzliche, volkstümlich-triviale Note. Bei beiden Autoren ist aber klar erkennbar, wie wichtig die Aktualisierung des dargestellten Geschehens für sie ist – eines weit vergangenen Geschehens, welches mit veränderten nationalen Vorzeichen versehen ist: Für den deutschen Dramatiker, wie oben erwähnt, stellen die Türken die Franzosen dar, für den kroatischen die Magyaren, die am Ende der 30er Jahre immer heftiger den Illyrismus zu bekämpfen begannen. Antihabsburgische Töne wurden hingegen im Vormärz nicht vernehmbar; erst in den 50er Jahren, als sich angesichts des Neoabsolutismus die Richtung der Kritik geändert hat, traten mit den Heldendramen von Mirko Bogović auch verdeckt antihabsburgische Stoffe in den Vordergrund.

Eine Gemeinsamkeit zwischen Kukuljević und Körner kann man auch in dem dargestellten Verhältnis zwischen Mann und Frau erblicken. Es wurde schon darauf hingewiesen, dass sich Zrinys Frau und Tochter bewusst und freudig in das Schicksal ihrer Männer fügen. Kukuljevićs Heldin Sofija, die in einem waghalsigen Unternehmen in das türkische Lager kommt, um ihren gefangenen Mann zu retten, hält ihre weibliche Existenz für weniger bedeutend angesichts der entscheidenden Schlacht mit den Türken: »Du, den alle Eigenschaften eines heldenhaften Mannes zieren, wirst dem Vaterlande und der Familie eine wichtige Stütze sein, während ich, eine schwache Frau, nur insofern nützlich sein kann, als ich dich rette.« ⁶¹ Weitaus drastischer geschieht das mit der amazonenhaften Titelheldin der Tragödie *Teuta* von Dimitrija Demeter, die einen radikalen Regressionsprozess durchmacht: Von einer skrupellosen Kriegerin wird sie zur sanften Ehefrau und Mutter und teilt schließlich ebenso das tragische Schicksal ihres Gatten.

Geschichtsphilosophisch gesehen beruht Körners Dramenmodell auf einer Auffassung des historischen Verlaufs, dessen Bewegung von einer zweckhaften Notwendigkeit bestimmt wird. Vom Zweck der Bewegung werden auch die Kräfte determiniert, die das historische Geschehen bestimmen: So treten in seinen Dramen Figuren auf, die den Konflikt zwischen dem Allgemeinen – d.h. einer Idee, die in der Geschichte inkarniert ist – und dem Individuellen – das im historischen Moment erscheint – verkörpern. Das große Individuum der Nationalgeschich-

te erhält dadurch eine Art Beispielhaftigkeit, über die er in seiner historischen Existenz keineswegs verfügte. Die teleologische Geschichtsauffassung, nach der Ereignisse oder Entwicklungen durch bestimmte Zwecke oder ideale Endzustände im voraus bestimmt sind und sich in dieser Richtung notwendigerweise bewegen, hat Körner natürlich von anderen großen Dramatikern seiner Zeit übernommen. Was er – etwa im Unterschied zu Schiller – ergänzend hinzufügte, war auf der einen Seite eine hypertrophierte nationale Bestimmung der Geschichte, auf der anderen wiederum ein Fatalismus, der die Helden zur freudigen Selbstopferung für die Nation treibt. Dass Körner in späteren Zeiten vergessen wurde, hängt zweifellos auch mit einer solchen geschichtsphilosophischen Konzeption zusammen, die die Komplexität historischer Zusammenhänge weitgehend ausblendet. In *Zriny* und seinen zahlreichen Übertragungen und Bearbeitungen lässt sich dieser Umstand sehr wohl an der massiven Betonung des Nationalen bemerken, die – wie schon erwähnt – als Anachronismus nur zu aktuellen politischen Zwecken herangezogen wurde.

Dass die geschilderte geschichtsphilosophische Konzeption als überholt zu betrachten ist, haben einige Dramatiker, wie etwa Büchner, schon im Vormärz erkannt. Im Gegensatz zur zweckhaften Notwendigkeit haben sie die Ohnmacht des Menschen angesichts eines historischen Verlaufs, auf den man keinen Einfluss ausüben kann, die Partikularität historischer Erscheinungen, die Wiederkehr des immer Gleichen hervorgehoben – die Kennzeichen einer Geschichtsphilosophie, die erst am Ende des 19. Jahrhunderts zum Tragen kam, konnten weder Körner noch illyristische Dramatiker im Feuer des nationalen Kampfes wahrnehmen. Körners Helden können zwar vordergründig als ohnmächtig erscheinen, den Glauben an ihre historische Mission verlieren sie aber auch in ihrem letzten verzweifelten Waffengang nicht. Bei allen Unterschieden, die zwischen Körner und den Illyristen bestehen, gehen sie von gemeinsamen geschichtsphilosophischen Positionen aus, wonach die bewegende Kraft der Geschichte im 19. Jahrhundert – wie das einmal der Historiker Treitschke formulierte – die Idee des Volkstums ist.

Mit den illyristischen Dramatikern teilt Körner auch ein weiteres dramaturgisches Merkmal, welches zugleich die Tragweite der nationalen Idee im 19. Jahrhundert zum Vorschein bringt. Im Gegensatz zu früheren Zeiten, als in literarischen Texten das Schicksal des Landesfürsten im Vordergrund stand, erhält nun die Nation einen eindeutigen Vorrang. Wenn auch die Fürsten weiterhin als Protagonisten auftreten, ist ihr Handeln jetzt viel mehr von nationalen als von dynastischen Interessen bestimmt. Während der deutsche Dramatiker dies insbesondere mit der Todesbereitschaft für die nationale Befreiung zu unterstreichen sucht, herrscht in den Kämpfen um die nationale Emanzipation, die in den Dramen der Illyristen geführt werden, nicht so sehr der martialische Ton Körners vor (sieht man vom jungen Kukuljević ab), wie darin vor der Gefahr einer Zwietracht in den eigenen Reihen gewarnt wird.

Im formalen, technischen Sinne machen sich ebenso Ähnlichkeiten zwischen Körner und den Illyristen bemerkbar: Ihr Ziel ist offensichtlich eine klassizistische Dramenstruktur mit drei- bzw. fünfstufiger Gliederung und einer schlüssigen Handlungsführung, mit Verssprache und hoher Standesebene. Für Körner, einen Epigonen Schillers, ist auch die Affektenlehre von größter Bedeutung: Wie sein Vorbild sucht auch er das Fortschreiten der Handlung auf einer affektvollen, unruhigen Erwartung zu begründen und dadurch auch einen unmittelbaren sinnlichen Kontakt mit dem Publikum zu erreichen.⁶² Bei den damit verbundenen wirkungsästhetischen Absichten, denen Körner eine eindeutig pragmatische Ausrichtung gibt, treten auch wesentliche Unterschiede zu Schiller ans Licht. Während der Weimarer Klassiker, der die Tragödie auf eine Verknüpfung von Menschlichem und Politischem, von Staat und Individuum gründet, im Allgemeinen bleibt und seinen Vernunftstaat auf dem Wege der ästhetischen Erziehung verwirklichen will, setzt sich der Autor des *Zriny* kämpferisch für konkrete nationalpolitische Ziele ein. Dass auch dieser Aspekt seiner Dramaturgie einen großen Reiz auf die Illyristen ausüben musste, kann kaum bezweifelt werden.

Die Neigung zum Populären und leicht Verständlichen, die, wie gesagt, auf rezeptionsästhetischen Überlegungen beruhte, brachte es mit sich, dass die angestrebte Tektonik der Form in vielerlei Hinsicht aufgegeben wurde. Bei diesem Verzicht geht es nicht so sehr um die Absicht der Autoren, den stark episodierenden Verfahren im deutschen romantischen Drama zu folgen, als die Bühnenwirksamkeit mit populären dramaturgischen Mitteln zu erreichen. Die epigonenhafte Dramatik des 19. Jahrhunderts – neben Körner könnte man auch Friedrich Halm als repräsentativ nennen – zeigt überhaupt eine ausgesprochene Affinität zu bloß Theatralischem und zu stark emotionalisierenden und lyrisierenden Aussagen, womit sie natürlich v.a. dem Zeitgeschmack frönt.⁶³



Auf der anderen Seite ist freilich nicht zu übersehen, dass mit der populären Dramaturgie auch das Ausgleichen historischer Differenzen einherging. In diesem Zusammenhang sei namentlich auf den Aufbau von Eigen- und Fremdbildern hingewiesen – ein Kennzeichen, das sowohl für die Bühnenwerke Körners als auch für jene der Illyristen konstitutiv ist. Die eigene Nation, selbstverständlich in günstigem Lichte gezeigt, wird am häufigsten vor dem Hintergrund ihrer Gefährdung thematisiert, wobei das Motiv der Zwietracht eine vorrangige Rolle spielt. Der Feind, freilich negativ dargestellt, erscheint wiederum als offenkundiger Bösewicht oder aber als ein schlauer Gegner, der die Uneinigkeit der Einheimischen geschickt auszunutzen weiß. In Körners *Zriny* und in Kukuljevićs *Juran i Sofija*, wo die absolute Eintracht herrscht, spielt dieser Handlungsaspekt nur eine nebensächliche Rolle.

Will man abschließend die Übereinstimmungen zwischen dem Bühnenwerk Theodor Körners und der kroatischen Dramatik im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts zusammenfassen, so werden sich neben gemeinsamen stofflichen Interessen als ausschlaggebend v.a. teleologische geschichtsphilosophische Konzeption, hybride, klassizistische und romantische dramatische Strukturen, die Mischung aus engagiertem Patriotismus und populärer Schreibart sowie Sakralisierung der Nation und der damit zusammenhängende Aufbau von Eigen- und Fremdbildern erweisen. All diesen Aspekten, die für die Struktur illyristischer Geschichtsdramen den Ausschlag geben, begegnet man auch in der Rezeption von Körners Werken im kroatischen Theater, die – wie in den vorherigen Kapiteln gezeigt wurde – ebenso auf das zweite Drittel des 19. Jahrhunderts beschränkt war. Die Wirkung des deutschen Dramatikers setzt sich allerdings im kroatischen Musiktheater bis zum heutigen Tage fort.

Es wäre sicherlich verfehlt, wollte man in Körner das einzige Vorbild illyristischer Dramatiker erblicken und in ihrem Werk nicht mitunter auch den Einfluss anderer Autoren vom Range Körners oder aber von Theaterklassikern wie Schiller vermuten. Wie immer es im Einzelnen war, so kann man in den Ausführungen über die Parallelen zwischen Körner und den Illyristen die anfangs geäußerte Behauptung bestätigt finden, dass den Vertretern der kroatischen Wiedergeburtbewegung ein verwässerter Schiller – wie man das zynische Urteil Brentanos über Körners Dramatik wenden könnte – viel geeigneter für die Errichtung des Nationaltheaters erschien als Schiller pur.

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

Kontakt: mbobinac@ffzg.hr