

# Prijevod s hrvatskog na njemački. Prijevod s njemačkog na hrvatski

---

Zlodi, Dominik

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:654853>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-18**



Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
University of Zagreb  
Faculty of Humanities  
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb  
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



**SVEUČILIŠTE U ZAGREBU**  
**FILOZOFSKI FAKULTET**  
**ODSJEK ZA GERMANISTIKU**  
DIPLOMSKI STUDIJ GERMANISTIKE  
PREVODITELJSKI SMJER  
MODUL A: DIPLOMIRANI PREVODITELJ

**Dominik Zlodi**

**Prijevod s hrvatskog na njemački**

Übersetzung aus dem Kroatischen ins Deutsche

**Prijevod s njemačkog na hrvatski**

Übersetzung aus dem Deutschen ins Kroatische

**Diplomski rad**

Mentorica: dr. sc. Inja Skender Libhard, viša lektorica

Zagreb, rujan 2020.

**SADRŽAJ**  
Inhaltsverzeichnis

**Prijevod s hrvatskog na njemački**

Übersetzung aus dem Kroatischen ins Deutsche..... 3

Senker, Boris (2019): *S obiju strana rampe*: Ogledi o hrvatskoj drami i kazalištu.  
Zagreb, Leykam international, str. 169–176; 223–235.

**Hrvatski izvornik**

Kroatischer Ausgangstext..... 28

**Prijevod s njemačkog na hrvatski**

Übersetzung aus dem Deutschen ins Kroatische..... 50

Laitko, Hubert: Die Etablierung der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Akademiehistorische Weichenstellung in der Frühphase des Kalten Krieges.  
U: Feichtinger Johannes i Heidemarie Uhl (2018): Die Akademien der Wissenschaften in Zentraleuropa im Kalten Krieg: Transformationsprozesse im Spannungsfeld von Abgrenzung und Annäherung. Österreichische Akademie der Wissenschaften, str. 341–364.

**Njemački izvornik**

Deutscher Ausgangstext..... 68

**Literatura**

Literaturverzeichnis..... 93

## **Prijevod s hrvatskog na njemački**

Übersetzung aus dem Kroatischen ins Deutsche

Senker, Boris (2019): *S obiju strana rampe*: Ogledi o hrvatskoj drami i kazalištu. Zagreb, Leykam international, str. 169–176; 223–235.

*DER HÄRETIKER* VON IVAN SUPEK  
EIN BEISPIELHAFTES BIOGRAFISCHES DRAMA AUS  
DEN SECHZIGER JAHREN DES VORIGEN JAHRHUNDERTS

Ungefähr vierzig Jahre lang beschäftigte sich Ivan Supek in längeren und kürzeren Abständen mit dem Schreiben von Dramentexten, die er in Periodika und Büchern von 1959 bis zum Ende der neunziger Jahre veröffentlichte – länger als ein halbes Jahrhundert, falls man den unveröffentlichten Versuch *Der Bankrott von Ivan Kregor* (*Bankrot Ivana Kregora*), den er 1933 im Gymnasium schrieb, als den Anfang seines Schaffens nimmt. Mit Ausnahme des soeben erwähnten Erstlingswerks schrieb er insgesamt zwanzig Dramen. Einige davon blieben in etlichen Zeitschriften verstreut, während der Großteil, also die Werke, die die Redakteure und wahrscheinlich auch der Autor selbst als bedeutender und für eine gewisse Leserschaft interessanter einschätzten, in Bücher gefasst wurde. So veröffentlichte auch der kroatische Kulturverband *Matica hrvatska* 1971 die *Dramen (Drame)* von Ivan Supek als Teil der Buchreihe *Kroatische Schriftsteller der Gegenwart (Suvremeni hrvatski pisci)*, die von Vlatko Pavletić redigiert wurde. Branimir Donat, der Redakteur der jeweiligen Auflage, nahm sechs von Supeks Dramen ins Buch auf, die alle größtenteils aus den sechziger Jahren stammen: *Das Mysterienspiel (Mirakul, 1964)*, *Der Häretiker (Heretik, 1968)*, *In der Kaserne am Waldrand (U kasarni na rubu šume, 1963)*, *Im Wartezimmer (U predsoblju, 1965)*, *Die Abtrünnigen (Otpadnici, 1969/1970)* und *Das Jagdrevier (Lovište, 1969)*. *Das Mysterienspiel* und *Der Häretiker* wurden auch in die *Ausgewählten Werke (Izabrana djela)* von Ivan Supek aufgenommen, die von Branko Hećimović für die Buchreihe *Fünf Jahrhunderte kroatischer Literatur (Pet stoljeća hrvatske književnosti)*, ebenfalls in der Ausgabe von *Matica hrvatska*, vorbereitet wurden. Die Dramensammlung *Amalgame (Amalgami)*, die 1998 in demselben Verlag erschien und Teil der Buchreihe *Leseprobe (Čitaća proba)* der Redakteurin Ana Leder ist, umfasst wiederum zehn Komödien und Dramen, die zwischen den vierziger beziehungsweise fünfziger Jahren und den neunziger Jahren geschrieben wurden: *Die Lotterie des Imperators August (Lutrija imperatora Augusta, 1991)*, *Ein Märchen der Neuzeit (Bajka modernog vremena, 1962)*, *Gabriel (Gabrijel, 1994)*, *Der Teufel ist lauthals leise (Vrag je tiho naglas, 1990)*, *Die Pyramide (Piramida, 1959)*, *Der Dichter und der Herrscher (Pjesnik i vladar, 1980)*, *Der Bischof und der Ban (Biskup i ban, 1995)*, *Der Prozess des Jahrhunderts (Proces stoljeća, 1998)*, *Ein ödes, vergiftetes Land*

(*Pusta, zatrovana zemlja*, 1996) und *Auf der Atominsel (Na atomskom otoku*, 1959) (vgl. Ilakovac 2013).

Neben all seinen restlichen Tätigkeiten war Ivan Supek also einer der fruchtbarsten kroatischen Dramatiker der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts und seine Werke blieben der jeweiligen kulturellen Öffentlichkeit keineswegs unbekannt. Der beeindruckenden Bibliografie steht jedoch eine höchst bescheidene Inszenierungsgeschichte gegenüber. Von keinem renommierten Schriftsteller und Intellektuellen hat sich nämlich das kroatische Theater so fest mit der Mauer der Zurückhaltung abgegrenzt, wie, jedenfalls bislang, von Ivan Supek: einem Physiker und Philosophen; einem Revisionisten und Dissidenten; einem Dozenten; einem Redakteur wissenschaftlicher Zeitschriften; einem Mann, der zwei Amtszeiten als Rektor der Universität Zagreb sowie als Präsident der Kroatischen Akademie der Wissenschaften und Künste wirkte; einem Pazifisten; einem Gegner des Atomkriegs und einem Menschenrechtsverteidiger; einem jahrelangen Mitglied des Ständigen Ausschusses der internationalen Pugwash-Bewegung; einem Essayisten und Romanautor... Soweit ich es verfügbaren Quellen entnehmen konnte, führten nämlich professionelle Theater nur drei von Supeks Dramen auf. Im Jahr 1962 führte Joža Gregorin Regie beim politisch engagierten Drama *Auf der Atominsel* auf der Kammerbühne des Kroatischen Nationaltheaters in Zagreb. Aufgefasst wurde das Stück als „eine erläuternde Warnung vor der grauenhaften Gefahr der atomaren Rüstung, die bereits durch ihr Dasein die inner- und zwischenstaatlichen Verhältnisse stört“ (Hećimović 1995: 15). Mit dem hervorragenden Ensemble des Zagreber Dramentheaters – des heutigen Schauspielhauses *Gavella* – inszenierte Georgij Paro 1969 Supeks *Häretiker*, der auch im Mittelpunkt dieser Abhandlung steht. Letztendlich wurde *Die Lotterie des Imperators August*, eine Satire auf die postmoderne Begeisterung für Glücksspiele und Medien sowie auf deren Missbrauch zu Zwecken der politischen Manipulation der Öffentlichkeit und der Vortäuschung einer Demokratie, 1991 im Kroatischen Nationaltheater in Varaždin unter der Regie von Božidar Smiljanić uraufgeführt. Ob die Gründe hinter der hartnäckigen Ablehnung von Supeks Werken politischer, ideologischer, ästhetischer, antiintellektualistischer oder irgendeiner anderen Natur waren, steht zur Debatte. Es wäre jedoch besser, diese Debatte auf ein andermal zu verschieben, oder, eigentlich noch besser, sie einem Kreis anderer, mit dieser Frage unmittelbar vertrauter und daher auch kompetenterer Gesprächspartner zu überlassen. Hier wird lieber vom *Häretiker* die Rede sein, Supeks Drama mit der glücklichsten und erfolgreichsten Aufführungsgeschichte.

Zur Zeit, als Ivan Supek den kroatischen Theaterbühnen, damals auf Verständnis stoßend, die Biografie des Bischofs von Senj, des Erzbischofs von Split, des Dekans von Windsor und des verurteilten Häretikers Markantun de Dominis in Dramenform anbot, kamen historische und quasihistorische Figuren in kroatischen Dramen relativ häufig vor. Bei diesen Figuren handelte es sich eigentlich um gesellschaftliche Typen der zweiten kroatischen Nachkriegszeit, die im Gewande historischer Persönlichkeiten auftraten. So basierte auch Antun Šoljan die Stücke *Die Himmelfahrt Galileis* (*Galilejevo uzašašće*) sowie *Der Diokletianpalast* (*Dioklecijanova palača*), die im Theater &TD aufgeführt wurden, jeweils auf den historischen Figuren des festgenommenen Wissenschaftlers Galileo Galilei und des herrschaftsmüden römischen Kaisers Diokletian. In seinem Stück *Die Reformatoren* (*Reformatori*) fühlte sich Nedjeljko Fabrio zum kroatischen protestantischen Theologen Matija Vlačić Ilirik hingezogen und in *Der Admiral Christoph Kolumbus* (*Admiral Kristof Kolumbo*) zum gleichnamigen iberischen Seefahrer italienischer Herkunft. In *Der General und sein Hanswurst* (*General i njegov lakrdijaš*) und *Die Zrinias* (*Zriniada*) entschieden Marijan Matković und Miro Međimurec, auf jeweils eigene Weise die letzten Entscheidungen von Nikola Šubić Zrinski, dem Helden der Schlacht von Szigetvár, dramatisch zu verarbeiten. Tomislav Bakarić schrieb für das Theater historisch-politische Grotesken über Matija Gubec und Franjo Tahi (*Anno Domini 1573*) und daraufhin über die Attentäter von Stjepan Radić in *Der Tod von Stjepan Radić* (*Smrt Stjepana Radića*) sowie über Fran Supilo und Nikola Pašić in *Der Alb* (*Mòra*). Slobodan Šnajder, der in diesem Dramatikerkreis einen besonderen Platz einnimmt, arbeitete unermüdlich von der Mitte der siebziger bis hin in die neunziger Jahre an einem Zyklus der so genannten „Dramen der Biografie“, wie er seine Texte bezeichnete, um sie von den biografischen Dramen anderer Autoren zu unterscheiden. Dieser Dramenzyklus bestand aus einer Reihe von Porträts historischer Persönlichkeiten, die sämtlich im Zeichen der Politik verfasst wurden. Im Stück *Kamov. Todesschreiben* (*Kamov. Smrtopis*) stellte Šnajder beispielsweise den Dichter und Schmäher Janko Polić Kamov dar, in *Der Traum von Držić* (*Držićev san*) den Komödienautor und Verschwörer Marin Držić, in *Das Confiteor* (*Confiteor*) den Schriftsteller und Ideologen Evin Šink und in *Die Talstille* (*Dumanske tišine*) die rebellische Dubrovniker Ordensfrau Agneza Beneša. Eine Reihe berühmter Theaterkünstler erschien ebenfalls in diesem Zyklus, beispielsweise Vjekoslav Afrić in *Der kroatische Faust* (*Hrvatski Faust*), Branko Gavella in *Gamlett*, Tilla Durieux in *Liebe Tilla* (*Draga Tilla*) und Gemma Boić in *Die Windsbraut* (*Nevjesta od vjetra*). Im Zeichen der Politik machte auch Čedo Prica in *Der Rücktritt* (*Ostavka*) einen Theatermann, Stjepan Miletić, zum Helden seines Werkes. Ivan Bakmaz brachte wiederum den gefangenen

Kardinal Alojzije Stepinac in *Stepinac – eine Stimme mitten in der Wüste (Stepinac – glas u pustinji)* auf die Bühne, zwar erst in den Neunzigern.

Ivan Supek, der in seinen Romanen, Dramen und publizistischen Texten durch die Analogie mit deren „realen“ oder „fiktiven“ Persönlichkeiten auf indirekte Weise auch die eigene Figur des unabhängigen Intellektuellen, Polyhistor, Dissidenten und Weltbürgers entwarf, beziehungsweise eine Autobiografie in Roman-, Dramen- und Essayform schrieb, entschied sich wiederum für Markantun de Dominis: einen Jesuiten, Theologen und Reformator, einen Professor für Mathematik, Logik und Rhetorik; einen Physiker, dessen Werke sogar Isaac Newton anerkannte; den Bischof von Senj zur Zeit, als die Habsburger zusammen mit Venedig versuchten, die Uskokten von Senj zu unterwerfen; den Erzbischof von Split; einen Dissidenten gegen den Papst; einen Emigranten; einen Schützling des englischen Königs Jakob I. und den Dekan von Windsor; einen Büsser; einen erneuten Vertriebenen; einen Rückkehrer nach Rom; einen Gefangenen und posthum verurteilten Häretiker, dessen Leiche exhumiert und am 21. Dezember 1624 am poetisch benannten Platz *Campo de' Fiori* verbrannt wurde, wo am 17. Februar 1600 auch Giordano Bruno lebendig verbrannt wurde.

Übrigens war Supek nicht der Erste, der die Lebensreise von Dominis in „Roman-“ oder „Dramenform“ darstellte, doch er ließ sie in einem ganz neuen Licht erscheinen. Man bedenke die zwei wohlbekannteren älteren Beispiele. Der englische Dramatiker Thomas Middleton brachte Dominis in der Figur des Fettes Bischofs in der satirischen Komödie *A Game of Chess* auf die Bühne. Das Stück wurde im August 1624, also einen Monat nach dem Tod von Dominis, im *Globe Theatre* von der Londoner Truppe *The King's Men* aufgeführt, wobei die Rolle des Bischofs für den korpulenten Clown William Rowley geschrieben wurde. Middleton verurteilte Dominis als einen Vielfraß (zweiter Akt, zweite Szene) und Wendehals (dritter Akt, erste Szene). Zu erwähnen ist auch, dass die Titelseite der Erstauflage des Dramas die Figur des Fettes Bischofs darstellt, die so wirkt, als wäre sie nach einem der damaligen Porträts von Dominis gestaltet, womöglich dem von John Bill und Michiel van Mierevelt aus 1617 (vgl. Howard-Hill 1995: 54-62; Tudjina-Gamulin und Dadić: 1989).

Der kroatische Schriftsteller August Šenoa war in seiner Erzählung *Hüte dich vor der Senjer Hand (Čuvaj se senjske ruke)* noch schärfer in seiner Darstellung von Dominis als Middleton. Im vorletzten, XVII. Kapitel, während er vergeblich die Asche nach dem Herzen



des Bischofs durchsucht, beschreibt der Mönch Cipriano, sein ehemaliger Freund und Verehrer, Dominis folgendermaßen:

„Wurde zum Hirten seines Volkes und betrug es zu seinem eigenen Nutzen. Wurde zum Rat des Kaisers und betrug ihn zu seinem eigenen Nutzen. Wurde Protestant und Freund des Königs von England, eines Protestanten, und betrug den neuen Glauben samt den neuen Freund zu seinem eigenen Nutzen, wurde wieder Katholik zu seinem eigenen Nutzen.“ (Šenoa 1932: 139)

Im krassen Gegensatz dazu steht Supeks Charakterisierung der gleichnamigen Figur – das Adjektiv gleichnamig wird hier verwendet, da von derselben Figur gar nicht die Rede sein kann. Dafür entschied er sich nicht nur, um das wissenschaftliche, reformatorische und humanistische Schaffen von Dominis dem Vergessen zu entreißen oder um sich mit Šenoas Auslassung von historischen Ereignissen durch den ideologischen Filter eines zwei Jahrhunderte alten Patriotismus und bürgerlichen Liberalismus auseinanderzusetzen.

Der Grund dafür war, nebenbei gesagt, Vesna Tujina-Gamulin, die feststellte, dass Šenoas Text weder eine historische Studie noch eine Biografie des Bischofs von Senj ist,

„sondern eine romantische Geschichte über die Uskokken. Doch weder die der Romantik immanente übertriebene Sentimentalität in der Darstellung der Wirklichkeit noch das emotionelle Bedürfnis des Autors, den Schuldigen für das unglückliche Schicksal der Uskokken zu finden, rechtfertigen die Übertreibungen bei der Verleumdung der Rolle und des Charakters von Dominis.“ (Tujina-Gamulin 1995: 250)

Supek hatte noch weniger Grund, sich mit dem noch nie ins Kroatische übersetzten und nie in Kroatien aufgeführten Text von Middleton auseinanderzusetzen, in dem Dominis zu einer verachtungswürdigen, elenden Figur im großen Spiel des Weißen (englischen) und Schwarzen (spanischen) Königs reduziert wird. Näher der Wahrheit ist wohl die auch in unserer Kritik mehrmals erwähnte Annahme, dass der Wissenschaftler, Bischof und Häretiker aus der sechszehnten Jahrhundertwende deswegen so ansprechend war, weil ihn Supek in seinem Drama (und Roman) nach seinem eigenen Maß bzw. als seinen eigenen kostümierten Doppelgänger gestalten konnte, ohne dabei gegen die so genannte „historische Wahrheit“ zu verstoßen. Der Markantun de Dominis von Supek – und der ist, ich wiederhole, zugleich auch Ivan Supek im Gewand des Erzbischofs von Split, des Dekans von Windsor und eines

Gefangenen des Papstes – ist ein Beispiel der dramatischen Figur eines unabhängigen Intellektuellen (eines Philosophen, Wissenschaftlers oder Künstlers), eines Menschen mit einem starken, unbändigen Willen sowie einer Bestimmung und einer Botschaft, der in einem endlosen Konflikt mit der Gesellschaft und der Welt steht.

Einen solchen Dominis umgibt der Dramatiker, zugleich sich und seine eigene Lage schildernd, mit Feinden und Verrätern. Zu ihnen zählen vor allem Machthaber, weltliche und geistliche Herrscher wie etwa Papst Urban VIII., der englische König Jakob I., der Herzog von Buckingham sowie der Adel von Split, der im Drama durch Doktor Matija Alberti vertreten wird. Ihnen ist Dominis samt seinem wissenschaftlichen und kritischen Verstand sowie seiner rhetorischen Gabe manchmal von Nutzen und manchmal steht er ihnen auch im Wege, je nachdem, ob sein Handeln zu ihrem Ansehen und Vermögen sowie ihrer Macht beiträgt oder sie vielmehr bedroht. Der Urban VIII. von Supek ist in seinem Gespräch mit Dominis ganz explizit: „Wissenschaftliche Entdeckungen können nützlich sein, dürfen jedoch nicht die absolute Wahrheit anstreben, die wir, des Erlösers Delegierte, hüten“ (Supek 1995: 127).

Zum nächsten Feindeskreis zählen starre Ideologen und Dogmatiker, beispielsweise der Jesuiten-Generaloberer Pater Mutius, Vater Ignacije, ein Jesuit aus Split, und George Abbot, der anglikanische Primas. Für sie stellt Dominis als ein lauter, logischer und konsequenter Denker eine immerwährende Gefahr dar. Da es ihnen nicht gelang, ihn dazu zu überreden oder zu zwingen, seine Aussagen öffentlich zu widerrufen, seine „theologischen Irrtümer und seinen moralischen Verfall“ zu bereuen und in ihrer Stimme zu reden, mussten sie ihn auf die eine oder andere Weise zum Schweigen bringen.

Kein Verständnis für Dominis hatte auch der dritte, so ziemlich amorphe Feindeskreis, nämlich die ungebildete Menge. In Split wird diese Menge vom halbgebildeten Klerus dargestellt, „ein[em] Haufen von Predigern“ mit dem symbolisch benannten Divjan („Wilder“) als Sprachrohr: „Wir, lieber Erzbischof, führten Krieg gegen die Osmanen. [...] hier wird der Glauben durch Schwert und Steinschloss festgelegt“, wozu der Archidiakon beifügt: „Ihre Gelehrsamkeit, Eure Eminenz, ist nicht für unsere Welt“ (S. 111). In London wird Dominis überall von fremdenfeindlichen, streitsüchtigen „Außenstimmen“ verfolgt: „Der Spitzel des Papstes! – Er will uns zu Katholiken machen! – Ein heimlicher Papist! – Der König ist von ihm besessen! – In den Tower mit dem katholischen Erzbischof! – Auf den Henkersblock mit ihm! – Auf den Henkersblock [...] Kastrieren wir die versauten Jungfrauen!

– Krieg dem Papst und den Habsburgern! – Auf die Papisten! – Tod den Söldnern des Kaisers! – In den Krieg! – In den Krieg...“ (S. 152–153). In der Engelsburg bewachten seine Zelle verstockte und gleichgültige Soldaten, die nur davon träumen, wieder in den Krieg zu ziehen: „Heiliger! Religiöser! Süßester Krieg! Man beraubt einen Lutheraner, Gott zu Ehre, und die Bürgerin sticht man mit dem männlichen Dolch!“ (S. 95). Diese Leute betrachten alles, was ihnen Dominis anbietet, vor allem die „Versöhnung der anglikanischen und römischen Kirche“ (S. 156), die Dominis inbrünstig befürwortet, als einen Verlust ihrer Identität, in erster Linie der nationalen und geistlichen, sowie als eine Verschwendung von Geld, Zeit und Energie. (Die jungen Mönche mit den apostolischen Namen Johannes und Matthäus, die zu den Schülern und Helfern von Dominis werden, sind zwei helle, jedoch nicht glänzende Ausnahmen, die an den Machtverhältnissen nichts ändern können.) Dominis spricht von der Freiheit des Geistes und der Wissenschaften, von Laienrechten, einer Versöhnung der Religionen und einer neuen Ära sowie einer neuen Denkweise. Seine Gegner – der Papst und die Kardinäle sowie die Bürger von Split und London – sind jedoch mit der Herrschaft über den Körper, den Verstand und die Gefühle anderer beschäftigt sowie mit dem Brechen des Willens, gegenseitigen Kriegen und Verfolgungen (Katholiken gegen Muslime, Orthodoxe gegen Protestanten, Anglikaner gegen Papisten, der Adel gegen die Bürger, Glagolitiker gegen Latinisten), dem Gießen von Kanonen, der Ausrüstung von Kriegsschiffen, dem Bau von Schutzmauern, der Erweiterung von Kerkern, dem Erwerb von Geld, dem Sparen an Bildung und der Aufrechterhaltung der gegenwärtigen Ordnung beziehungsweise der Wiederherstellung der alten, falls diese mehr nach ihrem Geschmack war oder ihnen ein größeres Vermögen oder mehr Ansehen und Macht versicherte. Die sexuelle Lust war ihnen auch nicht fremd, doch darin, wie Supek zugibt, werden sie mit Dominis gleichgestellt.

Aus diesem mannigfaltigen antagonistischen Chor heben sich zwei stärker individualisierte Figuren hervor: Kardinal Scaglia, den der Papst zum Ermittler in „diesem Fall“ (S. 99) ernannte, und Schwester Fides, eine Ordensfrau, die, gehorsam der Inquisition dienend, aus ihrer Heimatgemeinde von Duvno über Split bis hin nach Rom gelang. (Der Eckstein des Dramas sind, unter anderem, die Dialoge zwischen Dominis, Scaglia und Fides in der Engelsburg im Jahr 1624, in die dann die analeptischen Szenen, die sich 1603 und 1615 in Split und 1621 in London abspielen, hineingefügt werden.)

Laut Supek ist Scaglia im Hinblick auf seine Intelligenz und sein Wissen auf dem gleichen Niveau wie Dominis. Seine Erfahrungen lösten jedoch seine Integrität auf und

machten ihn zu einem passiven Konformisten. Ihm und seinen Abbrüchen von Dialogen sowie seiner Abkehr von der Infragestellung, vom Kampf für die Wahrheit und vom Handeln gehören auch die letzten Worte von Supeks Drama. Als ihn Matthäus nach dem Tod von Dominis kurz vor der bevorstehenden Folter anfleht, zumindest die Schriften seines Lehrers aufzubewahren, macht Scaglia „einen Schritt zum Kommissar“ des Heiligen Offiziums, der das Inquisitionsverfahren gegen Dominis leitete, und „beginnt, die Schriften von Dominis aufgemuntert in einen Sack zu legen,“ doch er hört auf bzw. verzichtet auf die Rettung der Schriften und antwortet resigniert: „Wozu? Solche messianischen Offenbarungen schüren nur die Flamme, die durch die Jahrhunderte lodert“ (S. 158).

Fides, eine Ordensfrau, Liebhaberin und Informantin, ist eine der Schwachstellen von Supeks Drama. Der Wankelmut und Betrug, den sowohl Middleton als auch Šenoa Dominis zuschrieben, fanden anscheinend bei Supek ein geeigneteres Zuhause in der Figur einer schönen, verlockenden, ängstlichen, machtlosen und geschmeidigen Frau, die aus einer Jungfrau zu einer Hure wird. „Der heiligen Ordnung hast du so schmutzig gedient,“ entsetzt sich Scaglia über Fides, worauf sie antwortet: „Wer rein ist, Monsignore, der dient nicht“ (S. 123).

Die zweite Schwachstelle von Supeks Drama liegt im Dialog. Nikola Batušić stellte sie präzise in seiner Rezension der Erstaufführung des Dramas fest, die 1969 in der Zeitschrift *Die Republik (Republika)* veröffentlicht wurde und 1975 im Buch *Drama und Bühne (Drama i pozornica)* im Neudruck erschien:

„Supek entschied sich für eine gewissermaßen deklarative Art der dramatischen Darstellung, wodurch er dem Drama eine der wichtigsten Dimensionen entzog, nämlich den Konflikt. In seinen Auseinandersetzungen mit dem Papst, dem Kardinal Scaglia, dem König Englands oder mit seinem eigenen untergeordneten Klerus in Split gerät Dominis in keine dramaturgischen Konflikte mit seinen Gegnern. Sie sind unterschiedlicher Ansichten, sie vertreten gegensätzliche Standpunkte und kreuzen sich in Hinsicht auf die grundsätzlichen theologischen oder säkularen Auffassungen vom Leben und vom Staatswesen. Doch das sind lediglich gelehrte oder weniger gelehrte Streitgespräche, die fast wie bei Brecht auf die Darlegung des Sachverhalts reduziert sind, jedoch keine allmähliche dramaturgische Feststellung der Ursache des Konfliktes beinhalten. [...] Deshalb ist auch Supeks dramatischer Ausdruck undeutlich im Hinblick auf seine wesentlichen Grundsätze, obwohl er sprachlich und

kompositorisch präzise, übersichtlich und fast einwandfrei ist. Hin- und hergerissen zwischen einem Drama mit einer durchdringenden Idee und einer historischen Beschwörung, völlig auf den nicht genügend bekannten und anerkannten Dominis bedacht, sowie darauf, ihn dem Schatten des Vergessens zu entreißen, voll von Anspielungen auf die Gegenwart, deklarativ und episch, gelingt es diesem dramatischen Ausdruck nicht, durch die geäußerten Ansichten einen nötigen und starken, gleichermaßen dargelegten dramaturgischen Konflikt auf die Bühne zu bringen, aus dem die Idee einer allumfassenden Menschlichkeit entspringen würde, worin der Grundgedanke von Dominis liegt.“ (Batušić 1975: 130)

Trotz dieser Schwachstellen, die deutlicher im schriftlichen Text sind, wirkte *Der Häretiker* in seiner Aufführung 1969 lebhaft und überzeugend. Verantwortlich dafür waren gleichermaßen die zweifellose Szenenhaftigkeit des Stückes sowie der Regisseur Georgij Paro, der Szenograf Mišo Račić und das Ensemble des damaligen Zagreber Dramentheaters, angeführt von Božidar Boban als Dominis, Božidar Smiljanić als Scaglia und Ljubica Jović als Fides. Das große Triptychon, auf dem die Darsteller wie Altarfiguren die ganze Aufführung verbrachten – die Figuren aus den Szenen in Split auf der linken Seite, die Londoner Figuren auf der rechten und die Figuren aus den Szenen in Rom in der Mitte, wobei ein Proszenium als ein Plateau diente, auf dem alle Schlüsseldialoge stattfanden – verlieh der Aufführung auch die Dimension eines szenischen Spektakels auf der Spur eines geistlichen Spiels. Aus diesem Grund hatte auch *Der Häretiker* eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Aufführungen, nämlich 38 insgesamt. Damit übertraf das Stück Brechts *Leben des Galilei* mit Drago Krča in der Hauptrolle, das auf derselben Bühne während derselben Saison aufgeführt wurde. Um zum Schluss zu kommen, handelte es sich hier um einen durchdachten Zug der künstlerischen Spitze des Schauspielhauses, da dieses epische Stück von Brecht zusammen mit den philosophischen Dramen von Jean-Paul Sartre, wie *Der Teufel und der liebe Gott*, auf die auch die zitierten Texte von Batušić und Hećimović hinwiesen, einer der möglichen Anstöße für Supeks Drama war.



*Der Häretiker* von Ivan Supek  
(Schauspielhaus *Gavella*,  
Zagreb, 1969)

## DIE KROATISCHEN *SOMMERNACHTSTRÄUME*

### 1

Die fantastische Komödie beziehungsweise die Feerie *Ein Sommernachtstraum* schrieb der Barde von Avon laut Shakespeare-Forschern in der ersten Phase seines dramatischen Schaffens. Man vermutet, dass das Stück allmählich – allmählich, da sich die Shakespeare-Forscher einig sind, dass es mehrmals überarbeitet wurde – zwischen 1592 und 1598 entstand (vgl. z. B. Torbarina 1970; Gurr 1992; Brlek 2000). Es wird angenommen, dass es die Shakespeare-Truppe *Lord Chamberlain's Men* auf einer Adelsfeier, für die es auch bestellt wurde, uraufführte und später, um 1595, wurde es auch auf die Bühne des öffentlichen Theaters gebracht. Es handelt sich hier um einen der meist aufgeführten Texte Shakespeares, der hinsichtlich der Darstellung, Regie, Szenografie sowie des Kostümdesigns und der Bühnenmusik höchst begeisternd ist und Raum für Interpretationen bietet. Gewöhnlich wird es als ein dynamisches, lebhaftes und märchenhaftes Spiel perzipiert, wobei man nicht selten die Tatsache übersieht, dass es eigentlich einfach und symmetrisch ist und auf den Spiegelungen mehrerer Schichten beruht. Die Symmetrie ergibt sich vor allem aus der Gestaltung der Schauplätze sowie durch das Handeln der Figuren in diesen Schauplätzen. Die erste Szene (I, 1) findet am Hof von Athen statt, die zweite in einer Athener Handwerkerhütte (I, 2), die darauffolgenden fünf auf mehreren unbestimmten Orten in einem Wald bei Athen (II, 1 – IV, 1), die vorletzte wieder in der Handwerkerhütte und schließlich die letzte (V, 1) wieder am Hof von Athen. Die Schauplätze sind also nach einem ordentlichen Schema gestaltet: A - B - C - B - A. „Hier wird eine zyklische Raumstruktur deutlich, die auch den anderen Komödien zugrunde liegt, wenn sie dort auch nicht mit der gleichen Symmetrie ausgeführt ist wie in *A Midsummer Night's Dream*.“ (Pfister, 1977: 342). Sogar für Shakespeare zeichnet sich diese verspielte Komödie durch eine ungewöhnlich kleine Anzahl von Szenen aus. Die ersten vier Akte bestehen aus jeweils zwei Szenen und der fünfte aus einer einzigen. Die Anzahl der Szenen im *Sommernachtstraum*, neun insgesamt, ist geringer als beispielsweise in der Tragödie des dänischen Prinzen, die auf einundzwanzig Szenen aufgeteilt ist. Im Text sind drei Figurengruppen deutlich zu unterscheiden: das Athener Königspaar – der mythische Held Theseus und die Amazonenkönigin Hippolyte – und ihre Höflinge; das Elfen-Königspaar – Oberon und Titania – und ihre Elfen; die bescheidenen Athener Handwerker und Amateurschauspieler – auf deren Spitze der „Regisseur“ Squenz,

von Beruf Zimmermann, und der „Schauspielstar“ Zettel, von Beruf Weber, sind – die auf der königlichen Feier auf eine ungeschickte und sogar der Gelegenheit unangemessene, jedoch herzliche Weise und im guten Glauben die „Tragödie“ des sagenhaften babylonischen Liebespaares Pyramus und Thisbe und dessen Tod aufführen. Die Liebe und die Liebesstreitereien, in gewisser Weise auch die Streitereien, die in Liebe münden, verbinden alle drei Figurengruppen. Gewiss offenbart sich die Liebe am Hof von Athen, in der Elfengemeinde, zwischen den fortgelaufenen Adelsprösslingen sowie in der Amateur-Aufführung der treuherzigen Handwerker auf jeweils unterschiedliche Weisen.

Die Besonderheit des *Sommernachtstraums* liegt im Wechselspiel des „Objekts der Begierde“ innerhalb des jungen Liebesquartetts. Im Voraus sollte man darauf hinweisen, dass die weibliche Liebe unbeirrt bleibt. Hermia liebt nämlich von Anfang bis zum Ende nur Lysander und Helena nur Demetrius. Demgegenüber neigen die jungen Männer zu schlagartigen und vollkommenen Gefühlsumschwüngen, die von einer Liebesblindheit bis hin zur Gleichgültigkeit, gar zur Verachtung und zum Hass reichen. So wird in der Exposition von den einst friedlichen Verhältnissen erzählt: Lysander erwiderte Hermias Liebe und Demetrius Helenas. Während zu Beginn des aufgeführten Teils der Handlung – also nach dem Moment, für den sich der englische Begriff *point-of-attack* etablierte (vgl. Levitt 1971: 24–34) – Lysander weiterhin in Hermia verliebt ist und um ihre Hand anhält, weist Demetrius Helene rücksichtslos ab und wendet seine Liebe Hermia zu. Demetrius erlangt dazu noch die Gunst von Hermias Vater, der Demetrius und nicht Lysander die Hand seiner Tochter zusagt. Im Wald beginnt sich wegen Drolls vielleicht ungeschickten, vielleicht sogar auch absichtlich verkehrten Interventionen mit dem Nektar der Zauberblume der „Pfeil der Begierde“ wie ein Kompassnadel im Magnetsturm herumzudrehen. Zuerst verlässt Lysander Hermia und beginnt Helena ziemlich aufdringlich zu umwerben, wodurch auch Hermia, genauso wie Helena, das Gefühl der unerwiderten Liebe zu spüren bekommt. Daraufhin stellt Droll Demetrius‘ Liebe zu Helena wieder her, die dadurch jetzt, genauso wie Hermia zu Beginn des Stücks, zum Zankapfel zweier Männer wird, die sich mehr miteinander als mit ihr beschäftigen. Überdies zweifelt Helena ganz und gar an der Aufrichtigkeit dieser rasch schwankenden Gefühle und befürchtet, dass sie die Männer und Hermia zum Gespött machen. Letztendlich kehrt auch Lysander, genauso wie Demetrius vor ihm, zu Hermia, seiner ursprünglich Auserwählten, wieder. Die ursprüngliche Konstellation ist damit wiederhergestellt und aus dem Wald kehren nach Athen zwei glückliche Liebespaare und gegenseitige Freunde wieder. Ihren kurzen Aufenthalt in der



shakespearischen „grünen Welt“, wie sie Northrop Frye (1957: 182–184) bezeichnete, vergleicht die deutsche Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte mit einem „rite de passage (Arnold van Gennep) oder Übergangsritus“, denn „die Erfahrungen, welche die vier jungen Liebenden im nächtlichen Wald machen, verwandeln sie: aus der ‚Augenliebe‘ wird beständige Liebe, aus Kindern werden Erwachsene“ (Fischer-Lichte 2010: 117–118).

## 2

Die lange Aufführungsgeschichte des *Sommernachtstraums* erwies, dass bei der theatralen Interpretation des Werkes eine Reihe maßgeblicher Entscheidungen getroffen werden muss. Diese Entscheidungen werden durch die Mehrschichtigkeit und Mehrdeutigkeit des Textes bedingt, die sowohl den Lesern als auch den Regisseuren beispielsweise „anstatt von Drolls Frechheit ein dämonisches Gemüt, anstatt einer pastoralen Idylle ein erotisches Bestiarium, anstatt einer harmlosen Träumerei einen Sommernachtswahnsinn und anstatt einer zierlichen Liebenswürdigkeit der Liebespaare rohe Triebe“ (Brlek 200: 7) bieten. Die Kritik kann all diese Möglichkeiten als gültig und gleichwertig erklären, doch das Theater muss sich dabei hauptsächlich für die eine oder andere entscheiden – und womöglich auch einige neue aufdecken – und sie auf der Bühne konsequent darstellen.

Die erste unter diesen Entscheidungen bezieht sich auf die Auswahl des Waldes. Wie soll dieser dargestellt werden? Wie ein warmer, pastoraler Hain, in dem die Liebesstreitereien innerhalb der Grenzen der Rhetorik bleiben, wo man sich auf dem sanften Grass und Moos gemütlich ausruhen kann und in dem „reizende“ Elfen und einige unartige Kobolde leben? Wie einen finsternen Wald aus der nordischen Mythologie, in dem sich menschliche Wesen keinesfalls angenehm fühlen und in dem auf sie wilde Geschöpfe und Dämonen lauern? Wie einen Dschungel, in dem sogar die Pflanzen tödlich sein können? Wie ein großes mechanisches Spielzeug, in dem der Mensch seine Intelligenz und Geschicklichkeit beweisen soll, oder wie ein Spielplatz mit Hürden, die vorherzusehen und zu überwinden sind? Wie eine Theaterbühne, auf der sich alles umwandeln lässt? Wie eine Zirkusarena, eine „Geisterbahn“ wie im Vergnügungspark, eine Sportarena, eine Diskothek? Ein Labyrinth? Eine surreale Traumlandschaft?

Die zweite Entscheidung bezieht sich auf die Rolle von Droll. Wem soll seine Verkörperung anvertraut werden? Soll ein Junge oder ein Mädchen den unartigen, aber im Wesentlichen gutmütigen „Kobold“ darstellen? Vielleicht eine Tänzerin oder ein Tänzer? Eine Jongleurin oder ein Jongleur? Eine Turnerin oder ein Turner, die die Aufmerksamkeit

durch bemerkenswerte körperliche Fähigkeiten erringen werden, von denen „normale Sterbliche“ nur träumen können? Eine Verführerin oder ein Verführer? Ein Vamp? Wem sollen unter anderem die Rollen der restlichen Elfen, also von Oberons und Titantias Gefolge, anvertraut werden? Tänzerinnen und Tänzern? Akrobatinnen und Akrobaten? Schauspielerinnen und Schauspielern, die vielleicht maskiert oder auffallend geschminkt sind? Oder Menschen, die man einst, bevor das höchst unangemessen wurde, für *Freak-Shows* engagieren würde? Oder wird wiederum ein Teil der Elfen von Kindern dargestellt? Von Puppen? Wird die Analogie zwischen der Hofs- und Elfenwelt dadurch betont, dass dieselbe Schauspielerin die Rolle von Hippolyte und Titania spielt und derselbe Schauspieler die Rolle von Theseus und Oberon? Oder werden die zwei Königspaare vielmehr im deutlichen Gegensatz zueinander stehen?

Die dritte Entscheidung betrifft sowohl Zettel, einen Weber und Amateurschauspieler, den Droll in einen Esel verwandelt als auch den Esel selbst, in den Zettel verwandelt wird. Ist Zettel ein Clown, dessen alleinige Funktion es ist, sowohl die Figuren in der Dramenwelt als auch das Theaterpublikum zu vergnügen? Ist er eine aufgeblasene Persönlichkeit, ein aufdringlicher Schwätzer, einer der vielfältigen Angeber und Prahlhänse – ein „*alazon*“ (Frye 1957: 172) – auf denen die europäische Komödie seit der Antike bis hin zur Gegenwart beruht? Ist Zettel tatsächlich ein Mochtegern-Star der Schauspielkunst? Ist er ein unintelligenter aber kraftvoller Mann? Und der Esel, in den er verwandelt wird? Ist er ein sympathischer grauer Heu- und Erbsenknabberer oder die Verkörperung einer animalistischen Erotik? Braucht er eine Eselsmaske, einen Schwanz und Handschuhe mit Hufen oder wird der Schauspieler die Verwandlung durch Grimassen und geballte Fäuste darstellen?

Freilich kommt hinzu noch die Wahl des Ansatzes zu den jungen Liebespaaren, bzw. die Entscheidung, ob man die sexuellen Aspekte ihrer Beziehungen betonen oder vollkommen in den Hintergrund drängen soll. Die zuvor erwähnten Entscheidungen bestimmen letztendlich den jeweiligen Charakter einer Inszenierung des *Sommernachtstraums*, der folglich von einem Kinderspiel über eine Art Bühnenbilderbuch bis hin zur erschütternden Darstellung von Liebesreibereien, eines vorübergehenden Identitätsverlustes, eines Hinauswerfens in die gefährliche Welt, einer Haltlosigkeit und Einsamkeit, eines Angstanfalls und anderer traumatischer Erfahrungen reichen kann.

Im Folgenden werden wir einen Blick darauf werfen, wie einige dieser Fragen von beispielhaften Inszenierungen des *Sommernachtstraums* auf kroatischen Bühnen beantwortet wurden.

3

In ungefähr 175 Jahren mittelbarer und dann auch unmittelbarer Kontakte mit Shakespeares dramatischem Schaffen<sup>162</sup> haben professionelle kroatische Theater rund dreißig seiner Werke auf die Bühne gebracht. Bei der Anzahl der Inszenierungen teilt *Ein Sommernachtstraum*, der bisher rund 25-mal aufgeführt wurde, zusammen mit *Othello* den dritten und vierten Platz, nach *Hamlet* und der Komödie *Was ihr wollt*, die Kroaten oft als „ihre“ perzipieren, da der Schauplatz in Illyrien ist. Eigentlich gehört *Ein Sommernachtstraum*, zusammen mit *Wie ihr wollt*, *Othello*, *Romeo und Julia*, *Macbeth* und *König Lear* zu einer Gruppe von Shakespeares Werken, die dem unerreichbaren *Hamlet* auf kroatischen Bühnen mit erheblichem Rückstand hinterherhinken. Andererseits wurde diese fantastische Komödie vom Zagreber Theater, dem einzigen professionellen kroatischen Theater bis 1907, erst 1895 ins Repertoire aufgenommen, nachdem schon elf von Shakespeares Dramen aufgeführt worden waren, von denen einige zwei oder gar drei Mal erneuert wurden. Zuständig dafür war Stjepan Miletić, Intendant und Hauptregisseur des Zagreber Theaters von 1894 bis 1898 – ein Mann, der nach dem Vorbild deutscher und österreichischer Intendanten dem Zagreber Publikum das vollständige dramatische Opus Shakespeares vorführen wollte. In Vorbereitung für seinen Amtsantritt als Intendant besuchte nämlich Miletić, damals noch in seinen späten Zwanzigern, eine Reihe europäischer Theaterzentren. Zutiefst beeindruckt war er damals gerade von den deutschen und österreichischen Aufführungen von Shakespeares Werken. Neben den restlichen Tragödien, historischen Dramen und Komödien sah er auch den *Sommernachtstraum* im Berliner Schauspielhaus unter der Regie von Max Grube. In seinen Memoiren lobte Miletić die Aufführung und bejahte auch die Versetzung der Elfen aus dem mediterranen Hain in den düsteren germanischen Wald sowie die Auswahl der symbolischen roten Farbe für Drolls Kostüm:

---

<sup>162</sup> Der erste dieser mittelbaren Kontakte fand in der zweiten Novemberhälfte 1841 statt, als die Zagreber Theatergesellschaft „Domorodno teatralno društvo“ während der einzigen Saison, in der Aufführungen auf Kroatisch stattfanden, Dimitrije Demeters kroatisierte serbische Übersetzung des sentimental deutschen Dramas *Romeo und Julia* aufführte, das Christian Felix Weisse nach dem Vorbild von Shakespeares gleichnamiger Tragödie schrieb. Die kontinuierliche Aufführung von Shakespeares Dramas beginnt in den 60-er Jahren des 19. Jahrhunderts mit einer lokalisierten Fassung des heiteren Spiels *Der Widerspenstigen Zähmung* (1863), ebenfalls nach der deutschen Überarbeitung, sowie mit *Der Kaufmann von Venedig* (1867) und *Viel Lärm um nichts* (1868) (vgl. *Repertoar hrvatskih kazališta 1840-1860-1980*. 1990.).

„Eine treuere Aufführung im Geiste Shakespeares habe ich noch nie zuvor gesehen. Man weiß, zu welchen leichtfertigen Effekten die heutigen Regisseure vom Einfallsreichtum des Autors verführt werden. Sie vergessen, dass dies eine Fantasie eines nordischen Dichters ist, für den Griechenland weder ein kultureller noch ein geografischer Begriff ist, sondern eher eine Frucht seiner Laune und folglich führen sie uns den sämtlichen Reiz tropischer Wälder vor sowie, der dortigen Temperatur gemäß, halb nackte Nymphen. [...] Doch eben den *Sommernachtstraum* durchzieht der frische Geist der Wälder von Avon und ihrer jahrhundertealten Eichen und der Dämon Droll ist in aller Deutlichkeit ein *englischer* Geist. So stellt ihn auch Berlin in seinem traditionellen roten Kostüm dar. Überhaupt ist die gesamte Dekoration und Ausrüstung in völligem Einklang mit der Umgebung des Dichters, von der Antike gibt es keine Spur. Insbesondere liegen die Handwerkerszenen im Ton niederländischer Maler und dennoch ist alles einheitlich, was für ein Stil!“ (Miletić 1978: 50)

Als Miletić sich jedoch in der Rolle des Intendanten und Regisseurs fand und nicht der des Kritikers, welche er bis zur Übernahme des Kroatischen Nationaltheaters in Zagreb einnahm, entschied er sich für einen Kompromiss. Er führte Regie bei einem unbearbeiteten Dramentext, „fast ohne Kürzungen und ganz gemäß dem Original“, doch weiterhin „weigerte [er] sich, das Stück vollkommen im Geiste des jeweiligen Zeitalters des Dichters zu inszenieren, aus Angst, dass es wegen der altenglischen und germanischen Tracht beim Publikum nicht unbedingt auf Verständnis stoßen würde“. Er behielt nicht nur Mendelssohns Bühnenmusik, für die Ema Grondona die Ballettszenen choreografierte, sondern auch die Stimmung im Kernteil des Stücks, die er für Shakespeares Dramenwelt als unangemessen empfand: „[...] die Poesie des Elfenhains mit seinen Glühwürmchen und daraufhin der Übergang von der Mondnacht zum frischen Sommermorgen bezauberten das Publikum“ (S. 291). Den Unterschied zwischen der Hofs- und Elfenwelt betonte er durch eine ungewöhnliche Wahl der Darsteller für die Rollen von Theseus und Hippolyta sowie von Oberon und Titania. Den Athener Herzog verkörperte nämlich Andrija Fijan, ein Ehrenschauspieler des Zagreber Nationaltheaters, dessen Karriere durch eine Reihe heroischer und tragischer Rollen sowie durch Salonrollen gekennzeichnet war. Die Amazonenkönigin stellte Marija Ružička-Strozzi dar, Fijans ewige Partnerin sowohl in tragischen Rollen als auch in Salonrollen. Die Rolle des Elfenkönigs spielte jedoch die Darstellerin Ljerka Šram, die vom damaligen Publikum als eine angemessene *femme fragile*

perzipiert wurde, während Hermina Šumovska, Šrams Schauspielkollegin, die Elfenkönigin verkörperte. Auch die Wahl für die Rollen von Droll und Zettel (hier unter dem Namen Spinner) war wenig überraschend. Den Waldtrickser spielte ein Mädchen, Fräulein Vodvařka, und den in einen Esel verwandelten Amateurschauspieler der damals populärste Komiker, Dragutin Freudenreich.<sup>163</sup>

Der Regisseur Josip Bach, Absolvent der Kroatischen Dramenschule, der ersten kroatischen Theaterschule, die zur Zeit der Intendantur von Miletić in der Nähe des Zagreber Nationaltheaters tätig war, ist auch erwähnenswert, nicht weil er 1909 den *Sommernachtstraum* in direkter Anlehnung an Miletić erneuerte, sondern weil er das Stück aus dem geschlossenen Theaterraum heraus unter den freien Himmel des Zagreber Maksimir-Parks brachte. Die Inszenierung erfolgte Ende August 1913 und wurde erneut vom Kroatischen Nationaltheater aufgeführt. Auch dieses Mal lieferten das österreichische und deutsche Theater den Anreiz. Genauer gesagt war das Max Reinhardt, der beim *Sommernachtstraum* und bei einigen anderen Stücken Regie führte und sie in außertheaterliche Spektakel in Zirkusarenas, Sälen und Parks umwandelte. Der *Sommernachtstraum* im Maksimir-Park, über den der kroatische Schriftsteller Antun Gustav Matoš eine interessante und höchst persönliche Aufzeichnung schrieb (Matoš 1913), war keine Ambiance-Aufführung im eigentlichen Sinne des Wortes, da im Park gegenüber einem Zuschauerraum mit ungefähr zweitausend Plätzen eine Holzbühne mit griechischen Säulen aus Pappe oder Stoff aufgebaut wurde. Allem Anschein nach waren die Bäume und Büsche des Parks jedoch mehr als eine einfache Hintergrundkulisse und dienten zumindest als eine Umrahmung und Hinterbühne des Darstellungsraums, sodass sich auch „der Souffleur [...] im Busch verbarg“ (Batušić, S. 1978: 72). Die Kostüme waren, wie es Miletić sagen würde, vollkommen im Zeichen „des Altertums“. Bei der Rollenbesetzung spürte man den Generationswechsel unter den Darstellern: Andrija Fijan, der 1911 starb, wurde von Borivoj Rašković in der Rolle von Theseus nachgefolgt und Marija Ružička-Strozzi von Nina Varva. Oberon wurde jedoch von einem Mann, Josip Štefanac, dargestellt, der häufig junge Heldenfiguren spielte, während Droll im weiblichen Körper blieb, nämlich in dem von Vera Hrzić. Von historischer Bedeutung ist auch die Tatsache, dass am 13. Mai 1916, als sich

---

<sup>163</sup> Die Angaben zur Aufführung von Miletić wurden der Digitalen Sammlung der Kroatischen Akademie der Wissenschaften und Künste entnommen (DiZbi.HAZU): <https://dizbi.hazu.hr/object/view/15760> (letzter Zugriff: 31. März 2017). Die Angaben hinsichtlich der Rollenbesetzung in neueren Inszenierungen wurden hingegen den Theaterzetteln und Programmheften entnommen, die in der Abteilung für die Geschichte des kroatischen Theaters in der Kroatischen Akademie der Wissenschaften und Künste gespeichert sind.

Kroatien und England im Ersten Weltkrieg gegenüberstanden, dieselbe Komödie auf demselben Ort, diesmal unter der Regie von Emil Nadvornik, zum dreihundertsten Jubiläum von Shakespeares Tod aufgeführt wurde.

Ungefähr zwanzig Jahre vergingen bis zur nächsten bedeutenden Erscheinung des *Sommernachtstraums* auf einer Zagreber Bühne, obwohl in der Zwischenzeit Viktor Bek die Regie bei einer Inszenierung in Osijek führte. Das Jahr 1932 war die Zeit einer wirtschaftlichen und politischen Krise, die, verschärft durch die ungünstige politische Lage infolge der Einführung der Königsdiktatur von Alexander I. Karađorđević, auch das Kroatische Nationaltheater in Zagreb befiel. Der Regisseur Tito Strozzi und der Szenograf Ljubo Babić bewiesen jedoch, dass man auch durch einen geschickten Gebrauch des Verfügbaren einen luxuriösen Eindruck erwecken kann, und zwar trotz des damaligen Geldmangels, als sogar bescheidene Ausgaben für die Ausstattung neuer Aufführungen nicht möglich waren. Mit dem Dekor und den Kostümen, die Babić größtenteils von früheren Inszenierungen übernahm, schuf Strozzi nämlich ein musikdramatisches Spektakel, das die Kritiker an den damals noch neuen „Tonfilm“ erinnerte (Mašić, 1932), also an Musikfilme mit attraktiven Tanznummern, die im pittoresken Ambiente vorgeführt wurden. Bei Strozzi bestand dieser Ambiente aus einem Wald, der aus „gebrauchten“ Bühnenbildelementen zusammengesetzt und im Gegenlicht dargestellt war. Da der Hintergrund heller als die schwarzen Silhouetten der Bäume und Baumkronen im Vordergrund war, trug eine solche Beleuchtung gewiss nicht so sehr zur nächtlichen Stimmung bei wie zum Eindruck der Ungewissheit und der Gefahr. Der helle Beleuchtungskreis wurde in jeder Szene auf den hinteren Teil der Bühne gerichtet, auf dem sich auch die Handlung abspielte. Laut Kritikern verirrten sich in diesem finsternen Wald zwei edle und junge Liebespaare, die von fröhlichen und weiterhin zu Mendelssohns Bühnenmusik tanzenden Elfen empfangen wurden, angeführt vom jungen Vjekoslav Afrić (Oberon) sowie, abwechselnd, Gizela Huml und Božena Kraljeva (Titania). Nada Babić, äußerst beliebt in der Rolle naiver Narrenfiguren in Volksstücken, stellte den verspielten, jedoch gutmütigen Droll dar, während August Cilić, Friedrichs Nachfolger in der Darstellung von Komikerrollen, Zettel spielte.

Im Jahr 1963 griff Strozzi wieder nach dem *Sommernachtstraum* – zugleich war das auch seine letzte Arbeit an Shakespeares Stücken – und inszenierte ihn im Rahmen des Split Sommerfestivals im Foyer der Meštrović-Galerie. Eine der letzten Regien des Künstlers, der anfangs seiner Karriere als Dramatiker sowie Regisseur und Schauspieler den Avantgardeströmungen, insbesondere dem Expressionismus, nahestand, wurde von der Kritik

negativ aufgenommen. Petar Selem, der als Kritiker und Regisseur ein „andersartiges Theater“ befürwortete, also ein Theater, das von der Tradition abweicht, sah Strozzi's *Sommernachtstraum* als einen guten Anlass, um die lange Aufführungstradition von Shakespeares Feerie, während der die Suche nach dem Fantastischen letztendlich in Kitsch mündete, erst zu beschreiben und daraufhin, unter direktem Einfluss des „luziden Buches von Jan Kott“ *Shakespeare heute*, auch abzuschreiben:

„[...] Das *Feerienhafte* bei der Aufführung von Tito Strozzi basiert eben auf solchen übertroffenen, ehemaligen, vergangenen Requisiten. Was wir heute als *ferienhaft* erkennen können und was für uns das Lied der Fantasie und der Moment der Träumerei bedeuten, das will ich hier nicht erforschen. Eine solche Entdeckung ist, unter anderem, die Aufgabe der Künstler, doch ich bin mir vollkommen gewiss, dass es nicht mehr die grazilen Bewegungen von Ballerinen in raschelnden, blumenartigen Röcken sind oder pseudoharmonische und pseudoidyllische Kompositionen mit Feengeschöpfen als Protagonisten. Zu einer Billigung solcher Spektakelemente könnte einen Regisseur heutzutage nur ein mangelnder Mindestmaß von Mut bringen, der nötig ist, um die toten Blätter der Tradition des XIX. Jh. abzuschütteln, durch die Shakespeare in vielerlei Hinsicht verzerrt wurde, sowie eine mangelnde Entschlossenheit, durch einen lebhaften und unmittelbaren Kontakt mit dem Text seine gegenwärtigen Möglichkeiten aufzudecken.“ (Selem 2008: 42)

Das soeben erwähnte Buch von Kott wurde 1964 weltberühmt, fand aber seine ersten Leser in Kroatien eben 1963 dank der serbischen Übersetzung von Petar Vujičić. Die Entschlossenheit, die Richtung einzuschlagen, die Kott darin andeutet, zeigte das Team, das den *Sommernachtstraum* im Zagreber Schauspielhaus *Gavella* im Oktober 1984 aufführen wollte. Die Regie führte dabei Dino Radojević, der sich auf Jan Kott, den Autor des „spannendsten“ Buches, das er „in letzter Zeit gelesen hatte“ (Radojević 1964), bereits 1964 berief, als er auf derselben Bühne im Rahmen des vierhundertsten Jubiläums von Shakespeares Geburtstag bei *Hamlet* Regie führte, wobei Boris Buzančić die Titelfigur darstellte. Die Inszenierung basierte auf der Übersetzung von Milan Bogdanović – die Redaktion von Josip Torbarina wird bei dieser Aufführung nicht erwähnt – von der jedoch nicht viel übrig blieb, da Zvonimir Mrkonjić die Dialoge zwischen den Liebespaaren aufs Neue umdichtete und Vjeran Zuppa die Handwerkerszenen vollständig umgestaltete, um sie in eine metatheatralische Diskussion à la Pirandello zu verwandeln. Der Szenograf Drago Turina gestaltete den Athener Hof als ein modernes Grundstück im Besitz einer reichen

Familie, auf dem man die Zeit durch Tennisspielen vertreibt, während der Wald zu einem fast undurchdringlichen Urwald wurde, in dem dicke, grüne Lianen von hohen, unsichtbaren Kronen herabfielen. In diese Lianen verfangen sich die jungen Liebespaare und auf ihnen kletterten die akrobatischen Elfen herum, hier nahezu schlangenartige Waldgeschöpfe in enganliegenden Kostümen – der vollkommene Gegenteil von Strozis „Tüll und blumenartigen Röcken“, wie Selem sie beschrieb. Zettel wurde von Željko Vukmirica dargestellt, einem kräftigen und geschickten Schauspieler mit Erfahrung im sogenannten nichtverbalen Theater, die er im Theater-Workshop „Pozdravi redateljice i pedagoginje Ivice Boban“ erwarb. Diese Erfahrung wandte er auch großartig bei der Eselsverwandlung an, für die er weder Schminke noch eine Maske oder ein Kostüm brauchte. Stattdessen drückte er sie durch eine hervorragende Mimik, eine mit Schreien und Iahen durchzogene Redensweise sowie durch Hufe aus zusammengeballten Fäusten aus. Sein Verhältnis zur Titania von Mrijana Majurec prägte eine durchaus animalistische Erotik. Duško Valentić in der Rolle von Droll gelang es mit seinen Breakdance-Nummern gleichermaßen, die Aufmerksamkeit der Kritiker und des Publikums zu erregen. Zwei Jahre lang blieb der *Sommernachtstraum* von Radojević im Repertoire des Schauspielhauses *Gavella* und reihte 64 Aufführungen auf. Auch Peter Veček führte Shakespeares Liebespaare in einen tödlichen Wald. Für seine dreißigste Regiearbeit im Kroatischen Nationaltheater in Varaždin, das er in seinen besten Jahren auch künstlerisch anführte, wählte er 2003 eben den *Sommernachtstraum*. In Večeks Wald lauerte auf die jungen Athener der Droll von Vilim Matula, ein Elf mit einem menschlichen Schädel als Kelch anstatt einer Blume als magisches Requisit.

Obwohl bereits Matoš in seinen Aufzeichnungen über die erste kroatische Aufführung des *Sommernachtstraums* auf einer Sommerbühne feststellte, dass die Stadtparks kein idealer Ort und die Sommermonate kein idealer Zeitpunkt für die Inszenierung dieses Stücks sind und obwohl Regisseure wie Radojević, Veček und andere – von einigen wird noch die Rede sein – die Verlockung der dunkleren Seite des Spiels vorführten, folgte ein Teil der Regisseure weiterhin dem Ruf der Festivals. So fanden, unter anderem, der *Sommernachtstraum* von Marko Fotez sowie der von Joško Juvančić ihre Sommerbühne im Stadtpark Gradac in Dubrovnik, natürlich im Rahmen der jeweiligen Sommerfestspiele, und der von Janko Marinković im Botanischen Garten von Pula. Die Liebespaare in diesen sommerlichen Festspielen wirkten  *nolens volens* wie junge Touristen, die auf der Suche nach einem Campingplatz sind. Die angelegten Parks konnten zu leicht begehbaren Küstenwäldchen, jedoch nicht zu tiefen und gefährlichen Wäldern werden. Gewiss erweckte



auch die ganze Elfenwelt den Anschein eines „Touristenangebots lokaler Spezialitäten“. In der Zagreber und Dubrovniker Aufführung von Juvančić gab es keine Abweichungen von der Tradition, die von Miletić, Bach und Strozzi aufgestellt wurde. Das Athener Königspaar, die jungen Liebhaberinnen und Liebhaber sowie das Elfenkönigspaar wurden von Darstellern wie Tonka Lonza und Boris Buzančić, Saša Violić und Marija Paro bis hin zu Enes Kišević und Zvonimir Zoričić sowie Koraljka Hrs und Iva Marjanović dargestellt, während Špiro Guberina, der Nachfolger von Cilić, die Rolle von Zettel spielte. Die Figur von Droll wurde jedoch gründlich verändert. In der Darstellung von Angel Palašev, einem Schauspieler kleinerer Statur mit expressiver Mimik, wurde er zu einem zynischen und nicht gutmütigen Elf.

Theseus und Hippolyta sowie Oberon und Titania samt ihren Untertanen kehrten in den Maksimir-Park durch das Zagreber Stadttheater *Komedija* wieder zurück, jedoch ohne eine erfolgreiche Adaption des Stücks zu erwirken. Joško Juvančić<sup>164</sup> führte dabei Regie und die Erstaufführung fand auf der geschlossenen Bühne im neuen, offenen Raum statt. Der Aufführung gelang es nämlich in keiner Weise, sich in den Ambiente des Parks „einzufügen“, vor allem weil der Wald von Juvančić alles andere als eine „grüne Welt“ war. Anstatt von Ästen und Blättern sowie Blumen und Moos überwogen im Raum des nächtlichen Wirrwarrs, der vom Szenografen Marin Gozze entworfen wurde, künstliche Materialien, vor allem Plastikfolien. Somit schien es, als ob die jungen Athener durch eine Galerie mit einer halb aufgebauten Ausstellung oder durch ein unvollendetes Einkaufszentrum oder womöglich durch das Innere einer Raumstation wandern würden. Der Droll von Željko Duvnjak war wiederum ein Varieté-Magier, während der Oberon von Damir Lončar zusammen mit der Titania von Dubravka Ostojić und ihrem Gefolge so wirkten, als ob sie von einer Las Vegas-Modenschau in Shakespeares „grüne Welt“ hineinwandern würden, um campen zu gehen. Irena Sušac war die Kostümbildnerin.

Mehr oder weniger offen könnte man sagen, dass auf der geschlossenen Bühne des Stadttheaters *Komedija* im *Sommernachtstraum* von Juvančić die Stimmung der postmodernen Dekadenz herrschte. Eine ähnliche Stimmung herrschte auch in einer früheren Aufführung, genauer im *Sommernachtstraum* des polnischen Regisseurs Janusz Kica, eines häufigen Gastes auf kroatischen Bühnen. Kica inszenierte den *Sommernachtstraum* 1992 mit

---

<sup>164</sup> Ein *Sommernachtstraum* im Stadttheater *Komedija*, der am 28. Dezember 2001 erstaufgeführt wurde, war die zweite, beziehungsweise dritte Bearbeitung des Textes von Juvančić. Im Dezember 1971 führte er nämlich Regie im Kroatischen Nationaltheater in Zagreb und 1972 brachte er das Stück mit demselben Ensemble auf die Bühne des Parks Gradac in Dubrovnik.

dem Ensemble des Zagreber Jugendtheaters und in Zusammenarbeit mit dem Szenografen und Kostümdesigner Jürgen Lancier. Die Bäume wurden aus dem Wald herausgenommen, im Boden öffnete sich ein Erdloch, aus dem nur der Kopf eines einzigen Elfen herausstach, der von Doris Šarić-Kukuljica dargestellt wurde, und Branko (Pjer) Meničanin verkörperte den flinken und akrobatischen Manipulator Droll. Die Elfenwelt wurde wie eine Art Labyrinth dargestellt, in dem sich der Mensch der Natürlichkeit nicht nähert, sondern in dem er sie verliert, zusammen mit seiner Identität. Er wird leer, gleichgültig und dehumanisiert, reduziert auf automatische Verhaltensmuster. Das Athener Königspaar, das von Dejan Aćimović und Zdenka Marunčić dargestellt wurde, verlor in dieser Aufführung die letzten Überreste des Heroischen. Mit einem Grinsen anstatt eines Lächelns war Theseus kein antiker Held, sondern ein moderner Tyrann, während Hippolyta wie eine reiche Dame wirkte, die sich, wahrscheinlich nach ihren wilden Lebensjahren, für eine interesselose Ehe entschied. Das Liebesquartett – Ksenija Marinković, Senka Bulić, Rene Medvešek und Vili Matula – ähnelte wiederum, wahrscheinlich erneut unter dem Einfluss von Kotts Interpretation der erotischen Thematik des Stücks, einer Gruppe von „Party-Leuten“, die unter dem Einfluss unterschiedlicher „Substanzen“ den Blick für die Realität verloren haben. Auch in dieser Interpretation bewahrten jedoch die Handwerker, angeführt von Đimi Jurčec als Zettel, der die Hauptrolle in dutzenden von Kinderaufführungen spielte, die gutherzige Naivität des Amateurtheaters.

Im Jahr 2007, dem letzten Jahr, von dem in dieser Übersicht die Rede sein wird, fanden die Premieren von zwei *Sommernachtsträumen* statt und zwar in den Theaterzentren, in denen Shakespeares Stücke am häufigsten aufgeführt werden, nämlich in Zagreb (im Schauspielhaus *Gavella*) und Dubrovnik (im Rahmen der Sommerfestspiele).<sup>165</sup>

Bei der Regie des makedonischen Regisseurs Aleksandar Popovski, eines häufigen Gastes auf kroatischen Bühnen, wurde der *Sommernachtstraum* mit seiner Premiere am 21. Dezember 2007 eine der meistbesuchten Aufführungen des Schauspielhauses *Gavella*. Im Repertoire blieb er bis September 2015 und wurde fast 150 Mal aufgeführt. Alles nahm in dieser Aufführung einen glücklichen Ausgang, vor allem die unerwarteten, jedoch konsequenten und überzeugenden Antworten auf einige Schlüsselfragen hinsichtlich der Inszenierung, Dynamik und der ausgezeichneten Bühneninterpretation. Dargestellt wurden

---

<sup>165</sup> Die Rezeption von Shakespeares Werken in Kroatien beginnt eigentlich mit den Übersetzungen von Ivan Krizmanić (aus der Gegend von Zagreb) und Antun Kazali (Dubrovnik) aus der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts. Zagreb und Dubrovnik sind dabei die Städte, in denen Shakespeares Werke am häufigsten aufgeführt wurden.

die jungen Athenerinnen und Athener von Bojana Gregorić Vejzović und Nataša Janjić sowie von Franjo Dijak und Sven Šestak, die alle bereits zuvor Schauspieler von Rang waren und die teilweise das sogenannte In-Yer-Face-Theater auf die Bühne brachten, das von einer „neuen Brutalität“ gekennzeichnet ist und das ziemlich nahe den Filmen von Quentin Tarantino steht. Die Figuren, vor allem die männlichen, zeigten dabei eher eine Tendenz zur Gewalt als zur Zärtlichkeit. Der Regisseur und das Künstlerkollektiv NUMEN führten die Figuren in keine „natürlichen“ oder „realen“ Schauplätze, wie beispielsweise in einen Wald, Dschungel, irgendeinen Mechanismus oder in ein komplexes Netzwerk von Straßen oder Korridoren, sondern in einen Raum voller Illusionen und Trugbilder, in den Bereich des Theaters, des Zirkus, des Varietés... Lange, rote Samtstreifen aus demselben Material, aus dem Bühnenvorhänge angefertigt werden und die von den Bühnenseilen hingen, dienten als Hauptbühnenelement. Diese Streifen waren alles, was die Darsteller benötigten, um die Szenografie zu gestalten: die Wände des Hofes von Athen beziehungsweise die Handwerkerhütten, den Wald, in dem sich die Liebespaare verloren und auf dessen Bäumen und Lianen Elfen herumkletterten und schwangen, Titanias Liege, Teile der Kostüme... Der Zettel von Ozren Grabarić, ohne Maske dargestellt, erinnerte an Željko Vukmirica und seine Darbietung des Webers, der in einen Esel verwandelt wird. Seine Beziehung zur Titania von Ksenija Pajić war ebenfalls durch eine betonte Erotik geprägt. Die größte Überraschung der Aufführung war der Auftritt des Schauspielveteranen Pero Kvrgić in der Rolle von Droll. Schon längst müde von Menschen und vom Theater wandelte er seinen Elfen in einen überlegenen Zyniker um, der seine Opfer hasst, sie kalt verspottet, ihre Verwirrungen und Missverständnisse genießt und von Zeit zu Zeit auch ihre Jugend sichtbar verachtet.<sup>166</sup>

Auf der Insel Lokrum in der Nähe von Dubrovnik führte das Dubrovnik Festspielensemble in Zusammenarbeit mit dem Kroatischen Nationaltheater in Zagreb am 21. Juli 2007 erstmals einen ungewöhnlichen *Sommernachtstraum* unter der Regie von Dora Ruždjak Podolski auf. Stadtparks werden seit 1913, als Bach die Aufführung der Feerie ins Freie brachte, als der Athener Wald angelegt, in dem dann der noch planvoller gestaltete Hof von Athen sowie die Handwerkerhütten aufgestellt werden. Dieses Festspiel wurde jedoch nicht in einer solchen wörtlichen „grünen Welt“ aufgeführt. Stattdessen fand es seine Bühne auf den ungastlichen und nackten Felsen von Lokrum, die der Szenograf Saša Šekoranja stellenweise mit Stoff bedeckte und die eher ans „öde Land“ von Becketts *Godot* und andere postapokalyptische Film- und Theaterschauplätze erinnerten. Die eklektischen Kostüme von

---

<sup>166</sup> Vgl. [https://www.gavella.hr/predstave/arhiva\\_predstava/san\\_ivanjske\\_noci](https://www.gavella.hr/predstave/arhiva_predstava/san_ivanjske_noci) (letzter Zugriff: 10. April 2017).

Barbara Bourek erweckten den Eindruck, als ob sie aus dem halb bewahrten Fundus des Theaters stammen würden. Auf Lokrum wurde Zettel, erneut ohne Maske, von Jerko Marčić dargestellt, der 2006 im Zagreber Theater *EXIT* in der Aufführung *SHAKEspeare auf EXit* (*SHAKEspeare na EXit*) auftrat und der auch in der Persiflage von Shakespeares Werken geschickt war. Die Rolle von Droll spielte Renata Sabljak, eine feine Schauspielerin kindlicher Figur und mit feuerroten Haaren, verkleidet in einen Frack und Zylinderhut sowie mit einem Besen à la Pomet von Marin Držić oder womöglich einem Hexenbesen als Hauptrequisit.<sup>167</sup> Die Aufführung blieb im Repertoire nur zwei Sommer lang und erhielt keine größere Aufmerksamkeit der Kritiker oder des Publikums. Zusammen mit dem *Sommernachtstraum* des Schauspielhauses *Gavella* ist sie jedoch ein eindeutiger Beweis dafür, dass sich das kroatische Theater endlich von den Klischees loslöste, die bereits Miletić im letzten Jahrzehnt des vorletzten Jahrhunderts als verjährt beurteilte.



Alma Prica und Vilim Matula in *Ein Sommernachtstraum*  
(Schauspielhaus *Gavella*, Zagreb, 1984)

<sup>167</sup> Vgl. <http://arhiva.dubrovnik-festival.hr/default.aspx?art=1223> (letzter Zugriff: 10. April 2017)

**Hrvatski izvornik**  
Kroatischer Ausgangstext

## HERETIK IVANA SUPEKA PRIMJERNA BIOGRAFSKA DRAMA IZ ŠEZDESETIH GODINA PROŠLOGA STOLJEĆA

Dramske je tekstove Ivan Supek s manjim i većim prekidima pisao četrdesetak godina - počnemo li brojenje od nastanka neobjavljena gimnazijskog pokušaja *Bankrot Ivana Kregara* iz 1933., i više od pola stoljeća - a objavljuvao ih je u periodici i knjigama od 1959. do kraja devedesetih godina prošloga stoljeća. Napisao ih je, bez netom spomenuta prvijenca, dvadeset. Manji je dio ostao rasut po časopisima, a veći dio, onaj koji su urednici, a vjerojatno i autor, procijenili vrednijim ili zanimljivijim određenu čitateljstvu, uvršten je u knjige. Tako je Matica hrvatska u nizu *Suvremeni hrvatski pisci*, koji je uređivao Vlatko Pavletić, godine 1971. objavila i *Drame Ivana Supeka*. Branimir Doñat, urednik izdanja, uvrstio je u tu knjigu šest tekstova, mahom iz šezdesetih godina: *Mirakul* (1964.), *Heretik* (1968.), *U kasarni na rubu šume* (1963.), *U predsoblju* (1965.), *Otpadnici* (1969./1970.) i *Lovište* (1969.). *Mirakul* i *Heretik* uvršteni su i u Supekova *Izabrana djela*, koja je za niz Pet stoljeća hrvatske književnosti, također Matice hrvatske, godine 1995. priredio Branko Hećimović. Knjiga *Amalgami*, objavljena 1998. u istoga nakladnika, sad u nizu *Čitaća proba* urednice Ane Lederer, sadrži pak deset komedija i drama nastalih od četrdesetih, odnosno pedesetih do devedesetih godina: *Lutrija imperatora Augustusa* (1991.), *Bajka modernog vremena* (1962.), *Gabrijel* (1994.), *Vrag je tiho naglas* (1990.), *Piramida* (1959.), *Pjesnik i vladar* (1980.), *Biskup i ban* (1995.), *Proces stoljeća* (1998.), *Pusta, zatravana zemlja* (1996.) i *Na atomskom otoku* (1959.) (usp. Ilakovac 2013).

Ivan Supek bio je, dakle, uza sve ostale djelatnosti kojima se bavio i jedan od plodnijih hrvatskih dramatičara druge polovice prošloga stoljeća, a njegovi tekstovi nisu ostali nepoznati našoj kulturnoj javnosti. Nasuprot impresivnoj bibliografiji, stoji međutim nadasve skromna teatrografija, jer teško da se hrvatsko kazalište od bilo kojega renomiranog književnika i uglednog intelektualca ogradilo zidom suzdržanosti što bi se mogao mjeriti sa zidom kojim se, barem dosad, čvrsto ogradilo

od tekstova Ivana Supeka - fizičara i filozofa, revizionista i disidenta, sveučilišnoga profesora, urednika znanstvenih časopisa, čovjeka koji je po dva mandata bio na čelu Sveučilišta u Zagrebu i Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, pacifista, protivnika nuklearnoga oružja i borca za ljudska prava, višegodišnjega člana Stalnoga komiteta međunarodnoga Pagvaškog pokreta, esejista, romanopisca... Naime, profesionalna su kazališta, koliko sam uspio provjeriti na dostupnim vrelima, izvela samo tri njegove drame. Godine 1962. na Komornoj pozornici Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu Joža Gregorin režirao je politički angažiranu dramu *Na atomskom otoku*, shvaćenu kao „ilustrativno upozorenje na zastrašujuću opasnost od atomskog naoružanja, koje već svojim postojanjem remeti i mijenja unutardržavne i međudržavne odnose” (Hećimović 1995: 15). S izvrsnim ansamblom Zagrebačkoga dramskog kazališta, danas Dramskoga kazališta Gavella, Georgij Paro postavio je 1969. godine *Heretika*, koji i jest središnja tema ovog priopćenja. Napokon, *Lutrija imperatorā Augustusa*, satira na postmodernu opčinjenost igrama na sreću i medijima te njihovu zlorabu u političkoj manipulaciji javnošću i stvaranju privida demokracije, imala je praizvedbu 1991. u Hrvatskome narodnom kazalištu u Varaždinu, u režiji Božidara Smiljanića. O razlozima ustrajnoga odbijanja Supekovih drama može se raspravljati - jesu li oni bili političke, ideološke, estetičke, antiintelektualističke ili neke druge naravi - ali bolje je tu raspravu ostaviti za neku drugu prigodu, bolje je, zapravo, prepustiti je krugu drugih, u ta pitanja izravno upućenih te stoga kompetentnijih sugovornika. Ovdje radije recimo nešto o pozornički najsretnijoj i najuspjelijoj od Supekovih drama, o *Heretiku*.

U doba kad je Ivan Supek kazališnim pozornicama, naišavši ovaj put na razumijevanje, ponudio dramski životopis senjskoga biskupa, splitskoga nadbiskupa, vindsorskoga dekana i osuđena heretika Markantuna de Dominisa te u godinama što su slijedile, povijesni i kvazipovijesni likovi - riječ je zapravo o društvenim tipovima iz našega drugog poraća kostimiranim u povijesne ličnosti - bili su razmjerno česti u hrvatskoj dramati. Tako je Antun Šoljan dva teksta prikazana u Teatru &TD oblikovao oko povijesnih likova uhićena znanstvenika Galilea Galileja (*Galilejevo uzašašće*) i vladanjem zasićena cara Dioklecijana (*Dioklecijanova palača*). Nedjeljka Fabrija privukli su hrvatski protestantski teolog Matija Vlačić Ilirik (*Reformatori*) i iberski moreplovac talijanskoga podrijetla Kristofor Kolumbo (*Admiral Kristof Kolumbo*). Marijan Matković

(*General i njegov lakrdijaš*) i Miro Međimorec (*Zriniada*) opredijelili su se, svaki na svoj način, za dramatizaciju posljednjih odluka sigetskoga junaka Nikole Šubića Zrinjskog. Tomislav Bakarić pisao je za kazalište povijesno-političke groteske o Matiji Gupcu i Tahiju (*Anno Domini 1573*), potom o organizatorima i izvršiteljima atentata na Stjepana Radića (*Smrt Stjepana Radića*), pa o Franu Supilu i Nikoli Pašiću (*Mòra*). Slobodan Šnajder, kojemu u ovom krugu pripada posebno mjesto, ustrajno je od sredine sedamdesetih do u devedesete godine prošloga stoljeća radio na ciklusu "drama biografije", kako je odredio svoje tekstove, razlikujući ih od „biografskih drama” drugih autora, te u njima portretirao pjesnika i psovača Janka Polića Kamova (*Kamov. Smrtopis*), komediografa i urotnika Marina Držića (*Držićev san*), književnika i ideologa Ervina Šinka (*Confiteor*), pobunjenu dubrovačku redovnicu Agnezu Beneša (*Dumanske tišine*) i niz kazališnih umjetnika, primjerice Vjekoslava Afrića (*Hrvatski Faust*), Branka Gavellu (*Gamllet*), Tilla Durieux (*Draga Tilla*) i Gemmu Boić (*Nevjesta od vjetra*), pod teretom politike i ideologije. Čedo Prica (*Ostavka*) također je za junaka uzeo kazališnoga čovjeka, Stjepana Miletića, pod istim teretom, a Ivan Bakmaz, doduše istom u devedesetim godinama, izveo je na pozornicu zatočenoga kardinala Alojzija Stepinca (*Stepinac - glas u pustinji*).

Ivan Supek, koji je romanima, dramama i publicističkim radovima o „stvarnim” ili „izmišljenim” ličnostima putem analogija s njima posredno oblikovao i vlastiti lik neovisnog intelektualca, polihistora, disidenta i kozmopolita, odnosno ispisivao romansiranu, dramatiziranu i esejiziranu autobiografiju, odlučio se pak za Markantuna de Dominisa - isusovca, teologa i crkvenog reformatora, profesora matematike, logike i retorike, fizičara, čije je radove cijenio i Isaac Newton, senjskoga biskupa u doba mletačkoga i habsburškoga obuzdavanja uskoka, splitskoga nadbiskupa, odmetnika od pape, emigranta, štíćenika engleskoga kralja Jakova Prvog i vindsorskoga dekana, pokajnika, ponovno prognanika, povratnika u Rim, zatvorenika i posmrtno osuđena heretika kojemu je tijelo ekshumirano te 21. prosinca 1624. spaljeno na trgu poetična imena Campo de' Fiori, na istom mjestu gdje je 17. veljače 1600. živ spaljen Giordano Bruno.

Uzged rečeno, nije Supek bio prvi koji je „dramatizirao” ili „romansirao” Dominisova životna traganja ili lutanja, ali ih je prikazao u posve novom svjetlu. Sjetimo se samo dvaju dobro znanih starijih primjera. Engleski dramatičar Thomas Middleton izveo je Dominisa na londonsku



pozornicu kao Debeloga biskupa - uloga je pisana za korpulentnoga klauna Williama Rowleyja - u satiričkoj komediji *A Game at Chess*, koju je Kraljeva družina prikazala u Kazalištu Globe, u kolovozu 1624., dakle mjesec dana prije Dominisove smrti. Osudio ga je kao proždrljivca (Drugi prizor Drugog čina) i prevrtljivca (Prvi prizor Trećeg čina), a valja spomenuti da je lik Debeloga biskupa, koji kao da je rađen prema jednom od onodobnih Dominisovih portreta, moguće onom iz 1617. Johna Billa i Michiela van Mierevelta, prikazan i na naslovnoj stranici prvoga izdanja tog teksta (usp. Howard-Hill 1995: 54-62; Tadjina-Gamulin i Dadić: 1989).

Još oštrij od Middletona bio je prema Dominisu naš Šenoa u pripovijesti *Čuvaj se senjske ruke*. Evo kako ga u pretposljednem, XVII. poglavlju ocrtava redovnik Cipriano, nekadašnji prijatelj i štovatelj, koji u pepelu uzalud traži biskupovo srce:

Bude pastir narodu svomu - izdade ga radi sebe. Bude vijećnik caru - izdade ga radi sebe. Bude protestant i prijatelj engleskomu kralju, protestantu - izdade novu vjeru i novoga prijatelja radi sebe, bude opet katolikom radi sebe. (Šenoa 1932: 139).

Ivan Supek posve je oprečno okarakterizirao istoimeni lik - jer o istom se liku zaista ne može govoriti - ali nije to učinio samo radi toga da Dominisov znanstveni, reformatorski i humanistički rad otrgne zaboravu ili radi toga da polemizira sa Šeninim propuštanjem povijesnih zbivanja kroz ideološki filter devetnaestostoljetnoga domoljublja i građanskoga liberalizma.

Učinila je to, uzgred rečeno, Vesna Tadjina-Gamulin, koja je ustvrdila da Šenin tekst nije ni povijesna studija ni biografija senjskoga biskupa,

već je to romantična priča o uskocima, ali ni romantizmu imanentna prenaplašena osjećajnost u prikazivanju slike stvarnosti, kao ni autora emotivna potreba za pronalaženjem krivca za nesretnu uskočku sudbinu, ne opravdavaju sva pretjerivanja u ocrnjivanju Dominisove uloge i karaktera. (Tadjina-Gamulin 1995: 250).

Još je manje razloga imao Supek polemizirati s u nas nikad prevedenim i nikad izvedenim Middletonovim svodenjem Dominisa na

prijezira dostojnu, mizernu figuru i velikoj igri Bijeloga (engleskog) i Crnoga (španjolskog) kralja. Bit će da je istini ipak bliža pretpostavka, ne jedanput izrečena i u našoj kritici, da ga je znanstvenik, biskup i heretik s mijene šesnaestoga i sedamnaestoga stoljeća, privukao stoga što ga je u drami (i romanu) mogao oblikovati po svojoj mjeri, kao svojega kostimiranog dvojnika, a da se pritom previše ne ogriješi o takozvanu „povijesnu istinu”. Supekov Markantun de Dominis - a on je, ponavljam, istodobno i Ivan Supek u kostimu splitskoga nadbiskupa, vindsorskog dekana i papina sužnja - primjer je dramskoga tipa neovisnoga intelektualca (filozofa, znanstvenika ili umjetnika) čovjeka jake, neobuzdane volje, s pozivom i objavom, u neprekidnu sukobu s društvom i svijetom.

Takva Dominisa dramatičar, govoreći i o sebi i o svojoj situaciji, sa svih strana okružuje neprijateljima i izdajicama. Tu su ponajprije moćnici, svjetovni i crkveni vladari, poput pape Urbana Osmog, engleskoga kralja Jakova Prvog, vojvode od Buckinghamama i splitskih plemića, koje u drami zastupa doktor Matija Alberti. Njima Dominis, njegov znanstveni, kritički um i njegovo retoričko umijeće, pokatkad koriste, a pokatkad smetaju, ovisno o tome pridonosi li njegovo djelovanje povećanju njihova ugleda, posjeda i moći, ili ih, naprotiv, ugrožavaju. Supekov je Urban VIII. u raspravi s Dominisom posve eksplicitan: „Znanstvena otkrića mogu biti korisna, ali ne smiju pretendirati na apsolutnu istinu koju mi, Spasiteljevi namjesnici, čuvamo.” (Supek 1995: 127).

Sljedeći obruč neprijatelja tvore kruti ideolozi, dogmatici, primjerice general isusovačkoga reda pater Mutius, splitski isusovac otac Ignacije, anglikanski primas George Abbot. Za njih je Dominis, kao čovjek koji glasno, logično i dosljedno misli, svagda opasan i moraju ga na neki način ušutkati, kad ga već ne mogu nagovoriti ili prisiliti na to da se javno odrekne onoga što je govorio, da se pokaje za svoje „teološke zablude i moralne padove” te nastavi govoriti njihovim glasom.

Nimalo razumijevanja za Dominisa ne pokazuje ni treća, podosta amorfna skupina neprijatelja - a ta je neobrazovano mnoštvo. U Splitu je to polupismeno svećenstvo, „hrpa popova” uime koje progovara čovjek simbolična imena Divjan: „Mi smo se, nadbiskupe, tukli s Turcima. [...] ovdje se vjera utvrđuje mačem i kuburom”, a Arhidakon dodaje: „Tvoja učenost, Preuzvišeni, nije za naš svijet.” (str. 111.). U Londonu ga, gdje god bio, prate ksenofobični, ratoborni „glasovi izvana”: „Papin uhoda! - Hoće nas pokatoličiti! - Pritajeni papist! - Opsjednuo je kralja! - U Tower s katoličkim nadbiskupom! - Na panj! - Na panj [...] Uškopimo

smrdljive djevice! - Rat papi i Habsburgu! - Na papiste! - Smrt carevim plaćenicima! - U rat! - U rat..." (str. 152-153.). U tvrđavi Sant'Angelo pred njegovim zatvorom stražare okorjeli, ravnodušni vojnici koji maštaju samo o trenutku kad će napokon krenuti u rat: „Sveti! Vjerski! Najsladi rat! Opljačkaš luterana, na slavu Boga, a građanki zarineš bodež muški!" (str. 95.). Ti ljudi na sve što im Dominis nudi, prije svega na „izmirenje između anglikanske i rimske crkve" (str. 156.) koje vatreno zagovara, gledaju kao na gubitak identiteta, napose nacionalnoga i vjerskog, pa potom novca, vremena i energije. (Mladi redovnici apostolskih imena Ivan i Matej, koji postaju Dominisovi učenici i pomoćnici, dvije su svjetle, ali ne i blještave iznimke koje ne mogu promijeniti odnos snaga.) Dok Dominis govori o slobodi duha, znanosti, laičkom pravu, vjerskom izmirenju, novom vremenu i novome mišljenju, njegovi protivnici - papa i kardinali jednako kao splitski i londonski pučani - zaokupljeni su vladanjem nad tijelom, razumom i osjećajima drugih, slamanjem tuđih volja, međusobnim ratovima i progonima (katolici protiv muslimana, pravoslavaca i protestanata, anglikanci protiv papista, plemići protiv građana, glagoljaši protiv latinista), lijevanjem topova, opremanjem ratnih lađa, podizanjem obrambenih zidova, proširenjem tamnica, stjecanjem novca, štednjom na obrazovanju, održavanjem postojećeg poretka ili obnovom staroga, ako im je taj više odgovarao, ako im je jamčio veći posjed, veći ugled, veću moć. Seksualni im užitak također nije stran, ali u tomu se, priznaje Supek, izjednačuju s Dominisom.

Iz toga šarolikog antagonističkog kora izdvajaju se dva jače individualizirana lika: kardinal Scaglia, kojega papa imenuje istražiteljem u „ovom slučaju" (str. 99.), i sestra Fides, koludrica što se, poslušno služeći inkviziciji, iz rodnoga Duvna, preko Splita dovinula do Rima. (Uostalom, okosnicu drame i čine dijalozi Dominisa, Scaglie i Fides godine 1624. u tvrđavi Sant'Angelo, a u njih su uklopljeni analeptički prizori što se odigravaju u Splitu, 1603. i 1615. te u Londonu, 1621.)

Scaglia je, prema Supeku, inteligencijom i znanjem gotovo ravan Dominisu. Iskustvo mu je, međutim, rastočilo integritet, pretvorilo ga u pasivnoga konformista. Njemu i njegovu odustajanju od dijaloga, propitivanja, borbe za istinu i djelovanja pripadaju posljednje riječi Supekove drame. Kad ga, nakon Dominisove smrti neposredno uoči predviđene torture, Matej preklinje da sačuva barem učiteljevu ostavštinu, Scaglia „učini korak prema komesaru" svetoga oficija, koji je vodio inkvizicijski postupak protiv Dominisa, a sad „razveseljeno trpa Dominisove spise

u vreću”, ali stane, dakle odustane od spašavanja spisa, te rezignirano odgovara: „Čemu? Ovakve mesijanske spoznaje samo hrane vatru koja bukti kroz vjekove.” (str. 158.).

Fides, redovnica, ljubavnica i doušnica, slabija je točka Supekove drame. Nestalnost i izdaja, koje su i Middleton i Šenoa pripisali Dominisu, za Supeka, čini se, primjerenije boravište nalaze u tijelu lijepe, primamljive, prestrašene i nejake, podatne žene što će se iz djevice preobraziti u bludnicu. „Služila si svetom redu tako prljavo”, zgraža se nad njom Scaglia, a ona mu odvrća: „Tko je čist, monsinjore, ne služi.” (str. 123.).

Druga je slabost Supekove drame dijalog. Kritički ju je točno dijagnosticirao Nikola Batušić u recenziji praizvedbe, objavljenoj godine 1969. u časopisu *Republika* te pretiskanoj u knjizi *Drama i pozornica* 1975.:

Supek se opredijelio za svojevrsan deklarativan način dramskog kazivanja, a to je drami oduzelo jednu od bitnih njezinih dimenzija, oduzelo joj je sukob. Dominis protiv pape ili kardinala Scaglie, u razmiricama s engleskim kraljem ili s vlastitim, podređenim svećenstvom u Splitu, ne dolazi u dramaturške sukobe sa svojim protivnicima. Oni su raznomišljenici, iznose oprečna stajališta, sukobljuju se u načelnim teološkim ili svjetovnim nazorima na život i državno uređenje. No to su tek učene ili manje učene disputacije, gotovo brechtijanski reducirane na iznošenje činjeničnoga stanja, ali ne i postupna dramaturška ispitivanja uzroka sukoba. [...] Stoga je i Supekov dramski izraz, premda u jezičnom i kompozicionom smislu precizan, pregledan i gotovo besprijekoran, u svojim temeljnim i bitnim počelima neodređen. U rastrzajima između drame prodorne ideje i povijesne evokacije, sav zaokupljen Dominisom i u želji da ga, nedovoljno poznata i priznata otrgne od mraka zaborava, pun aluzija na suvremenost, deklarativan, epičan, taj dramski izraz ne uspijeva snazi izricane namisli postaviti na pozornicu potrebni i snažni, istovrijedno opredijeljeni dramaturški sukob, iz kojega bi nicala ideja najširega humaniteta, temeljna Dominisova misao. (Batušić 1975: 130).

Unatoč tim nedostacima, jače uočljivim u pisanom tekstu, *Heretik* je godine 1969., zahvaljujući podjednako i neupitnoj sceničnosti koju posjeduje, i redatelju Georgiju Paru, i scenografu Miši Račiću i ansamblu Zagrebačkoga dramskog kazališta, predvođenom Božidarom Bobanom kao Dominisom, Božidarom Smiljanićem kao Scagliom i Ljubicom Jović kao Fides, na pozornici djelovao živo i uvjerljivo. Veliki triptih na kojemu

su, poput izrezbarenih figura na oltaru, cijelo vrijeme izvedbe boravili svi izvođači - jedni na njegovu lijevom krilu kao likovi iz splitskih scena, drugi na njegovu desnom krilu kao likovi iz londonskih scena, a treći u sredini kao likovi iz rimskih scena, s proscenijem kao plateom na kojoj su se vodili svi ključni dijalozi - dao je predstavi i dimenziju scenskoga spektakla na tragu crkvenih prikazanja. Stoga je *Heretik* i imao ne baš zanemariv broj izvedaba, ukupno 38, što je bilo više od broja izvedaba Brechtova slavnog *Života Galilejeva*, s Dragom Krčom u naslovnoj ulozi, uprizorena na istoj pozornici u istoj sezoni. Riječ je bila, da zaključim, o promišljenom potezu umjetničkoga vodstva toga Dramskog kazališta jer taj je Brechtov epski komad, uz filozofske drame Jean-Paula Sartrea, primjerice *Vrag i dobri Bog*, na koje su u citiranim tekstovima ukazivali i Batušić i Hećimović, jedan od mogućih poticaja Supekovoju drami.



*Heretik* Ivana Supeka  
(Dramsko kazalište  
Gavella, Zagreb, 1969.)

## HRVATSKI SNOVI IVANJSKE NOĆI

### 1

Fantastična komedija odnosno ferija *San ivanjske noći* prema sudu šekspirologa pripada prvom razdoblju Bardova dramskog rada. Pretpostavlja se da je nastajala - nastajala, a ne nastala, jer su šekspirolozi suglasni u tom da je višekratno prerađivana - između 1592. i 1958. (usp. npr. Torbarina 1970; Gurr 1992; Brlek 2000). Pretpostavlja se da ju je Komornikova družina prouzvela na nekome plemićkom piru, za koji je i naručena, a poslije je, oko 1595. prikazivana i u javnom kazalištu. Riječ je o jednom od najčešće izvođenih Shakespeareovih tekstova, glumački, redateljski, scenografski i kostimografski te glazbeno nadasve poticajnom i otvorenom različitim tumačenjima. Percipira se obično kao dinamična, slikovita i bajkovita igra, a pritom se nerijetko previđa činjenica da je zapravo jednostavna, simetrična i građena na zrcalnim odrazima nekoliko slojeva. Simetrija je prije svega razvidna u gradnji dramskoga prostora i kretanju likova kroz taj prostor. Prva se slika (I, 1) zbiva na atenskome kraljevskom dvoru, druga u obrtničkoj kući u Ateni (I, 2), sljedećih pet slika (II, 1 - IV, 1) na nekoliko neodređenih mjesta u šumi nedaleko od Atene, pretposljednja slika ponovno u obrtničkoj kući (IV, 2) i, napokon, posljednja (V, 1) ponovno na atenskom dvoru. Dramski je prostor, dakle, građen po pravilnoj shemi: A - B - C - B - A. „Ovdje se raspoznaje ciklička struktura prostora na kojoj se temelje i ostale komedije, iako one nisu izvedene istom simetrijom” (Pfister 1998: 368). Odlikuje se ova razigrana komedija i za Shakespearea neuobičajeno malim brojem slika. Prva četiri čina imaju po dvije slike, a peti samo jednu sliku. Ukupnih devet slika *Sna* zamjetno je manje od ukupnog broja slika, primjerice, tragedije danskoga kraljevića, koja je podijeljena na dvadeset jednu sliku. U tekstu se bjelodano razlikuju tri skupine likova: atenski vladarski par - mitski junak Tezej i amazonska kraljica Hipolita - i njihovi dvorjani, vilinski kraljevski par - Oberon i Titanija - te njihove vile i vilenjaci, skromni atenski obrtnici i glumački amateri - predvođeni parom koji čine „redatelj” Dunja, inače tesar, i glumačka „zvijezda” Vratilo, inače tkalac - koji će na kraljevskom piru nevješto,

pa i neprimjereno prigodi, ali iskreno i u dobroj vjeri, izvesti „tragediju”, prema antičkoj mitološkoj priči o babilonskome ljubavnom paru - Píramu i Tizbi - i njihovoj smrti. Ljubav i ljubavne razmirice, donekle i razmirice koje dovode do ljubavi, povezuju sve tri skupine. Dakako da se na atenskom dvoru i u vilinskoj zajednici ljubav manifestira na jedan, među odbjelim mladićima i djevojkama plemenita podrijetla na drugi, a u amaterskoj predstavi prostodušnih obrtnika na treći način.

Posebnost je *Sna* pomicanje „strelice žudnje” unutar kvarteta mladih ljubavnika. Valja odmah reći da je djevojačka ljubav postojana - Hermija od početka do kraja voli samo Lisandra, Helena pak od početka do kraja voli samo Demetrija - a mladići su skloni naprasnim i potpunim promjenama osjećaja, od zaslijepljenosti ljubavlju do ravnodušnosti, čak prijezira i mržnje. Tako se u ekspoziciji izvješćuje o nekoć skladnim odnosima - Lisandar je uzvraćao ljubav Hermiji, a Demetrije Heleni. I dok na početku prikazanoga dijela fabule - dakle nakon točke za koju se uvriježio engleski izraz *point-of-attack* (usp. Levitt 1971: 24-34) - Lisandar i dalje voli Hermiju te traži dopuštenje da se njom i vjenča, Demetrijeva se ljubav s Helene, koju bezobzirno odbacuje, okreće spram Hermije. On, k tomu, stječe i naklonost njezina oca pa ovaj njemu, a ne Lisandru, daje privolu za brak s Hermijom. U šumi, zbog Pukovih možda nespretnih, možda i namjerno pogrešnih intervencija sokom čarobnoga cvijeta, „strelica žudnje” okreće se poput igle kompasa u magnetnoj oluji. Prvo Lisandar ostavlja Hermiju i počinje se podosta nametljivo udvarati Heleni pa sad Hermija, kao i Helena, proživljava iskustvo neuzvraćene ljubavi. Potom Puk Demetrijevu ljubav vraća Heleni, zahvaljujući čemu sad ona, poput Hermije na početku *Sna*, prolazi kroz iskustvo djevojke oko koje se nadmeću dvojica mladića te se više bave jadan drugim nego njom. Štoviše, posve nesigurna u istinitost njihovih naglo promijenjenih osjećaja boji se da je postala predmetom njihove i Hermijine poruge. Napokon, i Lisandar je, kao prije njega Demetrije, vraćen svojoj prvoj odabranici, Hermiji. Izvorna je situacija tako obnovljena te se iz šume u Atenu vraćaju dva skladna para zaljubljenika i prijatelja. Njihov privremeni boravak u šekspirovskome „zelenom svijetu”, kako ga je nazvao Northrop Frye (1957: 182-184), njemačka teatrologinja Erika Fischer-Lichte uspoređuje s „*rite de passage* (Arnold van Gennep), obredom prijelaza”, jer „[i]skustva doživljena u noćnoj šumi preobražavaju zaljubljene: ljubav iz pogleda pretvara se u postojanu ljubav, djeca postaju odrasli” (Fischer-Lichte 2010: 117-118).

U kazališnim je interpretacijama *Sna*, pokazala je duga povijest njegovih uprizorenja, ključno nekoliko izbora, a zahtijeva ih slojevitost i višeznačnost teksta koji čitateljima i kazališnim tumačima, primjerice, nudi „umjesto Pukove nestašnosti njegovu demonsku narav, umjesto pastoralne idile erotski bestijarij, umjesto bezazlenog snatrenja ivanjsko ludilo, a umjesto gracilne ljupkosti ljubavnikâ sirove nagone” (Brlek 200: 7). Kritika može proglasiti valjanima i jednakovrijednima sve mogućnosti, ali kazalište se uglavnom mora opredijeliti za jednu od njih - ako može, otkriti i neku još nezapaženu - i dosljedno je sprovesti glumom na pozornici.

Prvi je od tih izbora izbor šume. Kako je prikazati? Kao topao pastoralni gaj u kojemu ljubavni prijepori ostaju u granicama retorike, gdje se ugodno počiva na mekoj travi i mahovini, u kojem obitavaju „umilne” vile i vilenjaci i poneki nestašni vražićak? Kao mračnu šumu iz nordijske mitologije, gdje se ljudska bića ne osjećaju nimalo ugodno i gdje na njih vrebaju divlja stvorenja i demoni? Kao džunglu u kojoj i bilje može biti opasno po život? Kao veliku mehaničku igračku u kojoj čovjek treba pokazati inteligenciju i okretnost, ili igralište s preprekama koje valja predvidjeti i svladati? Kao kazališnu pozornicu u kojoj se sve može preobraziti? Kao cirkusku arenu, sajmišni „tunel strave”, sportsko borilište, diskoklub? Labirint? Nadrealni prostor sna?

Drugi je izbor Puk. Komu povjeriti da ga utjelovi? Dječaku ili djevojčici što će tumačiti nestašnoga, ali zapravo dobroćudnoga „vražićka”? Plesačici ili plesaču, žonglerki ili žongleru, gimnastičaru ili gimnastičarki koji će plijeniti pozornost iznimnim tjelesnim vještinama, nedostupnim „običnim smrtnicima”? Zavodniku ili zavodnici? Vampu? Komu, uostalom, povjeriti i uloge ostalih vila, Oberonove i Titanijine pratnje? Plesačicama i plesačima? Akrobatkinjama i akrobatima? Glumicama i glumcima, pod maskama možda ili s prenaglašenom šminkom? Ili ljudima koje bi se nekoć, dok to nije postalo krajnje nepodobnim, angažiralo za kakav *freak show*? Ili će, pak, dio vila i vilenjaka tumačiti djeca? Lutke? Hoće li se analogija između dvorskoga i vilinskoga svijeta naglasiti time što će ista glumica biti i Hipolita i Titanija, a isti glumac i Tezej i Oberon, ili će se, naprotiv, dva vladarska para vidno razlikovati?



Treći je izbor Vratila, tkalca i amaterskog glumca kojega će Puk preobraziti u magarca, i magarca u kojega će Vratilo biti preobražen. Je li Vratilo klaun te nema druge funkcije doli nasmijavanja i likova u dramskom svijetu i gledatelja u kazalištu? Je li umišljena veličina, nametljivi brbljavac, jedan od ovakvih ili onakvih hvalisavaca i razmetljivaca - „alazona” (Frye 1957: 172) - na kojima počiva europska komedija od antike do danas? Je li zaista nesuđena glumačka zvijezda? Je li neinteligentan ali potentan muškarac? A magarac u kojega se preobrazio? Je li on simpatično sivodlako grickalo sijena i suhoga graška ili utjelovljena animalna seksualnost? Trebaju li mu maska magareće glave, rep i rukavice kopita, ili će glumac grimasama i stisnutim šakama dočarati preobrazbu?

O tim izborima, a dakako i o izboru pristupa mladim ljubavnicima, o odluci da se istakne ili posve priguši seksualna strana njihovih odnosa, ovisi koje će mjesto neko uprizorenje *Sna ivanjske noći* zaposjesti u široku rasponu između dječjega igrokaza, svojevrsne pozorišne slikovnice, i uznemirujućega uprizorenja ljubavnih trzavica, privremenoga gubitka identiteta, bačenosti u opasan svijet, izgubljenosti, samoće, napada panike i drugih traumatičnih iskustava.

Pogledat ćemo kako su na neka od tih pitanja odgovorili primjerni *Snovi ivanjske noći* na hrvatskim pozornicama.

### 3

U-otprilike 175 godina posrednih pa izravnih susreta sa Shakespeareovim dramskim svijetom,<sup>162</sup> hrvatska su profesionalna kazališta izvela tridesetak njegovih tekstova. Kad je riječ o broju uprizorenja, *San ivanjske noći*, postavljen dosad oko 25 puta, dijeli treće i četvrto mjesto s *Otelom*, iza *Hamleta*, te komedije *Na tri kralja*, koju zbog toga što se zbiva u Iliriji percipiramo kao „svoju”. Zapravo, *San* je zajedno s *Na tri*

<sup>162</sup> Prvi takav, posredni susret zbio se u drugoj polovici studenoga 1841., kad je Domorodno teatralno društvo tijekom jedine sezone prikazivanja predstava na hrvatskom jeziku u Zagrebu izvelo Demetrovu kroatizaciju srpskoga prijevoda sentimentalne njemačke drame *Romeo i Julija*, koju je Christian Felix Weisse napisao prema Shakespeareovoj istonaslovnoj tragediji. Neprekidno izvođenje Bardovih drama počinje 1860-ih godina izvedbama lokalizirane vesele igre *Ljubav sve može ili Ukročena tvrdokornica* (1863.), također prema njemačkoj preradbi, te *Mletačkoga trgovca* (1867.) i *Mnogo vike ni za što* (1868.) (usp. *Repertoar hrvatskih kazališta 1840-1860-1980*. 1990.).

kralja, *Otelom*, *Romeom i Julijom*, *Macbethom* i *Kraljem Learom* u skupini koja u hrvatskim kazalištima s podosta velikim zaostatkom slijedi nedostižnoga *Hamleta*. S druge strane, tu je fantastičnu komediju zagrebačko kazalište, jedino hrvatsko profesionalno kazalište do 1907. godine, na svoj repertoar uvrstilo tek 1895., nakon jedanaest već postavljenih Shakespeareovih drama, od kojih su neke imale dvije ili čak tri obnove. Zaslužan je za to bio Stjepan Miletić, intendant i glavni redatelj od 1894. do 1898. godine, čovjek koji je, ugledajući se na njemačke i austrijske intendante, nakanio zagrebačkoj publici pokazati cjelokupan Shakespeareov dramski opus. Naime, pripremajući se za preuzimanje dužnosti intendanta, Miletić, koji tada još nije bio navršio trideset godina, obišao je niz europskih kazališnih središta, a pritom su ga se posebno dojmile upravo izvedbe Shakespearea na njemačkim i austrijskim pozornicama. Između ostalih tragedija, povijesnih drama i komedija, vidio je i *San* u Berlinu, gdje ga je u Schauspielhausu režirao Max Grube. Pisao je u svojim memoarima pohvalno o toj predstavi, prihvativši „preseljenje” vila i vilenjaka iz mediteranskoga gaja u mračnu germansku šumu i pohvalivši izbor simbolične crvene boje za kostim Puka:

Vjernije predstave u Shakespeareovu duhu uopće još nisam vidio. Zna se do kakovih sve vratolomnih efekata dovada ovdje moderne redatelje snatrenje pjesnikovo. Oni zaboravljaju da je to fantazija nordijskog pjesnika kojemu ovdje Grčka nije ni kulturni ni geografski pojam, već čedo njegove volje, pak nam predočuju sav čar tropskih šuma i prema tamošnjoj temperaturi polunage nimfe [...] Ta baš *Snom ljetne noći* [...] provijava svježih duh avonske šume i stoljetnih njezinih hrastova, a demon Puk specifično je *engleski* duh. Tako nam ga i Berlin predvada u tradicionalnom onom crvenom kostimu. Čitava dekoracija i oprema uopće, u potpunom je skladu s pjesnikovom okolicom, antikovanju ni traga. Osobito radničke scene svedene su na ton nizozemskih slikara, pa ipak u svemu koja jedinstvenost, kakov stil! (Miletić 1978: 50).

Kad se, međutim, našao u ulozi intendanta i redatelja, a ne kritičara - što je do preuzimanja Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu bio - Miletić je izabrao kompromis. Režirao je neprerađen tekst, „gotovo bez kratice posve prema originalu”, ali nije se „još usudio djelo inscenirati posve u duhu pjesnikova doba, bojeći se da ono poradi staroengleske,

germanske nošnje, ne bi kod našeg općinstva naišlo na nužno razumijevanje". Zadržao je Mendelssohnovu glazbu, na koju je baletne prizore koreografirala Ema Grondona, te u središnjem dijelu predstave onaj ugođaj koji je ocijenio neprimjerenim Shakespeareovu dramskom svijetu: „[...] poezija vilinskoga gaja sa svojim krijesnicama, pak prijelaz iz mjesecne noći u svježije ljetno jutro, začaralo je općinstvo" (str. 291.). Razliku između dvorskoga i vilinskoga svijeta naglasio je neobičnim izborom tumača Tezeja i Hipolite te Oberona i Titanije. Naime, atenskoga je vojvodu utjelovio dramski prvak Andrija Fijan, obilježen nizom junačkih, tragičnih i salonskih uloga, a amazonsku kraljicu njegova stalna partnerica i u tragičnim i u salonskim ulogama Marija Ružička-Strozzi. Vilinski je kralj, međutim, bila glumica Ljerka Šram, koju je onodobna publika percipirala kao primjernu *femme fragile*, a vilinska kraljica Hermina Šumovska, njezina kolegica po glumačkoj struci. Ni izbor za Puka i Vratila (ovdje Prelca) nije donio nikakva iznenađenja – šumski je izazivač pomutnije bila djevojka, gospođica Vodvačka, a amaterski glumac preobražen u magarca najpopularniji komičar, Dragutin Freudenreich.<sup>163</sup>

Redatelj Josip Bach, polaznik Hrvatske dramske škole, prvoga našeg kazališnog učilišta, koje je djelovalo pri zagrebačkom kazalištu u doba Miletićeve intendature, vrijedan je spomena ne po tom što je *San ivanjske noći* obnovio 1909. po svemu sudeći na izravnu Miletićevu tragu, nego po tom što ga je izveo iz zatvorenoga kazališnog prostora na pozornicu pod vedrim nebom, u Maksimirski park. Bilo je to u posljednjim danima kolovoza 1913. godine, ponovno u izvedbi Hrvatskoga narodnog kazališta, a i ovaj put je poticaj došao iz austrijskoga i njemačkoga kazališta, točnije od Maxa Reinhardta, koji je i *San* i neke druge predstave režirao kao spektakle u izvankazališnim prostorima – cirkuskim arenama, halama, parkovima. Maksimirski *San*, o kojemu je Antun Gustav Matoš ostavio zanimljiv i nadasve osoban zapis (Matoš 1913), nije bio ambijentalna predstava u pravom smislu te riječi, jer u parku je bila podignuta drvena pozornica s grčkim stupovima od ljepenke ili platna, kao glavni glumišni prostor postavljen sučelice

<sup>163</sup> Podatke o Miletićevoj predstavi navodim prema Digitalnoj zbirci Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti (DiZbi.HAZU): <http://dizbi.hazu.hr/object/view/15760> (pristupljeno 31. ožujka 2017.). Podatke o podjelama u novijim uprizorenjima navodim pak prema kazališnim ceduljama i programskim knjižicama pohranjenim u Odsjeku za povijest hrvatskog kazališta Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti.

gledalištu s oko dvije tisuće mjesta. Po svemu sudeći, stabla i grmovi u parku bili su ipak više od obične pozadine te funkcionirali u najmanju ruku kao rubna potkova glumišnoga prostora i zakulisje pa se i „šaptalac [...] krio u grmu” (Batušić, S. 1978: 72). Kostimi su, rekao bi Miletić, bili u znaku punog „antikovanja”. U podjeli se osjetila smjena glumačkih naraštaja - Borivoj Rašković naslijedio je Andriju Fijana, koji je preminuo 1911., a Nina Vavra Mariju Ružička-Strozzi, Oberona je ipak tumačio muškarac, Josip Štefanac, zadužen za uloge mladih junaka, ali Puk je ostao u ženskom tijelu, tijelu Vere pl. Hrzić. Povijesno je važno i to da je 13. svibnja 1916., za Prvoga svjetskog rata u kojemu su se Hrvatska i Engleska nalazile na suprotnim stranama, izvedbom iste komedije na istom mjestu, ali sada u režiji Emila Nadvornika, obilježena tristota obljetnica Shakespeareove smrti.

Dvadesetak godina proteklo je do sljedeće važnije pojave *Sna*, koji je u međuvremenu Viktor Bek režirao u Osijeku, na zagrebačkoj pozornici. Godine 1932., u doba gospodarske i političke krize - a ona je, pojačana i nepovoljnim političkim okolnostima nakon uvođenja Šestosiječanjske diktature, pogodila i Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu - redatelj Tito Strozzi i scenograf Ljubo Babić pokazali su da se i u novčanoj oskudici, koja ne dopušta čak ni skromne izdatke za opremu novih predstava, domišljatom uporabom onoga čim se raspolaže može polučiti dojam raskoši. Naime, u dekoru i s kostimima koje je Babić uglavnom preuzeo iz prijašnjih predstava, Strozzi je ostvario glazbeno-scenski spektakl koji je kritiku podsjetio na tada još nov „tonfilm” (Mašić 1932), dakle na filmske glazbene revije s atraktivnim plesnim točkama izvođenim u slikovitu ambijentu. U Strozzija je to bila šuma oblikovana od „rabljenih” scenografskih elemenata te prikazana u protusvjetlu što je, dakako, pridonijelo stvaranju ne toliko noćnoga ugodaja, jer pozadina je bila svjetlija od crnih silueta stabala i krošnji u prvom i drugom planu, koliko tajanstvenosti i opasnosti. Pojačani je krug svjetla u svakom prizoru padao na drugi dio pozornice, na kojem se onda odvijala radnja. Sudeći prema kritikama, u tu su mračnu šumu zalutali udvorni mladi ljubavnici, a u njoj su ih dočekale vedre, rasplesane vile i vilenjaci - dakako i dalje na Mendelssohnovu glazbu - predvođene mladim Vjekoslavom Afrićem (Oberon) te Gizelom Huml i Boženom Kraljevom u alternaciji (Titanija). Nada Babić, omiljena u ulogama naivki u pučkim igrokazima, bila je nestašni ali dobroćudni Puk, a

Freudenreichov nasljednik u glavnim komičnim ulogama, August Cilić, tumačio je Vratila.

Strozzi je godine 1963. ponovno posegnuo za *Snom* - bio je to ujedno posljednji njegov susret s Bardovim tekstovima - te ga uprizorio na Splitskom ljetu, u predvorju Galerije Meštrović. Kritika je jednu od posljednjih režija umjetnika koji je na početku karijere i kao dramatičar, i kao redatelj, i kao glumac bio blizak avangardnim pokretima, napose ekspresionizmu, negativno ocijenila. Petru Selemu, koji je i kao kritičar i kao redatelj, zagovarao „različito kazalište”, dakle kazalište u otklonu od tradicije, Strozzi je *San* bio dobar povod da opiše pa potom, pozivajući se izravno na „lucidnu knjigu Jana Kotta” *Shakespeare, naš suvremenik*, i otpiše dugu tradiciju uprizorenja Bardove ferije, tradiciju koja je tragajući za fantastičnim naposljetku otkrila kič:

[...] Tito Strozzi gradi *feeričnost* svoje predstave upravo na takvim nadmašenim, nekadašnjim, prošlim rekvizitima. Što danas možemo doživljavati kao *feerično*, što za nas znači pjesma mašte i trenutak snoviđenja, ne mislim ovdje istraživati, to je otkrivanje, uostalom, zadatak umjetnika, ali sasvim sam siguran da to više nisu graciozni pokreti balerina u šuštavim cvjetolikim suknjicama ni pseudoharmonične i pseudoidilične kompozicije s vilinskim bićima kao protagonistima. Na prihvaćanje takvih elemenata spektakla danas jednog redatelja može navesti samo pomanjkanje minimuma hrabrosti, potrebnog da se otrese mrtvo lišće tradicije XIX. stoljeća, tradicije koja je, uostalom, u mnogočemu iznakazila Shakespearea, manjak odlučnosti da se u živom i izravnom dodiru s tekstom otkrije njegova sadašnja mogućnost. (Selem 2008: 42).

Odlučnost da se krene smjerom što ga je naznačila netom spomenuta Kottova knjiga, koja se u nas počela čitati baš te, 1963. godine, zahvaljujući prijevodu na srpski Petra Vujičića, a svjetski postala poznata 1964., zahvaljujući prijevodu na engleski Boleslawa Taborskog, pokazao je tim okupljen oko izvedbe *Sna* u Dramskom kazalištu Gavelle u listopadu godine 1984. Redatelj bio je Dino Radojević, koji se na Jana Kotta, autora „najuzbudljivije” knjige koju je „u posljednje vrijeme čitao” (Radojević 1964), pozivao već godine 1964., kad je na istoj pozornici u sklopu obilježavanja četiristote obljetnice Shakespeareova rođenja režirao *Hamleta* s Borisom Buzančićem u naslovnoj ulozi. Osnova uprizorenju bio je

Bogdanovićev prijevod - Torbarinina se redakcija kod ove predstave ne spominje - ali od njega i nije mnogo ostalo jer je Zvonimir Mrkonjić nanovo prepjevao dijaloge ljubavnika, a Vjeran Zuppa posve preradio prizore s obrtnicima nastojeći ih pretvoriti u pirandelovsku metateatarsku raspravu. Scenograf Drago Turina oblikovao je dvor kao moderan bogataški posjed, gdje se vrijeme krati igrom tenisa, a šumu kao gotovo neprohodnu prašumu u kojoj se s visokih i nevidljivih krošnji spuštaju debele zelene lijanе. U te su se lijanе izgubljeni ljubavnici zapletali, po njima su se penjale i spuštale akrobatske vile, gotovo zmijolika šumska bića odjevena u pripijene kostime, posve oprečne strocijevskim „tilovima i cvjetolikim suknjicama”, kako reče Selem. Lik Vratila tumačio je Željko Vukmirica, snažan i okretan glumac s iskustvom takozvanoga neverbalnog teatra stečenim u Kazališnoj radionici Pozdravi redateljice i pedagoginje Ivice Boban. Sjajno je primijenio to iskustvo u preobrazbi za koju mu nisu bile potrebne ni šminka, ni maska, ni kostim, nego samo izvanredna mimika, rzanje i njakanje što se uvlačilo u govor te šake zgrčene u kopita. Njegov odnos s Titanijom Mirjane Majurec bio je zaista prožet animalnom seksualnošću. Jednaku pozornost kritike i publike privukao je svojim izvedbama *breakdancea* Duško Valentić kao Puk. Radojevićev se *San u Gavelli* održao na repertoaru dvije godine i nanizao 64 izvedbe. U smrtno opasnu šumu odveo je Shakespeareove zaljubljenike i Petar Veček, koji je za svoju tridesetu režiju u Hrvatskome narodnom kazalištu u Varaždinu, kazalištu koje je u najboljim njegovim godinama umjetnički i vodio, godine 2003. odabrao upravo *San*. U njegovoj šumi atenskim se mladićima i djevojkama okrutno poigravao Puk Vilima Matule, vilenjak s kaležom od ljudske lubanje umjesto cvijeta kao magičnim rekvizitom.

Premda je već Matoš, zapisujući dojmove s prve hrvatske izvedbe *Sna ivanjske noći* na ljetnoj pozornici, ustvrdio kako gradski parkovi nisu idealna mjesta, a ljetni mjeseci idealno vrijeme za uprizorenje tog dramskog teksta, premda su redatelji poput Radojevića, Večeka i drugih - o nekima će još biti riječi - pokazali privlačnost tamne strane te Shakespeareove igre, dio se redatelja i dalje odazivao festivalskom zovu. Tako su, između ostalih, Marko Fotez pa Joško Juvančić ljetnu pozornicu za *San* pronašli u dubrovačkom parku Gradac, za Ljetne igre, razumije se, a Janko Marinković u Botaničkom parku u Puli. Ljubavnici su u tim ljetnim, festivalskim predstavama *nolens volens* djelovali poput dvaju parova mladih turista koji traže mjesto za kampiranje, a uređeni su

parkovi mogli postati lako prohodni priobalni šumarci, ali ne i duboke opasne šume. Dakako da je onda i cijeli vilinski svijet ostavljao dojam „turističke ponude lokalnih specijaliteta”. U Juvančićevoj zagrebačko-dubrovačkoj predstavi nije bilo većih odmakâ od tradicije koju su zacrtali Miletić, Bach i Strozzi - atenski vladarski par, mlade ljubavnike i vilinski kraljevski par utjelovili su glumci - od Tonka Lonze i Borisa Buzančića te Saše Violačić i Marije Paro do Enesa Kiševića i Zvonimira Zoričića te Koraljke Hrs i Ive Marjanović - a Vratila Cilićev nasljednik Špiro Guberina. Puk je, međutim, postao drukčiji lik. U interpretaciji Angela Palaševa, onižega glumca izražajne mimike, on je postao ciničan, a ne dobroćudan vilenjak.

U Maksimirski je park Tezeja i Hipolitu, Oberona i Titaniju i njihove podanike vratilo pak Zagrebačko gradsko kazalište Komedijska, ali bez uspjele prilagodbe predstave, koju je također režirao Joško Juvančić,<sup>164</sup> premijerno prikazane na zatvorenoj pozornici u novom, otvorenom prostoru. Naime, predstava nikako nije uspjela „srasti” s ambijentom parka ponajviše zbog toga što je šuma u njoj bila daleko od „zelenoga svijeta”. Umjesto granja i lišća, cvijeća i mahovine, u prostoru noćne pomutnje, koji je oblikovao scenograf Marin Gozze, prevladavali su umjetni materijali, prije svega prozirne plastične folije, te se činilo da atenske djevojke i atenski mladići vrludaju nekom galerijom u kojoj se tek počela postavljati izložba, još nedovršenim trgovačkim centrom ili, možda, unutrašnjosti svemirske postaje. Puk Željka Duvnjaka bio je pak varijetetski mađioničar, a Oberon Damira Lončara, Titanija Dubravke Ostojić i njihova pratnja kao da su u Shakespeareov „zeleni svijet” dolutali iz jedne od lasvegaških revija u stilu *camp*. Kostimografkinja je bila Irena Sušac.

S malo više slobode, moglo bi se reći da je u Juvančićevu *Snu* na zatvorenoj pozornici Kazališta Komedijska prevladavao ugođaj posmoderne dekadencije. Srodan je ugođaj prevladavao i u jednoj starijoj predstavi, naime u *Snu* poljskoga redatelja Janusza Kice, stalnoga gosta hrvatskih kazališta. Kica je *San* uprizorio 1992. godine s ansamblom Zagrebačkoga kazališta mladih te u suradnji sa scenografom i kostimografom

---

<sup>164</sup> Premijerno prikazan 28. prosinca 2001., *San ivanjske noći u Komedijski*, bio je drugi, odnosno treći Juvančićev susret s tim tekstom. U prosincu godine 1971. bio ga je, naime, režirao i Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu, a u srpnju 1972. s istim ansamblom prenio u dubrovački Gradac.

Jürgenom Lancierom. Iz šume nestala su stabla, na tlu se otvorilo propadalište iz kojega je izranjala glava samo jedne vile - utjelovila ju je Doris Šarić-Kukuljica - a Branko (Pjer) Meničanin bio je okretni, akrobatski manipulator Puk. Vilinski je svijet predočen kao neka vrsta labirinta u kojemu se čovjek ne približava prirodnosti, nego je, upravo suprotno, gubi, a gubi i identitet, postaje prazan, blaziran, dehumaniziran, sveden na automatizirane obrasce ponašanja. Vladarski par u Ateni, koji su tumačili Dejan Aćimović i Zdenka Marunčić, izgubio je u toj predstavi i zadnju crtu herojskoga. Naceren, a ne nasmiijan, Tezej nije bio antički junak nego novovjeki silnik, a Hipolita djelovala poput bogatašice koja se, nakon vjerojatno burnih godina života, odlučila za brak iz interesa. Kvartet mladih ljubavnika - Ksenija Marinković, Senka Bulić, Rene Medvešek i Vili Matula - nalikovao je pak, vjerojatno ponovno pod dojmom Kottova tumačenja erotskoga tematskog niza u *Snu*, na „partijansko” društvance koje je pod utjecajem raznoraznih „supstanci” izgubilo dodir sa zbiljom. Međutim, i u toj interpretaciji obrtnici, predvođeni Vratilom Đimija Jurčeca, junaka desetaka dječjih predstava, zadržali su dobrodušnu naivnost amaterskoga kazališta.

Godine 2007. - posljednje godine o kojoj će u ovom pregledu biti riječi - premijerno su izvedena dva *Sna ivanjske noći*, i to u kazališnim središtima u kojima su Bardovi tekstovi najčešće i izvođeni - u Zagrebu (Dramsko kazalište Gavella) i Dubrovniku (Dubrovačke ljetne igre).<sup>165</sup>

U režiji makedonskoga redatelja Aleksandra Popovskog, čestoga gosta u hrvatskim kazalištima, *San*, premijerno prikazan 21. prosinca 2007., postao je jednom od najgledanijih *Gavellinih* predstava; zadržao se na repertoaru do rujna 2015. i izveden je gotovo 150 puta. Sve se u toj predstavi sretno slučajilo, a ponad svega neočekivani a dosljedni i uvjerljivi odgovori na ključna pitanja o uprizorenju, dinamika i izvrsne glumačke interpretacije. Mlade Atenjanke i mladi Atenjani, a tumačili su ih prijašnjim ulogama podosta jako obilježene Bojana Gregorić Vejzović i Nataša Janjić te jednako jako obilježeni Franjo Dijak i Sven Šestak, na pozornicu su donijeli nešto od takozvanoga *in-yer-face* kazališta, kazališta obilježenog „novom brutalnošću”, podosta bliskog filmovima Quentina Tarantina. Češće su, napose mladići, pokazivali

<sup>165</sup> Krizmanićevim (okolica Zagreba) i Kazalijevim (Dubrovnik) prijevodima Shakespeareovih tekstova u prvoj polovici XIX. stoljeća zapravo počinje njegova recepcija u Hrvatskoj, a Zagreb i Dubrovnik gradovi su s najviše uprizorenja njegovih djela.

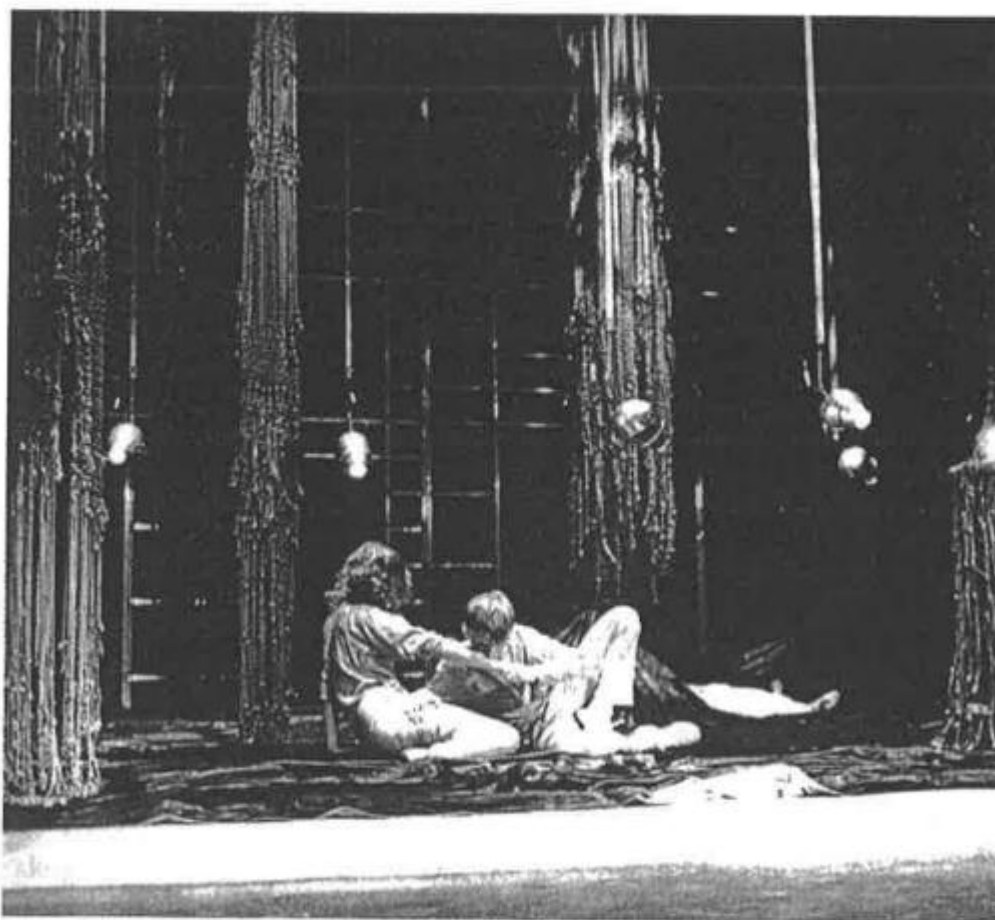


pripravnost na nasilje negoli na nježnost. Redatelj i scenografska autorska grupa NUMEN nisu ih uveli ni u kakav „prirodni” ili „realni” prostor, primjerice šume, džungle, nekakva mehanizma, složena spleta ulica ili hodnika, nego u prostor iluzije i opsjene, u prostor kazališta, cirkusa, varijetea... S uzvlaka su, kao glavni scenografski element, visjele duge trake crvenoga baršuna, istoga onog baršuna od kojega se kroje kazališni zastori, i te su trake bile sve, od njih su glumci mogli napraviti sve: i zidovi atenskoga dvora, odnosno obrtničke kuće, i šumska stabla među kojima su se ljubavnici gubili a po kojima su se vile verale, i lijane na kojima su se njihale i prevrtale, i Titanijin ležaj, i dijelovi kostima... Odigran bez maske, *Vratilo Ozrena Grabarića* bio je na tragu Vukmiričina tkalca preobražena u magarca, a njegov odnos s Titanijom Ksenije Pajić također prožet naglašenom seksualnošću. Najveće iznenađenje predstave bio je glumački veteran Pero Kvirgić kao Puk. Umoran od svega, i od ljudi i od kazališta, njegov je vilenjak bio nadmoćni cinik koji prezire svoje žrtve, hladno im se podsmjehuje, uživa u njihovim zabunama i nesporazumima, a na trenutke i vidljivo mrzi njihovu mladost.<sup>166</sup>

Na Lokrumu je 21. srpnja 2007. Festivalski dramski ansambl u suradnji s Hrvatskim narodnim kazalištem u Zagrebu premijerno prikazao neobičan *San* u režiji Dore Ruždjak Podolski. Umjesto u jednom od parkova, koji su od godine 1913. i Bachova izvođenja te ferije iz zatvorenoga u otvoreni prostor postajali šumom kraj Atene, a u te se uređene „šume” onda smještali još uređeniji atenski dvor i obrtnička kuća, dakle umjesto u doslovno „zelenom svijetu”, ova je festivalska izvedba svoju pozornicu našla na negostoljubivim i golim stijenama Lokruma, koje je scenograf Saša Šekoranja mjestimice prekrrio platnom te su bile bliže „pustoj zemlji” Beckettova *Godota* i drugim postapokaliptičnim kazališnim i filmskim prostorima, a eklektični kostimi Barbare Bourek kao da su bili izabrani iz dijelom sačuvanoga kazališnog fundusa. Na Lokrumu je *Vratilo*, ponovno bez maske, bio Jerko Marčić, glumac koji je u Teatru *EXIT* od 2006. nastupao u predstavi *SHAKESpeare na EXIT* te se izvještio u persiflaži Bardovih djela, a Puk Renata Sabljak, sitna glumica dječakoga stasa i vatreno crvene kose, u fraku i cilindru te s

<sup>166</sup> Usp. [http://www.gavella.hr/predstave/arhiva\\_predstava/san\\_ivanjske\\_noci](http://www.gavella.hr/predstave/arhiva_predstava/san_ivanjske_noci) (pristupljeno 10. travnja 2017.).

pometovskom ili, možda, vještičjom metlom kao glavnim rekvizitom.<sup>167</sup> Zadržavši se na repertoaru samo dva ljeta, predstava nije privukla veću pozornost kritike i publike, ali je istodobno sa *Snom* u *Gavelli* nedvojbeno dokazala da se hrvatsko kazalište napokon otrgnulo od klišeja koje je Miletić u posljednjem desetljeću pretprošloga stoljeća već ocijenio preživjelima.



Alma Prica i Vilim Matula u *Snu ivanjske noći*  
(Dramsko kazalište Gavella, Zagreb, 1984.)

<sup>167</sup> Usp. <http://arhiva.dubrovnik-festival.hr/default.aspx?art=1223> (pristupljeno 10. travnja 2017.).

## **Prijevod s njemačkog na hrvatski**

Übersetzung aus dem Deutschen ins Kroatische

Laitko, Hubert: *Die Etablierung der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin.*

Akademiehistorische Weichenstellung in der Frühphase des Kalten Krieges. U: Feichtinger

Johannes i Heidemarie Uhl (2018): *Die Akademien der Wissenschaften in Zentraleuropa im*

*Kalten Krieg: Transformationsprozesse im Spannungsfeld von Abgrenzung und Annäherung.*

Österreichische Akademie der Wissenschaften, str. 341–364.

## 9. Oproštaj od Pruske

Kulebakin je bio zaslužan za daljnji značajan doprinos Akademiji, savjetovavši joj da iz svog imena ukloni svaku poveznicu s Pruskom. Na sjednici 20. prosinca 1945. većina je prisutnih članova Akademije izglasala da se Pruska akademija znanosti preimenuje u „Berlinsku akademiju znanosti“.<sup>140</sup> U pismu od 21. prosinca Stroux je o toj odluci izravno obavijestio Shukowa.<sup>141</sup> Međutim, pritom nije spomenuo molbu da se Akademija podredi Sovjetskoj vojnoj upravi u Njemačkoj te je prethodno spomenuto pismo, koje je preko Dratwina bilo upućeno Shukowu, vjerojatno poslano kasnije. Odluka članova Akademije o njenom preimenovanju nije bila nimalo jednostavna, a ni samorazumljiva. U razdoblju preispitivanja koje je uslijedilo po završetku Drugog svjetskog rata tradicionalno se ime Akademije koristilo bez ikakvog ustručavanja te su Stroux i Kulebakin još na plenarnoj sjednici 6. prosinca 1945. govorili o „Pruskoj akademiji znanosti“. Čak je i berlinski gradonačelnik Arthur Werner rekao kako „Diljem civiliziranog svijeta riječ 'Pruska' nigdje ne nailazi na toliko odobravanje i divljenje koliko u nazivu 'Pruska akademija znanosti'. U tom je imenu riječ 'Pruska' nadmašila samu sebe te se iz sfere militantne teritorijalne države, s kojom se obično povezuje, vinula u predjele svjetskog duha“.<sup>142</sup> Berlinska akademija, koja se uzdigla iz dubina pruske povijesti, bila je dojmljiv dokaz svijetle strane pruske tradicije, posebice za vrijeme njenog zlatnog doba. Ambivalentnost te tradicije Bernhard vom Brocke sažeto je izrazio naslovom jedne od svojih revolucionarnih studija o povijesti pruske obrazovne i znanstvene politike: *Pruska – zemlja škola, a ne samo kasarni (Preußen – Land der Schulen, nicht nur Kasernen)*.<sup>143</sup>

Međutim, među ruševinama godine 1945. mogla se raspoznati samo „zemlja kasarni“. Po završetku rata, riječ „Pruska“ je prije svega izazivala polemiku. U potrazi za objašnjenjima o tome kako je uopće moglo doći do uspostave nacističkog režima te globalne katastrofe za koju je on bio glavni krivac i uzročnik („Kako se to moglo dogoditi?“<sup>144</sup>) bilo je suviše lako izravno povezati „pruski militarizam“ s ratnom mašinerijom Hitlerovog Reicha te osuditi cjelokupnu prusku tradiciju. Među pobjedničkim je silama postojalo suglasje o tome

---

<sup>140</sup> Usp. Nötzoldt 1998, str. 29.

<sup>141</sup> Usp. Malycha 2003, Dokument br. 13, str. 120.

<sup>142</sup> Protokoll der Sitzung der Gesamt-Akademie vom 6. Dezember 1945. U: Hartkopf/Wangermann 1991, Dokument br. 130, str. 461–463.

<sup>143</sup> Bernhard vom Brocke, *Preußen – Land der Schulen, nicht nur der Kasernen. Preußische Bildungspolitik von Gottfried Wilhelm Leibniz und Wilhelm von Humboldt bis Friedrich Althoff und Carl Heinrich Becker (1700–1930)*. U: Wolfgang Böhme (ur.), *Preußen – eine Herausforderung*, Karlsruhe 1981, str. 54–99.

<sup>144</sup> Max Fechner, *Wie konnte es geschehen? Auszüge aus den Tagebüchern und Bekenntnissen eines Kriegsverbrechers*, Berlin 1946.

da se teritorij Pruske razdijeli. Ta je odluka bila neizbježna i iz administrativnih razloga. Naime, bivši teritorij Pruske, najveće i najmoćnije savezne zemlje propalog Njemačkog Reicha, prostirao se preko više okupacijskih zona, a da i ne govorimo o tome da se značajan dio po završetku rata našao pod poljskom odnosno sovjetskom upravom. Zakonom br. 46 Savezničkog kontrolnog vijeća u Njemačkoj, donesenog 25. veljače 1947., Pruska je izgubila sve formalne državne atribute. Zakon je donesen u znaku radikalno negativne slike Pruske koja je došla do izražaja već u prvoj rečenici: „Savezna zemlja Pruska, koja je od pamtivijeka bila nosilac njemačkog militarizma i reakcionarizma, de facto je prestala postojati.“<sup>145</sup>

Kulebakinu je krajem 1945. godine vjerojatno bilo posve jasno da će stvari krenuti upravo tim putem te da bi Akademija svojim ustrajanjem na starom imenu samo naštetila svom odnosu sa Saveznicima, uključujući i one zapadne. Stoga se njegova preporuka o preimenovanju može shvatiti i kao kolegijalan savjet dan s namjerom očuvanja Akademije. Međutim, novo ime koje je izabrala sama Akademija također je bilo problematično. Nikitin je podsjetio svoje njemačke kolege da bi na temelju novog imena Akademije „formalno bilo itekako opravdano podrediti je gradskoj upravi Velikog Berlina, što bi značilo da bi prešla u ruke Savezničke komandanture“.<sup>146</sup> Time bi se našla u istom riskantnom položaju koji je pokušala izbjeći. Komandantura je k tome predložila Akademiji što joj se u takvom slučaju sprema. 15. ožujka 1946. Komandantura je ponovno odlučila da će gradska uprava prestati financirati Akademiju.<sup>147</sup> Dok je prva odluka o ukidanju sredstava predstavljala ozbiljnu prijetnju Akademiji, druga nije bila ništa drugo doli farsa, jer Komandantura već odavno nije imala nikakvog utjecaja na njeno financiranje.

U usporedbi s Nikitinom, pojedini su njemački sugovornici s kojima se savjetovao izrazili želju da Akademija još neko vrijeme zadrži svoje izvorno ime s obzirom na to da se četiri godine poslije trebala proslaviti 250. obljetnica njenog osnutka. Međutim, sovjetskoj se strani to više nije činilo „prihvatljivim, s obzirom na to da je odlukom pobjedničkih sila pruska država trebala nestati s lica zemlje“.<sup>148</sup> U potrazi za prihvatljivom alternativom Nikitin se posavjetovao s brojnim njemačkim academicima te je naposljetku u ime Odjela za narodno obrazovanje Sovjetske vojne uprave u Njemačkoj predložio ime „Njemačka akademija znanosti“. Iznenadujuće je da Nikitin u svojim memoarima spominje kako se novo ime

---

<sup>145</sup> Gesetz Nr. 46 des Alliierten Kontrollrates in Deutschland, 25.2.1947., U: Amtsblatt des Kontrollrates in Deutschland, Berlin, Br. 14, 31.3.1947., str. 262.

<sup>146</sup> Nikitin 1997, str. 130.

<sup>147</sup> Usp. Nötzoldt 1998, str. 132.

<sup>148</sup> Nikitin 1997, str. 130.

temelji na sovjetskom prijedlogu. Prije bi se moglo pretpostaviti da je odabir imena proizašao iz želje da se ustanova uzdigne na status njemačke nacionalne akademije, koja svoje korijene vuče iz povijesti Pruske akademije znanosti. Međutim, upravo su takav dojam članovi Akademije željeli izbjeći. Nakon što je Nikitin zamolio Strouxa da članovima Akademije još jednom predstavi njegov prijedlog imena prije nego što ga se proglasi službenim, većina je smatrala da bi ime trebalo zadržati poveznicu s Berlinom. Obrazloženje za takvu odluku bilo je krajnje zanimljivo: „Čisto 'Njemačka' akademija prema mišljenju njenih članova podrazumijeva vodeću ulogu među preostalim njemačkim akademijama te status središta znanosti za područje cijele Njemačke, što je u potpunoj suprotnosti s tradicijom njemačkog znanstvenog života.“ Stoga je naposljetku odabrano kompromisno rješenje „Njemačka akademija znanosti u Berlinu“, koje je odgovaralo svim stranama te koje je ujedno i prihvaćeno u naredbi maršala Sokolovskija o otvaranju Akademije.<sup>149</sup> Nikitin je smatrao da pridjev „njemačka“ nije trebao služiti kao izraz velikonjemačkih težnji, već je jednostavno naglašavao činjenicu da redoviti članovi Akademije sada žive u više njemačkih zemalja na koje je teritorij bivše Pruske bio podijeljen.

### ***10. Koncept ponovnog otvorenja***

U danim je okolnostima pitanje imena Akademije nesumnjivo imalo znatno političko-taktičko značenje. Međutim, ono prilikom priprema za ponovno otvorenje nije predstavljalo središnji problem. Od glavnog je interesa prije svega bilo pitanje kakvom bi znanstvenom profilu Akademija trebala težiti u narednoj fazi svog razvoja. Nikitin je ovdje isprva vidio dvije mogućnosti: Ustanovu čija će glavna zadaća i dalje biti istraživački rad na području humanističkih znanosti, kao što je to bio slučaj na Pruskoj akademiji znanosti nakon osnutka Berlinskog društva cara Vilima, ili ustanovu koja će svoj istraživački rad u znatnoj mjeri proširiti i na područje prirodnih znanosti. Prvu od tih dviju mogućnosti bilo je daleko jednostavnije ostvariti. Njome bi Akademija ostala u već dotad poznatom okružju te bi pretežito djelovala u okviru ustaljenih oblika akademske istraživačke organizacije, tj. projekata koji se provode pod nadzorom komisija te koje bi se prikladno nadopunilo omanjim institutima kojima bi se moglo lako upravljati. To bi bila „pojednostavljena“ verzija akademije usmjerene na istraživački rad, dok bi druga mogućnost neminovno dovela do proširenja organizacijskog okvira Akademije. K tome bi akademija koja je ustrojena poput središta humanističkih znanosti ne samo uzrokovala daleko manje troškove, već bi i Sovjetska vojna uprava njome mogla lakše upravljati s obzirom na to da tada ne bi vrijedili

---

<sup>149</sup> Ibid.

strogi zahtjevi utvrđeni Zakonom br. 25 Kontrolnog vijeća. Stoga se i Odjel za narodno obrazovanje Sovjetske vojne uprave u Njemačkoj prema Nikitinovim navodima u početku ravnao prema toj prvoj varijanti humanističke Akademije.<sup>150</sup>

Međutim, kako su Nikitin i njegovi suradnici stjecali sve veći uvid u stanje istraživačkih ustanova izvan okvira sveučilišta unutar sovjetske okupacijske zone, tako su sve više počeli razmatrati drugu varijantu. Ono što su zatekli nije bio slobodan prostor za vizionarsko stvaralaštvo, već ozbiljno krizno stanje. Razne ustanove posvećene prirodnim znanostima izgubile su svoju dotadašnju afilijaciju, a time i izvore redovitog financiranja. One ustanove koje su surađivale s (također upropaštenom) industrijom ili koje su uspjele osigurati plaćeni rad u sovjetskoj službi jedva su nekako uspjele spojiti kraj s krajem, dok se ostatak, primjerice zvjezdarnice i astronomski instituti, nalazio u beznadnoj situaciji. Prelazak pod okrilje Akademije koja je imala osiguran proračun za te bi ustanove predstavljao spas. Odlučujuće je pitanje sada bilo treba li se donijeti privremeno rješenje kojim bi Akademija služila kao holding za institute koji joj zapravo uopće ne pristaju, ili treba li se pronaći organsko, održivo rješenje problema koji su predstavljali instituti koji su ispali iz prijašnjih institucionalnih okvira.

Nikitin je bio uvjeren da bi se održivi profil Akademije u svakom slučaju trebao uskladiti s njenim povijesno utemeljenim identitetom te se iznimno temeljito posvetio svom zadatku. Samo je tako uspio nagovoriti mali krug članova Akademije koji su prisustvovali plenarnim sjednicama i tamošnjim glasovanjima te koji su se, kao što je već spomenuto, pretežito sastojali od predstavnika humanističkih znanosti da pristanu na znatno proširenje Akademije. Time se Nikitin, po struci fizičar i sovjetski časnik, zadubio u povijest Pruske akademije znanosti, „što je ubrzo doseglo razmjere samostalnog znanstvenog istraživanja [...]“.<sup>151</sup> Njegova su istraživanja tada bila itekako otežana s obzirom na to da je građa akademskog arhiva i knjižnice većim dijelom bila pohranjena u skloništima. Nikitin se ravnao prema manjem broju dokumenata koji su preostali u prostorijama Akademije te je dobivene podatke nadopunio razgovorima s raznim njemačkim academicima. Shvatio je da njemačke akademije, za razliku od ruskih odnosno sovjetskih, tradicionalno ne raspolažu većim istraživačkim institutima. Međutim, iz Leibnizovih konceptualnih promišljanja također je uvidio kako je Akademija izvorno bila sasvim drugačije zamišljena: „[...] mnogi

---

<sup>150</sup> Usp. Nikitin 1997, str. 127.

<sup>151</sup> Ibid., str. 128.

Leibnizovi snovi nikada nisu bili ostvareni<sup>152</sup>. Prijedlogu naredbe o ponovnom otvorenju Akademije Nikitin je priložio opsežan pregled povijesti Pruske akademije znanosti, koji se u konačnici mogao svesti na opovrgavanje pretpostavke da se tradicija Akademije protivi integraciji istraživanja na području prirodnih znanosti. Prilog je završio praktičnim prijedlogom da se Akademiji pridruže razni instituti, posebice oni koji su bili bliski teorijskim temeljnim istraživanjima. Nikitin je k tome predložio „da se taj postupak pridruživanja ne provede naglo i istovremeno, već da se poštuju uvjeti na pojedinim institutima, njihova uloga u trenutnim projektima, ali i spremnost Akademije da prihvati određeni institut.“<sup>153</sup> Međutim, svi ti podaci nisu trebali biti uključeni u sažetom tekstu same naredbe, već su služili kao dodatne informacije o povijesti Akademije i provođenju predstojećih pridruženja.

Veoma sažeti tekst Naredbe br. 187 uistinu nije sadržavao ni jednu izjavu o unutarnjoj strukturi Akademije. Njena je uspostava bila prepuštena statutu koji je trebala donijeti sama Njemačka akademija znanosti. Time nisu bili spomenuti ni istraživački instituti koji su joj već pripadali. Stroux kao predsjednik Akademije i Wandel kao predsjednik Središnje državne službe za narodno obrazovanje NjDR-a su u skladu s procedurom načelniku Sovjetske vojne uprave u Njemačkoj morali uputiti zahtjev za ponovnim otvorenjem Akademije. Sokolovski je svojom Naredbom odobrio zahtjev (§ 1) te je Njemačku akademiju znanosti podredio Središnjoj državnoj službi za narodno obrazovanje, koja je bila zadužena za „pravodobno i dostatno financiranje“ Akademije (§ 2). Naposljetku je potvrđen i izbor Strouxa za predsjednika Akademije (§ 3).<sup>154</sup> Tjedan dana ranije Wandel je u pismu od 24. lipnja 1946. službeno obavijestio Strouxa „da će se Akademija znanosti [...] ubuduće financirati iz proračuna Sveučilišta u Berlinu“.<sup>155</sup> Time je Akademiji financijski bio zajamčen daljnji opstanak i razvoj.

### ***11. Njemačka akademija znanosti na putu do istraživačkih instituta***

Povodom svečanog ponovnog otvorenja Akademije 1. kolovoza 1946. Stroux je održao krajnje patetičan govor, čije su uvodne riječi bile posvećene predstavnicima okupacijskih snaga koji su prisustvovali svečanosti. Potom je predstavio aktualne planove Akademije o nastavku i proširenju njenog znanstvenog rada: „Na temelju toga možemo vidjeti koliko je

---

<sup>152</sup> Ibid., str. 129.

<sup>153</sup> Ibid.

<sup>154</sup> Usp. Befehl Nr. 187 des Obersten Chefs der SMA und Oberkommandierenden der Sowjetischen Besatzungstruppen in Deutschland zur Wiedereröffnung der Akademie vom 1. Juli 1946. U: Hartkopf/Wangermann 1991, Dokument br. 136, str. 467–472.

<sup>155</sup> Nötzoldt 1998, str. 32.



naša Akademija dugo i čeznutljivo iščekivala nove radne uvjete [...]“. K tome je bilo i riječi o radnim i istraživačkim mjestima, ali i o predstojećim pridruženjima instituta: „Međutim, s obzirom na to da će Akademija svoja znanstvena istraživanja odsad u većoj mjeri provoditi preko istraživačkih instituta, njen će se vanjski, ali i unutarnji način rada modernizirati“.<sup>156</sup> Novim statutom Akademije, na kojem se narednih tjedana intenzivno radilo te koji je donesen već 31. listopada 1946. godine, ta je odluka postala i pravno obvezujuća. Članak 22. statuta glasio je: „U svrhu održavanja određenih znanstvenih područja, odlukom plenuma i potvrdom Središnje njemačke službe za narodno obrazovanje u sovjetskoj okupacijskoj Akademija može osnivati nove ili pridružiti već postojeće institute“.<sup>157</sup> Odobrenje izraženo u članku nije se koristilo samo u određenim situacijama, već je preraslo u princip nadogradnje i proširenja Akademije. Za samo nekoliko godina broj znanstvenika koje je Akademije zapošljavala, a koji nisu bili njeni izabrani članovi, višestruko je premašio broj redovitih i dopisnih članova. Imidž i stvarna učinkovitost Akademije u jednakoj su mjeri ovisili o radu njenih istraživačkih instituta kao i o sjednicama plenuma i razreda.

U svom govoru povodom ponovnog otvorenja Stroux je napomenuo kako će se Akademiji prije svega priključiti „preostali instituti Društva cara Vilima“ te se izričito pozvao na stajalište izneseno u Harnackovom pismu.<sup>158</sup> Dvije su točke te izjave vrijedne spomena. Među „preostale institute“ Stroux je vjerojatno ubrajao ne samo institute Društva cara Vilima smještene u sovjetskoj okupacijskoj zoni, već i one u berlinskoj četvrti Dahlem, premda to nije posve jasno iz konteksta. Međutim, na koje se točno informacije oslanjao kada je govorio o „bivšem“ Društvu cara Vilima? Od ljeta 1945. u tom se pogledu mnogošto promijenilo. Göttingen je diskretnom suradnjom s britanskim okupacijskim snagama u značajnoj mjeri ojačao svoj položaj. Otto Hahn, kome je u studenom 1945. dodijeljena Nobelova nagrada za kemiju, vratio se početkom siječnja 1946. iz britanske internacije te je do 1. travnja 1946. od Plancka preuzeo predsjedništvo Društva cara Vilima. Pritom se mogao osloniti na podršku senatora Društva koji su tada još uvijek bili na dužnosti.<sup>159</sup> Očito kao reakcija na prethodno spomenute događaje, u Istočnom je Berlinu 12. travnja održano savjetovanje među visokim dužnosnicima o „budućnosti instituta Društva cara Vilima“ koje prema Nötzoldu nije bilo zabilježeno ni u kakvim dokumentima. Prema Nikitinovom dopisu Nötzoldu na tom je

---

<sup>156</sup> Ansprache des Präsidenten der Akademie, Johannes Stroux, auf der Festveranstaltung am 1. August 1946. U: Hartkopf/Wangermann 1991, Dokument br. 138, str. 473–476.

<sup>157</sup> Sitzung der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin (od 31. listopada 1946.). U: Hartkopf/Wangermann 1991, Dokument br. 10, str. 150–158.

<sup>158</sup> Ansprache des Präsidenten der Akademie, Johannes Stroux, auf der Festveranstaltung am 1. August 1946. U: Hartkopf/Wangermann 1991, Dokument br. 138, str. 473–476.

<sup>159</sup> Usp. Henning/Kazemi 2011, str. 280.

savjetovanju postignut konsenzus s Wandelom i Strouxom o tome da će se ostaci Društva cara Vilima na sovjetskom teritoriju ubuduće podrediti Središnjoj državnoj službi za narodno obrazovanje NjDR-a.<sup>160</sup>

Instituti smješteni u četvrti Dahlem su u međuvremenu bili suočeni s ozbiljnim financijskim poteškoćama s obzirom na to da je Saveznička komandantura u proljeće pod donekle sumnjivim okolnostima uvelike smanjila sredstva namijenjena proračunu gradske uprave za tekuću obračunsku godinu. Saveznička uprava pritom nije ugrozila samo financijska sredstva Društva, već i njegov daljnji opstanak. Kao što je Eckart Henning napomenuo, „Savezničko je kontrolno vijeće na zahtjev Sjedinjenih Država trebalo raspustiti Društvo cara Vilima kao nacističku organizaciju. Razlog tome bila je uloga Društva u dužnostima koje su bile ključne za tijek rata“.<sup>161</sup> Pozivajući se na američke izvore, Inga Meiser navodi kako je američka vojna vlada u ljetu 1946. Savezničkom kontrolnom vijeću dostavila prijedlog zakona o raspuštanju Društva cara Vilima („Draft Law for the Dissolution of the Kaiser Wilhelm Society for the Promotion of Sciences“), u kojem je jasno glasilo kako je Društvo „hereby dissolved and any further activity of this Society is prohibited“.<sup>162</sup> Bertie K. Blount, povjerenik britanske vojne vlade, naveo je još i raniji termin. 10. srpnja 1946. obavijestio je Otta Hahna da je Kontrolno vijeće prije otprilike šest mjeseci odlučilo „da će Društvo cara Vilima biti raspušteno“.<sup>163</sup> Stroux je vjerojatno bio svjestan spomenutih informacija kad je u svom govoru povodom otvorenja Akademije Društvu cara Vilima pripisao atribut „bivše“. S obzirom na američki prijedlog zakona može se sa sigurnošću reći da je Kontrolno vijeće u najmanju ruku razmatralo raspuštanje Društva. Međutim, do danas još uvijek nije jasno je li Vijeće zaista donijelo konačnu odluku o raspuštanju Društva te, ako jest, zašto ju nije službeno objavilo i provelo.

Konfuzne okolnosti ljeta 1946. u svakom su slučaju potaknule novootvorenu Njemačku akademiju znanosti da se nada eventualnom priključenju instituta u Dahlemu, kako god da se ono provelo. Ozbiljna financijska kriza koja je zahvatila te institute činila se pravovremenim povodom. Akademija je u načelu bila u stanju ponuditi sredstva drugim institucijama jer ju je financirala Središnja državna služba za narodno obrazovanje, čime je

---

<sup>160</sup> Usp. Nötzoldt 1998, str. 32.

<sup>161</sup> Eckart Henning. Der Übergang der Kaiser-Wilhelm- auf die Max-Planck-Gesellschaft. Mit einem Ausblick auf die Gegenwart. U: Karl-Heinz Bernhardt/Hubert Laitko (ur.), Akademische und außerakademische Forschung in Deutschland. Tendenzen und Zäsuren eines Jahrhunderts (Abhandlungen der Leibniz-Sozietät der Wissenschaften 34), Berlin 2013, str. 57–65.

<sup>162</sup> Citirano iz: Meiser 2013, str. 30. [Meiser ovdje u napomeni br. 80 kao datum prijedloga zakona navodi 5.5. 1947., a ne 1946., što je očito tiskarska pogreška. – H.L.]

<sup>163</sup> Henning/Kazemi 2011, str. 282.

ujedno bila i neovisna o odlukama i regulacijama Savezničke vojne uprave. U ljeto 1946. „predstavnik Središnje državne službe za narodno obrazovanje predstavio je Robertu Havemannu prijedlog Akademije znanosti u Berlinu o dodjeli sredstava za istraživanje Društvu cara Vilima“.<sup>164</sup> To je poznato iz pisma od 19. srpnja 1946. koje je pronašao Meiser te koje je američka vojna uprava uputila Samuelu Shulitsu. Havemann je objasnio kako je u osnovi spreman prihvatiti sredstva pod uvjetom da time neće biti nametnuti nikakvi jednostrani uvjeti „te da je američka vojna uprava izričito odobrila korištenje tih sredstava“.<sup>165</sup>

To je pismo prvi poznati dokaz ne samo činjenice da je Akademija općenito bila zainteresirana za institute Društva u Dahlemu, već i da je poduzela konkretne mjere za njihovo priključenje. 4. rujna 1946. o tom je pitanju bilo riječi i na sastanku o rješavanju daljnjeg financiranja instituta koje je bilo održano između Havemanna te ravnatelja i pročelnika pojedinih odjela dotičnih instituta s jedne i američke vojne uprave s druge strane. Meiser je iz prenesenih izvještaja o sastanku zaključio da nijedna strana „nije bila pretjerano zainteresirana“ za financiranje instituta preko Njemačke akademije znanosti: „Postojao je strah da bi iz prevelike bliskosti između instituta Društva i Akademije, koja je bila pod izravnim utjecajem sovjetske vojne uprave, mogla proizaći pretjerana ovisnost instituta o sovjetskim administrativnim tijelima“.<sup>166</sup>

Tijekom svoje povijesti Akademija ni u kojem trenutku nije bila bliže mogućem priključenju instituta u Dahlemu. Međutim, uzajamno nepovjerenje, u kojem su rastuće napetosti između Istoka i Zapada došle do izražaja daleko prije provođenja konačnih mjera podjele Njemačke, već je tada uzelo dovoljno maha da sa sigurnošću spriječi ostvarenje tog priključenja. Ono bi još uvijek bilo zamislivo da je Akademija kao ustanova i dalje bila podređena berlinskoj gradskoj upravi. Međutim, Akademija tada ne bi bila u stanju ponuditi konkretna financijska sredstva drugim ustanovama. Suprotno tome, Središnja državna uprava za narodno obrazovanje Akademiji je mogla osigurati sredstva, ali je i sama bila podređena isključivo sovjetskoj vojnoj upravi, a ne savezničkoj. U drugoj polovici 1946. saveznička je strana poduzela odlučne mjere s ciljem sprječavanja utjecaja iz Istočnog Berlina na institute Društva cara Vilima smještene u zapadnoj okupacijskoj zoni te u zapadnim dijelovima Berlina. Uoči moguće presude Kontrolnog vijeća o Društvu cara Vilima, 11. je rujna u Bad Driburgu u britanskoj okupacijskoj zoni osnovano „Društvo za promicanje znanosti Max

<sup>164</sup> Meiser 2013, str. 34. et seq.

<sup>165</sup> Citirano iz: Meiser 2013, str. 35.

<sup>166</sup> Ibid.

Planck“, koje je isprva djelovalo samo na britanskom teritoriju te je trebalo služiti kao „prijhvatište“ kojim bi se preduhitriло odnosno zaobišlo eventualno raspuštanje<sup>167</sup>. Time je bilo zajamčeno da instituti Društva neće ostati bez pokroviteljstva te da ih više nije moguće priključiti Njemačkoj akademiji znanosti. Otto Hahn jednoglasno je izabran za predsjednika novog Društva te je ujedno i dalje služio kao predsjednik Društva cara Vilima.<sup>168</sup> Krajem jeseni pronađeno je i rješenje za financiranje instituta u Dahlemu koje je bilo utvrđeno sporazumom od 3. lipnja 1947. između saveznih zemalja Bavarske, Hessena i Württemberga u američkoj okupacijskoj zoni. Kao što to Meiser detaljno razlaže,<sup>169</sup> tim je sporazumom osnovano „Njemačko istraživačko sveučilište“,<sup>170</sup> zahvaljujući kojem su instituti u Dahlemu ostali izvan dosega Njemačke akademije znanosti.

Sporazum je imao ozbiljne posljedice za Njemačku akademiju znanosti. Njen status „istraživačke akademije“ bio je ograničen isključivo na institute koji su bili smješteni odnosno utemeljeni u sovjetskoj okupacijskoj zoni te u sovjetskom dijelu Berlina. Težnje Akademije da objedini akademsko i znanstveno društvo na području cijele Njemačke od samog početka nisu bile ostvarive na razini instituta. Put za njen razvoj u čistu istočnonjemačku ustanovu bio je utrt već 1946. godine. Također se većim dijelom moralo odustati od nade da će se Harnacka posmrtno moći uzeti za riječ te još uvijek ostvariti namjere koje je spomenuo u svom pismu Dielsu.

Instituti Društva cara Vilima za Akademiju su dugo bili najpoželjniji način da se domogne istraživačkih instituta, ali nipošto i jedini. Godine 1946. Akademija je niz astronomskih, astrofizičkih i geoloških instituta bogate tradicije, koje su prethodno financirala državna tijela, neophodno morala smjestiti pod novi institucionalni krov. U listopadu odnosno studenome 1946. Akademiji su pridruženi Astrofizički opservatorij, Zvezdarnica Babelsberg, Institut za astronomske izračune te Geodetski institut, koji su svi redom bili smješteni u Potsdamu. Potom je na red došla i Zvezdarnica Sonneberg u Tiringiji, zajedno sa Središnjim seizmološkim institutom u Jeni.<sup>171</sup> Prostorna raspodjela tih instituta, koja se u ono doba činila nasumičnom, dala je naslutiti stajalište koje je Akademija naknadno usvojila kao načelo. Ona se, naime, nije ograničila isključivo na područje Istočnog Berlina, već je nastojala proširiti svoj istraživački potencijal na cjelokupni teritorij njemačke

---

<sup>167</sup> Henning 2013, str. 57.

<sup>168</sup> Usp. Henning/Kazemi, str. 282–286.

<sup>169</sup> Usp. Meiser 2013, str. 32–76.

<sup>170</sup> Usp. Ibid, str. 292. et seq.

<sup>171</sup> Usp. Naas 1950, str. 58–72.

okupacijske zone odnosno Njemačke Demokratske Republike. Taj pripojeni geološko-kozmološki kompleks (naziv „geološke i kozmološke znanosti“ kasnije se ustalio u jeziku Akademije) u počecima Njemačke akademije znanosti ujedno je služio i kao središnja odlika njenog statusa „istraživačke akademije“. Premda su ti instituti djelomice bili teško pogođeni ratom, ipak su se mogli pohvaliti bogatom tradicijom i značajnim međunarodnim ugledom.<sup>172</sup> Stoga je činjenica da je čast držanja svečanog predavanja 1. kolovoza 1946. pala upravo na Kienlea imala i simbolično značenje.<sup>173</sup>

Priključenje spomenutih instituta Akademiji itekako je išlo na ruku njihovim ravnateljima, pri čemu je Sovjetska vojna uprava brižljivo poticala tu naklonost. Nikitin tako piše o tome kako je pri svom prvom posjetu Astrofizičkom opservatoriju u Potsdamu rane 1946. godine upoznao Kienlea te s njim raspravljao o dugoročnom planu financiranja te ustanove. Kienle je podređenje Središnjoj državnoj službi za narodno obrazovanje isprva smatrao najboljim rješenjem. Međutim, Nikitin mu je predstavio alternativu, odnosno da se „opservatorij neposredno ne podredi prosvjetnoj upravi, već Akademiji znanosti, tim više s obzirom na već predstojeću naredbu o njenom ponovnom otvorenju“. Pri Nikitinovom sljedećem posjetu Potsdamu u svibnju, „Kienle i njegovi kolege oduševljeno su podržavali priključenje Akademiji [...]“.<sup>174</sup> Kad je Nikitin htio stupiti u kontakt sa Zvezdarnicom Sonneberg, njen je ravnatelj, Cuno Hoffmeister, na vlastitu inicijativu posjetio zgradu Sovjetske vojne uprave te zatražio sastanak s Nikitinom, objasnivši mu da se „smjesta zaputio ovamo kako bi razriješio pitanje pripojenja svog opservatorija Akademiji znanosti te da ni u kojem slučaju neće napustiti Karlshorst prije nego što se potpiše potrebna naredba. Uvjerio sam tog profesora, koji mi se na prvi pogled doimao iznimno simpatičnim, da nema nikakvog razloga za uzrujavanje te da se naši interesi kod tog pitanja podudaraju“.<sup>175</sup> Energični je Hoffmeister već prethodno spriječio predviđenu potpunu demontažu svoje zvezdarnice time što je nadležnog sovjetskog časnika, astronoma Borisa V. Kukarkina, u podrobnoj raspravi uvjerio da se zadovolji oduzimanjem samo nekoliko uređaja.<sup>176</sup>

---

<sup>172</sup> Usp. Wolfgang R. Dick/Klaus Fritze (ur.), 300 Jahre Astronomie in Berlin und Potsdam, Thun/Frankfurt am Main 2000.

<sup>173</sup> Usp. Hans Kienle, Die Maßstäbe des Kosmos, Berlin 1948.

<sup>174</sup> Nikitin 1997, str. 134.

<sup>175</sup> Ibid., str. 136.

<sup>176</sup> Usp. Björn Kunzmann, Cuno Hoffmeister und die Sternwarte Sonneberg. U: Gudrun Wolfschmidt (ur.), Astronomisches Mäzenatentum. Proceedings des Symposiums in der Kuffner-Sternwarte in Wien, 7.-9. Oktober 2004 (Nuncius Humbergensis. Beiträge zur Geschichte der Naturwissenschaften 11), Norderstedt 2008, str. 205–239.

Preuzimanje tih ustanova koje su ostale „siročad“ bio je najkraći, ali nipošto ne i idealni način da se Njemačka akademija znanosti domogne vlastitih istraživačkih instituta. Osnivanje tih ustanova nije bila reakcija na desiderat koji proizlazi iz interne dinamike poimanja akademije kao ustanove te se stoga nije moglo unaprijed znati hoće li uspostava organske veze između akademske zajednice i pripojenih instituta biti uspješna. Akademiji su na raspolaganju stajala brojna sredstva kojima je mogla poticati takve veze, primjerice izbor ravnatelja tih instituta za članove akademije, pod uvjetom da su svojim znanstvenim formatom bili blizu tom koraku. U drugim su slučajevima sadržajna priključenja ostvarena time što su novopridošlim institutima povjereni tradicionalni akademski projekti. Tako je primjerice Institutu za astronomske izračune bio povjeren prijašnji projekt Akademije pod naslovom „Povijest zvijezda stajačica“.<sup>177</sup> U počecima Njemačke akademije znanosti, preuzimanje i integracija već postojećih instituta stajali su u prvom planu prilikom razvoja njenih potencijala. To je bilo neizbježno jer je Akademija uslijed poslijeratnog manjka sredstava na to bila prisiljena te su takva priključenja uvijek bila popraćena rizikom da će se umjesto organske cjeline naposljetku stvoriti institucionalni konglomerat.

Idealni put prema istraživačkoj akademiji bilo je osnivanje vlastitih instituta te njihov pažljivi razvoj. Prvi put se njime kročilo 1946. godine, pri čemu se cijeli postupak nije otegnuo samo iz opreza glede istraživačkih strategija, već i zbog nestašice dostupnog osoblja i sredstava. Kocka, Nötzold i Walther su o tome napisali sljedeće: „Pored nastavka tradicionalnog istraživačkog rada i odviše slučajnog priključenja istraživačkih ustanova, istraživački profil Akademije naknadno su u najvećoj mjeri oblikovali novoosnovani instituti. Oni su nicali pojedinačno prema takozvanom *Harnackovom principu* koji je zastupalo Društvo cara Vilima, tj. prema izobrazbi uglednih znanstvenika koja se odvijala u okviru instituta te koja je usmjerena na pojedince [...]“.<sup>178</sup> Među prvima od tih instituta, čije se osnivanje smatralo analognim Harnackovom principu, bio je Institut za geotektoniku, o čijem je osnivanju Razred za matematičke i prirodne znanosti pod potpredsjednikom Hansom Stilleom donio odluku 12. rujna 1946. godine. Novi je institut služio kao daljnja okosnica geološko-kozmoškog kompleksa Njemačke akademije znanosti. Stille, jedan od vodećih njemačkih geologa, redoviti profesor na Sveučilištu u Berlinu te član Pruske akademije znanosti od 1933. godine, 19. je srpnja 1946. predsjedniku Strouxu uručio „memorandum o osnivanju akademskog instituta za geotektonska istraživanja“, koji je poslužio kao

---

<sup>177</sup> Naas 1950, str. 64.

<sup>178</sup> Kocka (ur.) 2002, str. 392.

konceptualna osnova za donošenje odluke o samom osnivanju instituta. Kao što Erich Schroeder napominje, Stille, koji je od 1937. bio senator Društva cara Vilima, gotovo je istim memorandumom, uz zanemarive izmjene, prije početka rata od Društva također zatražio osnivanje geotektonskog instituta.<sup>179</sup> To je daljnji dokaz činjenice da je povijesna isprepletenost Pruske akademije znanosti i Društva cara Vilima prodrila i u povijest Njemačke akademije znanosti. Stilleov novi institut otvoren je uz minimalna ulaganja. Naas je još 1950. u svom radnom izvještaju spomenuo kako ispunjenje svrhe instituta ovisi „o tome mogu li se u Njemačkoj iz određenog malog kruga prikladnih stručnjaka pridobiti suradnici. Međutim, ta nastojanja dosad nisu ostvarila zadovoljavajuće rezultate. Institut raspolaže dovoljnom količinom sredstava za proširenje. Postavljeni su temelji vlastite knjižnice i zbirke karata. Međutim, kada je u pitanju potrebna književna građa, institut u osnovi još uvijek ovisi o knjižnici Geološko-paleontološkog instituta Humboldtovog sveučilišta“.<sup>180</sup> Usprkos otežanom startu, Institut za geotektoniku se 1969. udružio s nekoliko geoloških ustanova Akademije te je poslužio kao polazna točka za osnivanje Središnjeg instituta za geofiziku (ZIPE), učinkovite istraživačke ustanove osrednje veličine koja je do kraja 1989. prikupila 374 člana, među njima 188 znanstvenika.<sup>181</sup>

Jedan od puteva do istraživačkih instituta, koji je prije svega bio otvoren humanističkim znanostima te usko povezan s uobičajenim akademskim načinom rada, vodio je preko Akademijinih komisija, koje su bile zadužene za nadziranje projekata kao što su rječnici, velika izdanja i epigrafičke zbirke. Kao što je Manfred Bierwisch naglasio, „preobrazba akademske zajednice u istraživačku akademiju, ponajprije na području humanističkih znanosti, u početku je bila odviše konzervativna. Nastavljen je rad na dugogodišnjim projektima Akademije, kao što su *Inscriptiones Graecae*, *Monumenta Germaniae Historica*, *Staroegipatski* i *Srednjolatinski rječnik* te *Njemački rječnik* braće Grimm. Međutim, uz njih su započeti i novi projekti, primjerice *Goetheov rječnik* klasičnog filologa Wolfganga Schadewaldta, i to sve pretežito u dogovoru i djelomice u suradnji s preostalim njemačkim tradicionalnim akademijama u Göttingenu, Heidelbergu, Leipzigu i Münchenu. [...] Ustanove koje su isprva bile pod okriljem tradicionalnih tijela, primjerice *Njemačke komisije*, i koje su nadgledali članovi Akademije poslužile su kao početna točka za

---

<sup>179</sup> Usp. Erich Schroeder, Vom Geotektonischen Institut zum Bereich Geologie. Beiträge zur Geschichte einer Forschungseinrichtung an der Berliner Akademie der Wissenschaften (1946-1991). U: Zeitschrift für geologische Wissenschaften 32 (2004) 2–4, str. 271–291.

<sup>180</sup> Naas 1950, str. 71. et seq.

<sup>181</sup> Usp. Scheler 2000, str. 432. et seq.

uspostavu instituta [...]”.<sup>182</sup> Godine 1946. još uvijek nije došlo ni do kakvih osnivanja. Međutim, Akademijine su komisije započele s procesima konsolidiranja i profiliranja, kojima se trebao utrti put uspostavi novih instituta u narednim godinama.

Još su dvije Akademijine ustanove iz 1946. vrijedne spomena. 1. listopada 1946. pod Erhardom Schmidtom osnovan je istraživački institut za matematiku iz kojeg je nakon brojnih preustrojstava 1981. naposljetku niknuo Institut za matematiku Karl Weierstraß. Institut za istraživanje vibracija Heinrich Hertz, koji je 1946. priključen Njemačkoj akademiji znanosti, vjerojatno je najviše odudarao od uobičajenog akademskog profila. Taj je institut s vremenom integriran u brzorastući prirodoslovni potencijal Akademije te je 1985. nakon brojnih preinaka naposljetku prerastao u Institut za atmosferska istraživanja i geomagnetizam Heinrich Hertz.<sup>183</sup>

Krajem 1946. Njemačka je akademija znanosti nalikovala tek grubom nacrtu „istraživačke akademije“. Akademskim je inženjercima bilo potrebno mnogo pouzdanja i ustrajnosti kako bi osigurali da iz nje nastane velika i učinkovita ustanova, tim više što pritom nisu polazili ni od kakve promišljene strateške vizije, već su se prije svega oslanjali na *learning by doing*. Narednih se godina trebalo pokazati koliko su ti pridruženi instituti zapravo održivi. Rastuće suparništvo između Istoka i Zapada je, kao što je već bilo objašnjeno, poslužilo kao katalizator novog početka, ali prateće tenzije i nesuglasice otežale su već i prve korake te su se narednih godina dodatno produbile. Društvene okolnosti sovjetske okupacijske zone i rane Njemačke Demokratske Republike novoj ustanovi gotovo da i nisu dale dovoljno vremena da u miru izraste i sazrije. U godinama nakon 1946., o kojima ovdje više neće biti riječi, razvoj i proširenje Akademije toliko su se požurivali da je asimilacijska sposobnost akademske zajednice bila dovedena do krajnjih granica.

Upravo to je iz institucijske perspektive bila neuralgična točka: Kako međusobno uskladiti i produktivno integrirati akademsku zajednicu i institute? Berlinski krug članova Akademije koji su redovito sudjelovali u radu plenuma i razreda između 1945. i 1948. obično se sastojao od manje od dvadeset<sup>184</sup> članova te je raspon znanstvenih disciplina koje su zastupali bio ograničen. Akademska je zajednica bila suočena s ozbiljnim nedostatkom osoblja kojem je pridonijelo nekoliko čimbenika te koji je Walther oštro naglasio: „Jer

---

<sup>182</sup> Manfred Bierwisch, Die Akademie der Wissenschaften der DDR. Fallbeispiel Sprachwissenschaft. U: Kocka (ur.) 2002, str. 173–184.

<sup>183</sup> Usp. Manfred Günther (ur.), Das Heinrich-Hertz-Institut in Berlin-Adlershof (Wissenschaftshistorische Adlershofer Splitter 2), Berlin-Adlershof 1997.

<sup>184</sup> Usp. Nötzoldt 1998, str. 42.



starenje stanovništva s neuobičajeno visokom stopom smrtnosti u prvim poslijeratnim godinama, ratna evakuacija Berlina te poslijeratne migracije, posebice u tri zapadne okupacijske zone, zajedno su imale pogubne strukturne posljedice: drastično smanjenje broja aktivnih članova Akademije u Berlinu te manjak znanstvenika dostojnih Akademije u njenom tradicionalnom gravitacijskom području<sup>185</sup>. Ključni je problem stoga bilo povećanje ne samo broja članova plenuma, već i raznolikosti znanstvenih disciplina koje zastupaju. Krug potencijalnih kandidata je u prvim poslijeratnim godinama bio izrazito malen te ga je Njemačka akademija znanosti u izborima novih predstavnika nakon 1946. ubrzo u cijelosti iscrpila.<sup>186</sup> K tome su i postepeno nastupile migracije iz Istočne u Zapadnu Europu koje su bile karakteristične za Hladni rat. Razvoj istraživačke infrastrukture iziskivao je velika ulaganja te ga je bilo znatno zahtjevnije provesti u okviru mreže instituta nego u običnoj akademskoj zajednici. Nakon proširenja plenuma te znanstvenih disciplina koje su njegovi članovi zastupali postavilo se pitanje kako ga najbolje podijeliti tako da se može optimalno integrirati u skup instituta raznolikih specijalizacija. U tu se svrhu eksperimentiralo s raznim podjelama Akademijinih razreda. Ukratko, postupno je isplivao cijeli niz pitanja koja se moralo riješiti kako bi zaživjela ideja „istraživačke akademije“. Ta se pitanja 1946. nisu mogla predvidjeti, a i sama povijest gotovo da i nije pružala ikakve odgovore na njih.<sup>187</sup> Cijeli taj postupak, koji se u okviru institucionalne povijesti dosad samo fragmentarno proučavao, nastavio se sve do kraja Njemačke Demokratske Republike. Do kraja 1989. Akademija je ukupno zapošljavala 23 675 zaposlenika, među njima 8 371 znanstvenika zaposlenih u jasno raščlanjenoj, multidisciplinarnoj mreži istraživačkih instituta.<sup>188</sup>

## **12. Zaključak**

Naposljetku se o prethodno predstavljenom razdoblju povijesti Berlinske akademije između bezuvjetne kapitulacije Hitlerove Njemačke u svibnju 1945. pa sve do kraja 1946. može zaključiti sljedeće:

1. U tom je razdoblju Pruska akademija znanosti iz tradicionalne, meritokratski strukturirane akademske zajednice koja se samostalno dopunjavala izborima i koja je raspolagala minimalnim istraživačkim potencijalom (koji su činila radna mjesta na projektima koje je započinjala i predvodila njena Komisija) prerasla u „istraživačku

---

<sup>185</sup> Walther 1996, str. 149. et seq.

<sup>186</sup> Usp. Walther 1996; Walther 2002.

<sup>187</sup> Usp. Hubert Laitko, Betrachtungen zum Problem akademiespezifischer Forschung. U: Sitzungsberichte der Leibniz-Sozietät 3 (1995) 3, str. 19–28.

<sup>188</sup> Usp. Scheler 2002, str. 247, str. 391–456.

akademiju“, odnosno u kombinaciju akademske zajednice i mreže instituta koju se moglo proširiti. Ta je strukturna preobrazba predstavljala institucionalnu inovaciju ne samo za akademije u Njemačkoj, već i čitavoj središnjoj Europi. Preobrazbu je obilježila Naredba o ponovnom otvorenju Akademije i njenom preimenovanju u Njemačku akademiju znanosti u Berlinu, koja je donesena u skladu s okupacijskim pravom.

2. Berlinska je „istraživačka akademija“ u svojim glavnim crtama odgovarala institucionalnoj strukturi Akademije znanosti SSSR-a. Međutim, ovdje nije riječ o „sovjetizaciji“, odnosno prisilnom prijenosu akademskog ustroja iz Sovjetskog saveza u sovjetsku okupacijsku zonu u Njemačkoj. Njihov povijesno uvjetovani međusobni odnos bio je znatno složeniji nego što se to može iskazati jednosmjernim modelom prijenosa. Jürgen Kocka, Peter Nötzoldt i Peter Th. Walther podsjećaju „kako je ruska Akademija znanosti oduvijek raspolagala institutima, laboratorijima i muzejima te bila usmjerena na istraživački rad. Time je dosljednije odgovarala Leibnizovoj predodžbi akademije, koja se preinačila osnivanjem Humboldtova istraživačkog sveučilišta u Berlinu. To je nakon 1925./1934. poslužilo kao podloga za razvoj sovjetske Akademije, kojoj su priključeni instituti po uzoru na ustroj Društva cara Vilima, premda u preinačenom obliku, te Privremene zajednice za njemačku znanost, preteče Njemačke istraživačke zajednice“. <sup>189</sup> Time su sestrinske ustanove Berlinske akademije u Moskvi i Lenjingradu s jedne strane ostvarile određene aspekte Leibnizove predodžbe akademije koji su bili zanemareni u Pruskoj, a s druge preuzele i prilagodile njemačke obrasce istraživačke organizacije iz doba Weimarske Republike. Nötzoldt je smatrao da Njemačka akademija znanosti „ni u kojem slučaju nije bila kopija sovjetskih znanstvenih organizacija, već rezultat podudarajućih interesa i predodžbi članova Akademije s jedne strane te Sovjetske vojne uprave i njoj podređene Središnje državne službe za narodno obrazovanje s druge“. <sup>190</sup>

3. Sovjetske okupacijske vlasti u pravilu nisu u cijelosti iskoristile svoje ovlasti nad Pruskom odnosno Njemačkom akademijom znanosti. K tome nisu imale ni unaprijed pripremljeni, provedivi plan istraživačke organizacije koji bi se mogao primijeniti u Njemačkoj, tj. u sovjetskoj okupacijskoj zoni. Sovjetski je savez svojim monopolom vlasti proveo općenite mjere koje se nisu odnosile isključivo na Akademiju te koje su u razdoblju o kojem je u prethodnim poglavljima bilo riječi provedene i u savezničkim okupacijskim zonama. Jedan od primjera tih mjera bila je zabrana istraživanja vezanog uz naoružanje koja

<sup>189</sup> Kocka (ur.) 2002, str. 369; Loren R. Graham, The formation of Soviet research institutes. A comparison of revolutionary innovation and international borrowing. U: *Social Studies of Science* 5 (1975) 3, str. 309–329.

<sup>190</sup> Nötzoldt 1996, str. 112.

je donesena u sklopu denacifikacije Zakonom br. 25 Savezničkog kontrolnog vijeća. Prilikom rješavanja institucionalnih pitanja sovjetske su se vlasti morale osloniti na dijalog s okupiranom Njemačkom, za koji su bile otvorene i više nego što se to moglo očekivati neposredno po završetku rata. Taj se dijalog temeljio na djelomičnom i privremenom podudaranju interesa. Tendencija za uspostavom „istraživačke akademije“ kao ustanove pritom je bila rezultat cijelog niza više-manje slučajnih pojedinačnih koraka. Tendencijski karakter cijelog pothvata proizlazi iz činjenice da se prilikom uspostave „istraživačke akademije“ nije slijedio odnosno provodio nikakav program, već je pravi put tada bio naprosto slučajno otkriven te se njime čak i prvi put kročilo.

4. Nakon kapitulacije Njemačke Pruska se akademija znanosti našla u neizvjesnoj situaciji te je čak i njen daljnji opstanak bio doveden u pitanje. U potrazi za izlazom iz neizvjesnih situacija preispituju se institucionalni aspekti koji su se dotad uzimali zdravo za gotovo, nove se mogućnosti čine ostvarivima, a u težnji za samopouzdanjem poseže se za vlastitom poviješću te se kao uzor uzimaju strane paradigme. Berlinska je akademija znanosti u prvim poslijeratnim godinama prošla kroz sve prethodno navedene korake. Prelazak na novi institucionalni oblik s kojim bi se akademsko društvo znanstvenika moglo većim dijelom poistovjetiti bio je sve uspješniji jer su među članovima Akademije, koji su 1945. i 1946. mogli aktivno sudjelovati u berlinskom akademskom životu, igrom slučaja prevagnuli oni koji su iz vlastitog uvjerenja podržavali tradicionalne težnje Pruske akademije znanosti za istraživačkim institutima. Ovdje su okupacijske vlasti, koje su koristile sličan akademski oblik, mogle poslužiti kao uzor pri određivanju vlastitih ciljeva. Pitanje kojim bi tijekom krenula povijest berlinske Akademije da nisu postojale napetosti između Saveznika ili da su zapadne okupacijske vlasti pokazale veći interes za Pruskom akademijom znanosti ostat će nerazriješeno. Model „istraživačkog sveučilišta“ vjerojatno bi imao manje izgleda za uspjeh. Bilo bi pretjerano smatrati da je preobrazba Pruske akademije znanosti u „istraživačku akademiju“ bila uzrokovana rastućim napetostima između Istoka i Zapada. Međutim, očito je da su joj one pogodovala.

5. Krajem 1946. Njemačka je akademija znanosti još uvijek bila mala ustanova. Međutim, temelji njenog institucionalnog ustroja dotad su već bili položeni te u dovoljnoj mjeri razrađeni da je Akademija bila spremna za daljnji razvoj i proširenje. Njen se rast nastavio sve do kraja Njemačke Demokratske Republike te je pritom poslužila kao uzor za nekoliko resornih akademija koje se također trebalo preustrojiti u „istraživačke akademije“. Raspuštanje Akademije za vrijeme likvidacije istočnonjemačkih društava između 1990. i

1991. nije bila posljedica nikakvih internih prepreka njenom daljnjem razvoju. Glavni povod tom rigoroznom koraku bila je prije svega činjenica da je „istraživačka akademija“ bila suvišna u sustavu znanstvenih ustanova uspostavljenom u Saveznoj Republici Njemačkoj, čiji je institucionalni ustroj ujedinjenoj Njemačkoj poslužio kao neosporna paradigma. Nasuprot tome, Njemačka prirodoslovna akademija Leopoldina i Akademija znanosti u Saskoj, ustanove na području Njemačke Demokratske Republike koje su odgovarale tradicionalnom srednjoeuropskom akademskom modelu znanstvene zajednice bez instituta, mogle su se bez većih poteškoća integrirati u znanstveno okružje Savezne Republike. Leopoldina je čak dosegla status nacionalne akademije. Prednosti i mane „istraživačke akademije“ kao ustanove koja djeluje u kompatibilnom institucionalnom okružju potrebno je zasebno odvagnuti.

**Njemački izvornik**  
Deutscher Ausgangstext

unterschiedlichen Akteuren bewirkten Teilen, deren Bindeglied der deutsche Gelehrte Stroux war. Das Zufallsmoment des gesamten Geschehens wäre damit noch gravierender als zunächst angenommen. Die Vorgehensweise des Besatzungsregimes scheint, jedenfalls auf wissenschaftspolitischem Gebiet, eher eine fragmentierte als eine konzertierte Aktion gewesen zu sein, und dann ist es auch nur mäßig verwunderlich, wenn der sowjetische Vertreter in der Alliierten Kommandantur – ein weiterer Akteur auf dem unübersichtlichen Tableau – mit der Hinnahme der Budgetstreichung gegen die Interessen der Akademie gehandelt hat, während sich die Volksbildungsabteilung der SMAD mit Nachdruck für sie einsetzte.

### *9. Abschied von Preußen*

Noch eine weitere wesentliche Mitgift verdankte die Akademie Kulebakin: den Rat, den Bezug auf Preußen aus ihrem Namen zu streichen. Auf der Sitzung am 20. Dezember 1945 sprachen sich die anwesenden Mitglieder mehrheitlich für die Umbenennung der PAW in „Akademie der Wissenschaften zu Berlin“ aus.<sup>140</sup> Dies übermittelte Stroux in einem vom 21. Dezember datierten Schreiben auch direkt an Shukow<sup>141</sup> (darin ist von der Bitte um Unterstellung unter die SMAD nicht die Rede, der oben erwähnte Brief, der über Dratwin an Shukow gerichtet war, müsste später abgeschickt worden sein). Dieser Beschluss aber war nicht unproblematisch und erst recht nicht selbstverständlich. In der Neubesinnungsphase nach Kriegsende war der traditionelle Name ohne erkennbare Bedenken gebraucht worden und noch in der Plenarsitzung am 6. Dezember 1945 sprachen sowohl Stroux als auch Kulebakin von der Preußischen Akademie der Wissenschaften. Oberbürgermeister Werner sagte in seiner Ansprache sogar: „Wohl in keinem anderen Zusammenhang hat das Wort ‚Preußen‘ überall in der zivilisierten Welt so beifälliges Wohlwollen und

---

140 Vgl. Nötzoldt 1998, S. 29.

141 Vgl. Malycha 2003, Dokument Nr. 13, S. 120.

Bewunderung erweckt wie in der Bezeichnung ‚Preußische Akademie der Wissenschaften‘. Hier – in diesem Zusammenhang – ist das Wort ‚Preußen‘ über sich selbst hinausgewachsen und hat sich aus der ihm sonst anhaftenden Atmosphäre des territorialstaatlichen Soldatentums in die Bezirke des weltweiten Geistes erhoben“. <sup>142</sup> Die Berliner Akademie, die aus der Tiefe der preußischen Geschichte herkam, war, vor allem in ihren Glanz- und Blütezeiten, ein eindrucksvoller Beleg für die helle Seite der preußischen Tradition, deren Ambivalenz Bernhard vom Brocke im Titel einer seiner bahnbrechenden Studien zur Geschichte der preußischen Bildungs- und Wissenschaftspolitik prägnant ausgedrückt hat: *Preußen – Land der Schulen, nicht nur der Kasernen*. <sup>143</sup>

In den Trümmern des Jahres 1945 aber war fast nur noch das „Land der Kasernen“ gegenwärtig. Nach Kriegsende war „Preußen“ in erster Linie ein Reizwort. Auf der Suche nach Erklärungen dafür, wie das Naziregime und die von diesem verschuldete und ausgelöste Weltkatastrophe überhaupt möglich war („Wie konnte es geschehen?“ <sup>144</sup>), lag es nur zu nahe, eine gerade Linie vom „preußischen Militarismus“ bis zur Kriegsmaschinerie des Hitlerreiches zu ziehen und die gesamte preußische Tradition in Bausch und Bogen zu verdammen. Unter den Siegermächten herrschte Einvernehmen, den Staat Preußen aufzulösen. Das war schon aus verwaltungspraktischen Gründen unumgänglich: Das ehemalige Territorium Preußens, des größten und stärksten Bundesstaates im untergegangenen Deutschen Reich, erstreckte sich über mehrere Besatzungszonen, ganz abgesehen davon, dass sich ein beträchtlicher Teil nunmehr unter polnischer bzw. sowjetischer Verwaltung befand. Die formelle Auflösung erfolgte durch das

---

142 Protokoll der Sitzung der Gesamt-Akademie vom 6. Dezember 1945, in: Hartkopf/Wangemann 1991, Dokument Nr. 130, S. 461–463, hier S. 461f.

143 Bernhard vom Brocke, *Preußen – Land der Schulen, nicht nur der Kasernen. Preußische Bildungspolitik von Gottfried Wilhelm Leibniz und Wilhelm von Humboldt bis Friedrich Althoff und Carl Heinrich Becker (1700–1930)*, in: Wolfgang Böhme (Hg.), *Preußen – eine Herausforderung*, Karlsruhe 1981, S. 54–99.

144 Max Fechner, *Wie konnte es geschehen? Auszüge aus den Tagebüchern und Bekenntnissen eines Kriegsverbrechers*, Berlin 1946.

Gesetz Nr. 46 des Alliierten Kontrollrats in Deutschland vom 25. Februar 1947. Dies geschah im Zeichen eines radikal negativen Preußenbildes, das im ersten Satz des Gesetzes seinen Ausdruck fand: „Der Staat Preußen, der seit jeher Träger des Militarismus und der Reaktion in Deutschland gewesen ist, hat in Wirklichkeit zu bestehen aufgehört“.<sup>145</sup>

Kulebakin dürfte Ende 1945 vollkommen klar gewesen sein, dass die Entwicklung in diese Richtung laufen würde und dass es der Akademie bei den Alliierten – auch bei den westlichen – schaden könnte, wenn sie auf ihrem alten Namen beharrte. Insofern dürfte seine Empfehlung, diesen Namen aufzugeben, eine kollegiale akademische Überlebenshilfe gewesen sein. Doch auch die neue, von der Akademie gewählte Bezeichnung warf Probleme auf. Nikitin führte seinen deutschen Partnern vor Augen, dass es bei diesem Namen „formal durchaus begründet wäre, sie dem Magistrat von Groß-Berlin zu unterstellen, was bedeuten würde, daß sie von der Alliierten Kommandantur kontrolliert werden müßte“.<sup>146</sup> Damit wäre sie genau wieder in jenem riskanten Status, dem sie doch entkommen wollte. Die Kommandantur tat ein Übriges, um der Akademie vor Augen zu führen, was sie in einem solchen Fall erwartete. Am 15. März 1946 beschloss sie erneut, dass der Magistrat die Finanzierung der Akademie einzustellen habe.<sup>147</sup> War der erste Streichungsbeschluss noch eine ernste Bedrohung für die Akademie, so war der zweite eine bloße Farce, denn in dieser Frage war die Kommandantur nun schon aus dem Spiel.

Einige seiner deutschen Gesprächspartner sprachen sich gegenüber Nikitin dafür aus, mit Rücksicht auf das in vier Jahren anstehende 250-jährige Gründungsjubiläum der Akademie einstweilen doch noch ihren alten Namen beizubehalten, aber das erschien der sowjetischen Seite „nicht mehr annehmbar, da auf Beschluß der Siegermächte der Preußische Staat von der Landkarte

145 Gesetz Nr. 46 des Alliierten Kontrollrates in Deutschland, 25.2.1947, in: Amtsblatt des Kontrollrates in Deutschland, Berlin, Nr. 14, 31.3.1947, S. 262.

146 Nikitin 1997, S. 130.

147 Vgl. Nötzoldt 1998, S. 132.



verschwinden sollte“.<sup>148</sup> Auf der Suche nach einer tragfähigen Namensalternative konsultierte Nikitin verschiedene deutsche Persönlichkeiten und schlug schließlich im Namen der Abteilung Volksbildung der SMAD die Bezeichnung „Deutsche Akademie der Wissenschaften“ vor. Die in seinen Memoiren enthaltene Information, wonach diese Bezeichnung auf einen sowjetischen Vorschlag zurückgeht, ist überraschend. Eher wäre anzunehmen gewesen, dass diese Namenswahl dem in der Geschichte der PAW wurzelnden Verlangen entsprungen wäre, sich als deutsche Nationalakademie zu etablieren. Einen solchen Eindruck wollten die Mitglieder aber gerade vermeiden. Nachdem Nikitin Stroux gebeten hatte, seinen Vorschlag, bevor er verbindlich gemacht würde, noch einmal im Kreise der Akademiemitglieder zu erörtern, sprachen diese sich mehrheitlich dafür aus, dass der Bezug auf Berlin im Namen beibehalten werden solle, und zwar mit einer bemerkenswerten Begründung: „Eine rein ‚Deutsche‘ Akademie beanspruche nach Meinung der Akademiemitglieder die führende Rolle unter den anderen deutschen Akademien und den Status eines gesamtdeutschen wissenschaftlichen Zentrums, was den Traditionen des wissenschaftlichen Lebens in Deutschland widerspreche.“ So einigte man sich schließlich auf die von allen Seiten getragene Kompromisslösung „Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin“, die auch in den Eröffnungsbefehl von Marschall Sokolowski aufgenommen wurde.<sup>149</sup> Aus Sicht Nikitins sollte das Adjektiv „deutsch“ keinen gesamtdeutschen Anspruch ausdrücken, sondern schlicht der Tatsache Rechnung tragen, dass die Ordentlichen Mitglieder der Akademie jetzt in mehreren deutschen Ländern wohnten, auf die das ehemalige preußische Territorium aufgeteilt worden war.

---

148 Nikitin 1997, S. 130.

149 Ebd.

### 10. Das Konzept der Wiedereröffnung

In der gegebenen Situation hatte die Namensfrage zweifellos eine erhebliche politisch-taktische Bedeutung. Dennoch war sie bei den Vorbereitungen zur Neueröffnung nicht das zentrale Problem. Im Mittelpunkt stand vielmehr die Frage, welches wissenschaftliche Profil die Akademie in ihrer neuen Entwicklungsetappe anstreben sollte. Hier sah Nikitin zunächst zwei Möglichkeiten – eine Institution, deren Hauptaufgabe weiterhin geisteswissenschaftliche Forschungen wären, wie es sich in der PAW seit Gründung der KWG de facto ergeben hatte, oder eine Institution, die auch die naturwissenschaftliche Forschung großzügig ausbaut. Die erste Variante wäre weitaus leichter zu realisieren gewesen als die zweite. Sie hätte sich mehr im Umkreis des bis dahin Vertrauten bewegt und hätte zum großen Teil in den altbekannten Formen der akademischen Forschungsorganisation – Kommissionen und von diesen geleitete Unternehmen – agieren können, passend ergänzt durch Institute von überschaubarer Größe. Das wäre eine „Forschungsakademie light“ gewesen, während die zweite Variante unvermeidlich zu einer Großorganisation führen musste. Zudem hätte eine als geisteswissenschaftliches Zentrum ausgelegte Akademie weit geringere Kosten verursacht und sie wäre auch für die SMAD leichter zu handhaben gewesen, denn hier hätten die strengen Auflagen des Kontrollratsgesetzes Nr. 25 keine Rolle gespielt. Deshalb hatte sich nach Nikitins Angaben die Volksbildungsabteilung der SMAD anfangs auch an dieser Variante orientiert.<sup>150</sup>

In dem Maße aber, in dem Nikitin und seine Mitarbeiter einen Überblick über die Situation der außeruniversitären Forschungseinrichtungen auf dem Territorium der SBZ gewannen, trat in ihren Überlegungen die zweite Variante in den Vordergrund. Was sich hier abzeichnete, war weniger ein Freiraum für visionäre Gestaltungen als vielmehr eine akute Notsituation. Diverse naturwissenschaftliche Institute waren ihrer früheren Anbindung und

---

150 Vgl. ebd., S. 127.

damit ihrer regulären Finanzierungsquellen verlustig gegangen. Diejenigen unter ihnen, die mit der (ebenfalls am Boden liegenden) Industrie verbunden waren oder bezahlte Aufträge sowjetischer Stellen akquirieren konnten, kamen noch notdürftig durch, andere aber, wie etwa die Sternwarten und astronomischen Institute, waren in einer verzweifelten Lage. Für sie erschien eine Zuordnung zur Akademie mit gesichertem Etat als Rettungsanker. Die entscheidende Frage war nun, ob man ein Provisorium schuf, bei dem die Akademie als Holding für Institute erhalten musste, die der Sache nach gar nicht zu ihr passten, oder ob für das Problem der aus ihren früheren institutionellen Kontexten herausgebrochenen Institute eine organische, zukunftsfähige Lösung gefunden wurde.

Nikitin ging diese Aufgabe mit bemerkenswerter Gründlichkeit an, geleitet von der Vorstellung, dass ein tragfähiges Profil der Akademie in jedem Fall mit ihrer historisch begründeten Identität kompatibel sein müsse. Nur so würde er den kleinen Kreis der in den Plenarsitzungen anwesenden und dort bei Abstimmungen votierenden Akademiemitglieder – die, wie erwähnt, vorwiegend geisteswissenschaftliche Disziplinen vertraten – von einem wesentlich erweiterten Zuschnitt der Akademie überzeugen können. So vertiefte er, der Physiker und Militär, sich in die Geschichte der PAW, „was bald das Ausmaß einer eigenständigen wissenschaftlichen Untersuchung annahm [...]“<sup>151</sup> Das war damals ungewöhnlich schwierig, denn die Archiv- und Bibliotheksbestände der Akademie waren größtenteils ausgelagert; Nikitin orientierte sich an den wenigen Dokumenten, die in den Räumen der Akademie verblieben waren, und ergänzte das daraus gewonnene Bild durch Gespräche mit verschiedenen deutschen Gelehrten. Er nahm zur Kenntnis, dass die deutschen Akademien – anders als die russische bzw. die sowjetische – traditionsgemäß über keine großen Forschungsinstitute verfügten, doch er ersah auch aus den konzeptionellen Überlegungen von Leibniz, dass dieser sich die Akademie durchaus anders vorgestellt hatte: „[...] viele Träume von

---

151 Ebd., S. 128.

Leibniz sind nie in Erfüllung gegangen“.<sup>152</sup> Dem Entwurf des Befehls zur Wiedereröffnung der Akademie fügte er eine umfangreiche Ausarbeitung zur Geschichte der PAW als Anhang bei; sie lief auf die Feststellung hinaus, dass die Annahme, die Traditionen der Akademie sprächen gegen die Einbeziehung naturwissenschaftlicher Forschungen, nicht begründet sei. Der Anhang schloss mit dem praktischen Vorschlag, verschiedene Institute an die Akademie anzugliedern – insbesondere solche, die der theoretischen Grundlagenforschung nahestanden. Dazu regte Nikitin an, „diesen Angliederungsprozeß nicht abrupt und gleichzeitig zu vollziehen, sondern jeweils die Gegebenheiten jedes Instituts, seine Einbindung in andere laufende Arbeiten, aber auch die Bereitschaft der Akademie zur Aufnahme dieses oder jenes Instituts zu berücksichtigen“.<sup>153</sup> Das alles sollte aber nicht in den knappen Wortlaut des Befehls selbst einfließen, sondern bildete ergänzendes Hintergrund- und Ausführungswissen.

Tatsächlich enthielt der sehr knapp gehaltene Text des Befehls Nr. 187 gar keine Aussage über die innere Struktur der Akademie. Das blieb der Satzung überlassen, die sich die DAW zu geben hatte. Somit wurden auch akademieeigene Forschungsinstitute nicht erwähnt. Das *Procedere* wurde so arrangiert, dass Stroux als Akademiepräsident und Wandel als Präsident der DZVV ein Gesuch an den Obersten Chef der SMAD richteten, die Akademie wieder zu eröffnen. Mit seinem Befehl gab Sokolowski diesem Gesuch statt (§ 1) und unterstellte die DAW der DZVV, der auferlegt wurde, für die „fristgerechte und ausreichende Finanzierung“ der Akademie Sorge zu tragen (§ 2). Schließlich wurde Stroux als Präsident bestätigt (§ 3).<sup>154</sup> Eine Woche vorher war Stroux von Wandel in einem Brief vom 24. Juni 1946 formell mitgeteilt worden, „dass die Finanzierung der Akademie der Wissenschaften [...] in Zukunft

---

152 Ebd., S. 129.

153 Ebd.

154 Vgl. Befehl Nr. 187 des Obersten Chefs der SMA und Oberkommandierenden der Sowjetischen Besatzungstruppen in Deutschland zur Wiedereröffnung der Akademie vom 1. Juli 1946, in: Hartkopf/Wangermann 1991, Dokument Nr. 136, S. 467–472.

aus dem Etat der Universität Berlin vorgenommen wird“.<sup>155</sup> Damit hatte die Akademie finanzielle Existenz- und Planungssicherheit.

### *11. Die DAW auf dem Weg zu Forschungsinstituten*

Zu ihrer feierlichen Wiedereröffnung am 1. August 1946 hielt Stroux eine von hohem Pathos getragene Rede, mit deren ersten Worten er sich an die der Festveranstaltung beiwohnenden Vertreter der vier Besatzungsmächte wandte. Im weiteren Verlauf schilderte er die aktuellen Pläne der Akademie für die Fortführung und Erweiterung ihrer wissenschaftlichen Arbeiten: „Es zeigt sich darin, wie lange und sehnsüchtig unsere Akademie auf die neuen Arbeitsmöglichkeiten gewartet hat [...]“. Noch war vor allem von Arbeits- und Forschungsstellen die Rede, doch er verwies auch schon auf die künftigen Institute: „Dadurch aber, daß die Akademie mehr als bisher durch die Form der Forschungsinstitute ihre wissenschaftlichen Aufgaben erfüllen wird, werden sich ihr äußerer Aufbau wie ihre innere Arbeitsweise modernisieren“.<sup>156</sup> Das wurde in der neuen Satzung der Akademie, an der in den folgenden Wochen intensiv gearbeitet wurde und die bereits am 31. Oktober 1946 vorlag, rechtsverbindlich geregelt. In § 22 wurde festgelegt: „Für die Pflege bestimmter Wissenschaftsgebiete können auf Beschluß des Plenums und nach Bestätigung durch die Deutsche Zentralverwaltung für Volksbildung in der Sowjetischen Besatzungszone Institute bei der Akademie begründet oder bereits bestehende ihr eingegliedert werden“.<sup>157</sup> Die damit gewährte Lizenz wurde nicht nur situativ genutzt, sondern zum systematischen Auf- und Ausbauprinzip der Akademie erhoben. Innerhalb weniger Jahre übertraf die Anzahl der bei ihr angestellten Wissen-

---

155 Nötzoldt 1998, S. 32.

156 Ansprache des Präsidenten der Akademie, Johannes Stroux, auf der Festveranstaltung am 1. August 1946, in: Hartkopf/Wangermann, Dokumente 1991, Dokument Nr. 138, S. 473–476, hier S. 475.

157 Satzung der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin (vom 31. Oktober 1946), in: Hartkopf/Wangermann 1991, Dokument Nr. 10, S. 150–158, hier S. 157.

schaftler, die keine gewählten Mitglieder waren, die Anzahl der Ordentlichen und Korrespondierenden Akademiemitglieder um ein Mehrfaches und ihr äußeres Erscheinungsbild wie ihre faktische Wirksamkeit wurde mindestens ebenso von der Arbeit ihrer Forschungsinstitute geprägt wie von den Sitzungen des Plenums und der Klassen.

In seiner Eröffnungsansprache bemerkte Stroux dort, wo von der beabsichtigten An- und Eingliederung von Forschungsinstituten die Rede war, dies gelte „besonders von den hier verbliebenen Instituten der ehemaligen KWG“ und bezog sich ausdrücklich auf die im Harnack-Brief gewiesene Perspektive.<sup>158</sup> Zwei Akzente dieser Aussage verdienen Aufmerksamkeit. Mit den „hier verbliebenen“ waren vermutlich – aus dem Kontext geht das nicht deutlich hervor – nicht nur die in der Sowjetischen Besatzungszone gelegenen, sondern auch die in Dahlem beheimateten Kaiser-Wilhelm-Institute gemeint. Auf welche Informationen aber konnte Stroux sich stützen, als er von der „ehemaligen“ KWG sprach? Seit dem Sommer 1945 hatte sich hier Wesentliches ereignet. Die Göttinger Position war, in diskretem Einvernehmen mit der britischen Besatzungsmacht, stark ausgebaut worden. Otto Hahn, im November 1945 mit dem Nobelpreis ausgezeichnet, war Anfang Januar 1946 aus der britischen Internierung zurückgekehrt und hatte zum 1. April 1946 aus der Hand von Planck die Präsidentschaft der KWG übernommen, wobei er sich auf das Votum der noch im Amt befindlichen Senatoren der Gesellschaft stützen konnte.<sup>159</sup> Offenbar als Reaktion darauf fand am 12. April in Ostberlin eine hochrangig besetzte Beratung über die „Zukunft der Institute der KWG“ statt, über die laut Nötzoldt allerdings keine Dokumente bekannt sind; nach einer Mitteilung von Nikitin an Nötzoldt wurde dort mit Wandel und Stroux Übereinstimmung dahingehend erzielt, die im sowjetischen Machtbereich befindli-

---

158 Ansprache des Präsidenten der Akademie, Johannes Stroux, auf der Festveranstaltung am 1. August 1946, in: Hartkopf/Wangermann 1991, Dokument Nr. 138, S. 473–476, hier S. 475.

159 Vgl. Henning/Kazemi 2011, S. 280.

chen Reste von Kaiser-Wilhelm-Instituten künftig der DZVV zu unterstellen.<sup>160</sup>

Die Dahlemer Institute gerieten indessen in beträchtliche Finanzierungsschwierigkeiten, da die Alliierte Kommandantur im Frühjahr – unter einigermaßen mysteriösen Umständen – ihr Budget im Haushalt des Magistrats für das laufende Rechnungsjahr massiv reduzierte. Obendrein drohte der KWG von alliierter Seite nicht nur finanzielle Austrocknung, sondern existentielle Gefahr. Wie Eckart Henning bemerkt, „sollte die KWG als Nazi-Organisation auf amerikanischen Antrag wegen ihres Anteils an kriegswichtigen Aufgaben durch den Alliierten Kontrollrat in Berlin aufgelöst werden“.<sup>161</sup> Unter Bezugnahme auf US-Quellen gibt Inga Meiser an, dass die amerikanische Militärregierung im Sommer 1946 beim Alliierten Kontrollrat einen Gesetzentwurf zur Auflösung der KWG („Draft Law for the Dissolution of the Kaiser Wilhelm Society for the Promotion of Sciences“) eingereicht habe, in dem es eindeutig hieß, die KWG sei „hereby dissolved and any further activity of this Society is prohibited“.<sup>162</sup> Bertie K. Blount, der Beauftragte der Britischen Militärregierung, nannte einen noch früheren Termin; am 10. Juli 1946 teilte er Otto Hahn mit, der Kontrollrat habe vor ca. sechs Monaten beschlossen, „daß die Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft aufgelöst wird“.<sup>163</sup> Zumindest über Andeutungen dieser Informationen dürfte Stroux verfügt haben, als er in seiner Eröffnungsrede die KWG mit dem Attribut „ehemalig“ versah. Dass der Kontrollrat die Auflösung der KWG zumindest erwogen hat, kann in Kenntnis des amerikanischen Be-

---

160 Vgl. Nötzoldt 1998, S. 32.

161 Eckart Henning, Der Übergang der Kaiser-Wilhelm- auf die Max-Planck-Gesellschaft. Mit einem Ausblick auf die Gegenwart, in: Karl-Heinz Bernhardt/Hubert Laitko (Hg.), Akademische und außerakademische Forschung in Deutschland. Tendenzen und Zäsuren eines Jahrhunderts (Abhandlungen der Leibniz-Sozietät der Wissenschaften 34), Berlin 2013, S. 57–65, hier S. 57.

162 Zit. in: Meiser 2013, S. 30. [Meiser gibt hier in Fußn. 80 als Datum dieses Entwurfs den 5.5.1947 an. Das ist offenbar ein Schreibfehler und müsste 1946 heißen. – H. L.]

163 Henning/Kazemi 2011, S. 282.

schlussvorschlages als erwiesen betrachtet werden. Ob er allerdings wirklich einen definitiven Auslösungsbeschluss gefasst und warum er, wenn dies der Fall gewesen sein sollte, auf dessen Veröffentlichung und Umsetzung verzichtet hat, ist bis heute unklar.

Die unübersichtliche Situation im Sommer 1946 hatte die gerade eröffnete DAW jedenfalls ermutigt, auf eine eventuelle Verbindung mit den Dahlemer Instituten – in welcher Form auch immer – zu hoffen. Die akute Finanzierungs Krise dieser Institute schien dafür zeitnah eine Chance zu bieten. Mit ihrer Budgetierung durch die DZVV, die sie von Entscheidungen und Restriktionen der Alliierten Kommandantur unabhängig machte, war die Akademie nun auch prinzipiell in der Lage, Finanzierungsofferten zu unterbreiten. Im Sommer 1946 war „ein Vertreter der Zentralverwaltung für Volksbildung an Robert Havemann herangetreten und hatte ihm den Vorschlag der Akademie der Wissenschaften zu Berlin unterbreitet, Mittel für die Forschung der Berliner Kaiser-Wilhelm-Institute bereitzustellen“.<sup>164</sup> Das geht aus einem von Meiser gefundenen Brief an Samuel Shulits von der amerikanischen Militärverwaltung vom 19. Juli 1946 hervor. Havemann erklärte hier seine grundsätzliche Bereitschaft, das Geld anzunehmen, wenn daran keine einseitigen Bedingungen geknüpft seien „und wenn die Inanspruchnahme dieser Mittel ausdrücklich durch die amerikanische Militärregierung genehmigt worden ist“.<sup>165</sup>

Dieser Brief ist der erste bekannte Beleg dafür, dass die Akademie ihr Interesse an den Dahlemer Kaiser-Wilhelm-Instituten nicht nur in allgemeiner Form bekundet, sondern auch konkrete Schritte in diese Richtung unternommen hat. Am 4. September 1946 kam die Frage auf einer Beratung zur Sprache, die zwischen Havemann und den Direktoren und Abteilungsleitern der Institute auf der einen und Vertretern der amerikanischen Militärverwaltung auf der anderen Seite stattfand und der weiteren Finanzierung dieser Institute gewidmet war. Wie Meiser den überlieferten

---

164 Meiser 2013, S. 34f.

165 Zit. in: Meiser 2013, S. 35.



Berichten über die Beratung entnahm, standen ihre Teilnehmer einer eventuellen Finanzierung durch die DAW „sehr distanziert“ gegenüber: „Man befürchtete, dass sich durch eine zu enge Bindung an die Akademie, die unter dem direkten Einfluss der Sowjetischen Militäradministration stand, eine zu starke Abhängigkeit der Kaiser-Wilhelm-Institute von den sowjetischen Verwaltungsbehörden ergeben könnte“.<sup>166</sup>

Niemals in ihrer Geschichte war die Akademie einer möglichen Verbindung mit den Dahlemer Instituten näher als in dieser Situation. Aber das gegenseitige Misstrauen, in dem sich die wachsende Ost-West-Spannung lange vor dem Inkrafttreten definitiver Abschottungsmaßnahmen äußerte, war schon weit genug gediehen, um eine Realisierung dieser Möglichkeit zuverlässig zu verhindern. Wäre die Akademie weiterhin eine Einrichtung des Gesamtberliner Magistrats gewesen, dann hätte eine solche Lösung vielleicht noch im Bereich des Denkbaren gelegen – aber dann wäre die Akademie auch finanziell außerstande gewesen, handfeste Angebote zu machen. Die DZVV hingegen konnte Mittel bereitstellen, doch sie unterstand allein der SMAD und nicht der Viermächteverwaltung. In der zweiten Hälfte des Jahres 1946 wurden von westlicher Seite entschiedene Vorkehrungen getroffen, um eventuelle Einflüsse aus Ostberlin auf die Kaiser-Wilhelm-Institute in den westlichen Besatzungszonen und in den Westsektoren Berlins abzublocken. Am 11. September wurde in Bad Driburg in der Britischen Zone (und zunächst nur für diese Zone) die „Max-Planck-Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften e. V.“ gegründet – angesichts eines möglichen Kontrollratsverdikts über die KWG als „eine ‚Auffangstellung‘ für den Notfall, um einer etwaigen Auflösung zuvorzukommen bzw. sie zu umgehen“.<sup>167</sup> Damit war garantiert, dass die Institute nie ohne organisatorische Anbindung bleiben würden; sie stünden dann auch für eine mögliche Zuordnung zur DAW nicht mehr zur Disposition. Zum Präsidenten wurde einstimmig Otto Hahn gewählt, der zugleich weiterhin Präsident

---

166 Ebd.

167 Henning 2013, S. 57.

der KWG blieb.<sup>168</sup> Im Spätherbst wurde auch für die Finanzierung der Dahlemer Institute eine Lösung gefunden; sie wurde in einem am 3. Juni 1947 zwischen den in der Amerikanischen Besatzungszone gelegenen Ländern Bayern, Hessen und Württemberg abgeschlossenen Staatsabkommen über die Errichtung einer „Deutschen Forschungshochschule“ in Berlin-Dahlem fixiert.<sup>169</sup> Diese Lösung, die von Meiser detailliert dargestellt wird,<sup>170</sup> machte die Dahlemer Institute für eine eventuelle Angliederung an die DAW unerreichbar.

Daraus ergab sich für die DAW eine gravierende Konsequenz. Wenn sie sich als „Forschungsakademie“ etablieren wollte, dann konnte sie das ausschließlich mit Instituten, die sich in der SBZ und im Sowjetischen Sektor Berlins befanden bzw. dort errichtet wurden. Ihr gesamtdeutscher Anspruch, den sie auf der Ebene der Gelehrtenengesellschaft verfolgte, ließ sich auf der Ebene der Institute von vornherein nicht einlösen; so waren die Weichen für ihre Entwicklung zu einer genuin ostdeutschen Einrichtung schon 1946 gestellt. Die Hoffnung, Harnack gleichsam postum beim Wort nehmen und seine gegenüber Diels geäußerte Andeutung doch noch Wirklichkeit werden lassen zu können, musste zum allergrößten Teil zu den Akten gelegt werden.

Die Kaiser-Wilhelm-Institute waren zwar der lange favorisierte, aber keineswegs der einzige Weg für die DAW, sich mit Forschungsinstituten auszustatten. Ganz akut war sie 1946 mit der Notwendigkeit konfrontiert, einer Reihe traditionsreicher astronomischer, astrophysikalischer und geowissenschaftlicher Einrichtungen, die früher von staatlichen Behörden finanziert worden waren, eine neue institutionelle Heimat zu verschaffen. Im Oktober bzw. November 1946 wurden das Astrophysikalische Observatorium, die Sternwarte Babelsberg, das Astronomische Recheninstitut und das Geodätische Institut – sämtlich in Potsdam gelegen – übernommen, ferner die Sternwarte Sonneberg in Thü-

---

168 Vgl. Henning/Kazemi, S. 282–286.

169 Vgl. ebd., S. 292f.

170 Vgl. Meiser 2013, S. 32–76.

ringen und das Zentralinstitut für Erdbebenforschung in Jena.<sup>171</sup> Die geographische Verteilung, damals zufällig gegeben, deutete schon einen Gesichtspunkt an, den die DAW nachfolgend zum Prinzip erhob: Sie beschränkte sich nicht auf Ostberlin, sondern war bestrebt, ihr Forschungspotenzial über das ganze Territorium der DBZ/DDR zu verteilen. Dieser ihr zugewachsene geo- und kosmoswissenschaftliche Komplex (die Prägung „Geo- und Kosmoswissenschaften“ bürgerte sich später im Sprachgebrauch der Akademie ein) war in den Anfängen der DAW gleichsam ihr Flaggschiff als „Forschungsakademie“, denn diese Institute wiesen zwar teilweise erhebliche Kriegszerstörungen auf, konnten sich aber einer großen Tradition und eines erheblichen internationalen Renommées rühmen.<sup>172</sup> So war es von symbolischer Bedeutung, dass gerade Kienle mit dem Festvortrag am 1. August 1946 beehrt wurde.<sup>173</sup>

Die Übernahme dieser Institute durch die Akademie kam ihren Leitern sehr entgegen, wobei die SMAD diese Präferenz behutsam förderte. So berichtet Nikitin, wie er bei seinem ersten Besuch im Astrophysikalischen Observatorium Potsdam Anfang 1946 Kienle kennen lernte und mit ihm über eine längerfristige Finanzplanung für diese Institution beriet. Kienle habe zunächst eine direkte Unterstellung unter die DZVV für die beste Lösung gehalten. Nikitin aber habe ihm die andere Möglichkeit erläutert, „das Observatorium nicht unmittelbar der Bildungsverwaltung, sondern der Akademie der Wissenschaften zu unterstellen, zumal der Befehl über deren Eröffnung bereits in Arbeit sei. Ich bat ihn, diese Alternative zu überdenken und mit seinen Mitarbeitern zu erörtern“. Bei Nikitins nächstem Potsdambesuch im Mai „sprach sich Kienle und seine Kollegen begeistert für einen Anschluß an die Akademie aus [...]“.<sup>174</sup> Als Nikitin Verbindung zur Sternwarte Sonneberg aufnehmen wollte, fand sich deren Leiter Cuno Hoff-

---

171 Vgl. Naas 1950, S. 58–72.

172 Vgl. Wolfgang R. Dick/Klaus Fritze (Hg.), 300 Jahre Astronomie in Berlin und Potsdam, Thun/Frankfurt am Main 2000.

173 Vgl. Hans Kienle, Die Maßstäbe des Kosmos, Berlin 1948.

174 Nikitin 1997, S. 134.

meister unaufgefordert bei der SMAD ein, erbat Zugang zu Nikitin und erklärte diesem, dass er „unmittelbar hierher gefahren sei, um die Frage der Angliederung seines Observatoriums an die Akademie der Wissenschaften zu klären, und daß er Karlshorst auf keinen Fall verlassen werde, ehe nicht der entsprechende Befehl unterzeichnet sei. Ich versicherte diesem mir vom ersten Augenblick an ungemein sympathischen Professor, daß es gar keinen Grund zur Aufregung gebe, da unsere Interessen in diesem Punkt vollkommen übereinstimmten“.<sup>175</sup> Vorher hatte der energische Hoffmeister schon die vorgesehene Totaldemontage seiner Sternwarte durch eine sowjetische Einheit verhindert, indem er den leitenden Offizier, den Astronomen Boris V. Kukarkin, in ausführlichen Diskussionen davon überzeugte, sich mit der Entnahme einiger Geräte zu begnügen.<sup>176</sup>

Die Übernahme „verwaister“ Einrichtungen war der kürzeste, aber keineswegs der ideale Weg der DAW zu eigenen Forschungsinstituten. Da die Gründung dieser Einrichtungen keine Reaktion auf ein aus der innerakademischen Erkenntnisdynamik entspringendes Desiderat war, konnte man nicht a priori sicher sein, ob es gelingen würde, zwischen der Gelehrtenengesellschaft und den ihr angeschlossenen Instituten eine organische Verbindung herzustellen. Um eine solche Verbindung zu fördern, standen der DAW verschiedene Mittel zu Gebote, etwa die Wahl der Direktoren solcher Institute zu Akademiemitgliedern, sofern deren wissenschaftliches Format einen solchen Schritt nahelegte. In manchen Fällen konnten inhaltliche Anschlüsse auch dadurch hergestellt werden, dass neu hinzugekommenen Instituten die Weiterführung traditioneller akademischer Unternehmungen übertragen wurde. So wurde dem Astronomischen Recheninstitut das frühere Akademieunternehmen „Geschichte des Fixsternhimmels“ ange-

---

175 Ebd., S. 136.

176 Vgl. Björn Kunzmann, Cuno Hoffmeister und die Sternwarte Sonneberg, in: Gudrun Wolfschmidt (Hg.), *Astronomisches Mäzenatentum. Proceedings des Symposiums in der Kuffner-Sternwarte in Wien, 7.–9. Oktober 2004* (Nuncius Hamburgensis. Beiträge zur Geschichte der Naturwissenschaften 11), Norderstedt 2008, S. 205–239, hier S. 232.

gliedert.<sup>177</sup> In der Frühphase der DAW stand die Übernahme und Integration bereits vorhandener Institute im Vordergrund des Potenzialausbaus. Das war unvermeidlich, weil akute Nachkriegsnöte dazu zwangen, und solche Erwerbungen gingen immer auch mit dem Risiko einher, dass anstelle eines organischen Ganzen ein institutionelles Konglomerat entstehen konnte.

Der Königsweg bei der Entwicklung zur „Forschungsakademie“ war die Gründung eigener Institute und deren behutsamer Ausbau. Er wurde 1946 in ersten Ansätzen beschritten, wobei das langsame Vorgehen sicher nicht allein forschungsstrategischer Vorsicht, sondern eher noch der Knappheit der verfügbaren personellen und sachlichen Ressourcen geschuldet war. Kocka, Nötzoldt und Walther schreiben dazu: „Neben der Fortführung traditioneller Forschungsvorhaben und der eher zufälligen Zuordnung von Forschungseinrichtungen prägten aber in der Folgezeit vor allem neu gegründete Institute das Forschungsprofil der Akademie ganz entscheidend. Sie entstanden in Einzelfällen nach dem in der KWG gepflegten sogenannten *Harnack-Prinzip*, also der personenzentrierten Institutsbildung für bedeutende Gelehrte [...]“.<sup>178</sup> Die früheste jener Gründungen, die als Analoga zum Harnack-Prinzip gekennzeichnet werden, war das von der Mathematisch-naturwissenschaftlichen Klasse am 12. September 1946 beschlossene Institut für Geotektonik unter Vizepräsident Hans Stille, ein weiterer Eckpfeiler des geo- und kosmoswissenschaftlichen Komplexes der DAW. Stille, einer der führenden Geologen Deutschlands, Ordinarius an der Berliner Universität und seit 1933 Mitglied der PAW, hatte Präsident Stroux am 19. Juli 1946 eine „Denkschrift für die Begründung eines Akademieinstituts für geotektonische Forschungen“ überreicht, die die konzeptionelle Basis für den Gründungsbeschluss bildete. Wie Erich Schroeder ausführt, war sie eine geringfügig veränderte Fassung einer Denkschrift, mit der Stille, seit 1937 Senator der KWG, bei dieser kurz vor Kriegsbeginn die Gründung eines geotektonischen Kaiser-

---

177 Naas 1950, S. 64.

178 Kocka (Hg.) 2002, S. 392.

Wilhelm-Instituts beantragt hatte.<sup>179</sup> Das ist ein weiterer Beleg dafür, wie die historische Verflechtung von PAW und KWG in die Geschichte der DAW hineinragte. Stilles neues Institut begann seinen Weg mit minimalem Aufwand. Noch 1950 schrieb Naas in seinem Arbeitsbericht, die Verwirklichung des Institutszweckes hänge „von dem Erfolg ab, aus einem bestimmten kleinen Kreis geeigneter Fachvertreter in Deutschland Mitarbeiter zu gewinnen; diese Bemühungen haben jedoch bisher nur unbefriedigenden Erfolg gehabt. Mittel zum Ausbau stehen dem Institut ausreichend zur Verfügung. Der Grundstock einer eigenen Bibliothek und einer Kartensammlung konnte gelegt werden. Jedoch ist es hinsichtlich der notwendigen literarischen Hilfsmittel im Wesentlichen auf die Bibliothek des Geologisch-Paläontologischen Instituts der Humboldt-Universität angewiesen“.<sup>180</sup> Ungeachtet seines retardierten Starts wurde das Institut für Geotektonik zu einem der Ausgangspunkte des 1969 durch Zusammenschluss mit weiteren geowissenschaftlichen Akademieeinrichtungen gebildeten Zentralinstituts für Physik der Erde (ZIPE), einer leistungsfähigen Forschungseinheit von mittlerer Größe, die Ende 1989 über 374 Mitarbeiter verfügte, von denen 188 Wissenschaftler waren.<sup>181</sup>

Ein Weg zu Forschungsinstituten, der vor allem für die Geisteswissenschaften gangbar und besonders eng an die herkömmlichen akademischen Arbeitsweisen gekoppelt war, führte über die für die Betreuung von Unternehmungen wie Lexika, große Editionen oder Inschriftensammlungen geschaffenen Kommissionen der Akademie. Wie Manfred Bierwisch hervorhob, ging die „Umwandlung der Gelehrtengesellschaft in eine Forschungsakademie – zumal im Bereich der Geisteswissenschaften – zunächst eher konservativ vor sich: Es wurden die traditionellen Akademie-Langzeitvorhaben wie die *Inscriptiones Graecae*, die *Monumenta*

---

179 Vgl. Erich Schroeder, Vom Geotektonischen Institut zum Bereich Geologie. Beiträge zur Geschichte einer Forschungseinrichtung an der Berliner Akademie der Wissenschaften (1946–1991), in: Zeitschrift für geologische Wissenschaften 32 (2004) 2–4, S. 271–291, hier S. 271–273.

180 Naas 1950, S. 71f.

181 Vgl. Scheler 2000, S. 432f.

*Germaniae Historica*, das *Altägyptische* und das *Mittellateinische Wörterbuch* oder das *Deutsche Wörterbuch* der Brüder Grimm weitergeführt, aber auch neue Unternehmungen hinzugenommen, wie das von dem Altphilologen Wolfgang Schadewaldt initiierte *Goethe-Wörterbuch* – all das noch weitgehend in Abstimmung und zum Teil gemeinsam mit den anderen deutschen Traditionsakademien in Göttingen, Heidelberg, Leipzig und München. [...] Die zunächst unter der Ägide von traditionellen Einrichtungen wie der *Deutschen Kommission* von Akademiemitgliedern betreuten Einrichtungen bildeten den Ansatzpunkt für die Errichtung von Instituten [...].<sup>182</sup> 1946 kam es noch nicht zu solchen Institutsgründungen, doch auf der Ebene der Kommissionen vollzogen sich Konzentrations- und Profilierungsprozesse, die für die kommenden Jahre derartige Gründungen vorbereiteten.

In der Institute-Bilanz des Jahres 1946 sind noch zwei Einrichtungen zu nennen. Am 1. Oktober wurde ein Forschungsinstitut für Mathematik unter Erhard Schmidt gebildet, aus dem über verschiedene Umstrukturierungen 1981 schließlich das Karl-Weierstraß-Institut für Mathematik hervorging. Wohl am weitesten vom herkömmlichen Akademieprofil entfernt war das im November 1946 zur DAW gekommene techniknahe Heinrich-Hertz-Institut für Schwingungsforschung. Im Laufe der Zeit erfolgte die Integration dieses Instituts in das schnell wachsende naturwissenschaftliche Potenzial der Akademie; über eine Reihe von Umbildungen wurde daraus 1985 schließlich das Heinrich-Hertz-Institut für Atmosphärenforschung und Geomagnetismus.<sup>183</sup>

Ende 1946 war die DAW so etwas wie ein Rohentwurf einer „Forschungsakademie“ im Labormaßstab. Es forderte viel Zuversicht und Beharrlichkeit der Pioniere, daraus eine große, leistungsfähige Institution wachsen zu lassen – und das umso mehr, als sie dabei kaum mit einer ausgewogenen strategischen Vision zu Werke gingen, sondern vor allem auf „learning by doing“ an-

182 Manfred Bierwisch, Die Akademie der Wissenschaften der DDR. Fallbeispiel Sprachwissenschaft, in: Kocka (Hg.) 2002, S. 173–184, hier S. 173f.

183 Vgl. Manfred Günther (Hg.), Das Heinrich-Hertz-Institut in Berlin-Adlershof (Wissenschaftshistorische Adlershofer Splitter 2), Berlin-Adlershof 1997.

gewiesen waren. Die folgenden Jahre mussten zeigen, inwieweit der institutionelle Ansatz zukunftsfähig war. Der aufkommende Ost-West-Gegensatz war, wie erörtert, ein Katalysator des Neubeginns, aber die damit einhergehenden Spannungen und Reibungen machten schon die Anfänge nicht leicht und sie wurden in den folgenden Jahren größer. Das gesellschaftliche Umfeld in der SBZ und in der frühen DDR ließ der neuartigen Institution kaum Zeit, in Ruhe zu wachsen und zu reifen. In den Jahren nach 1946, die hier nicht mehr Gegenstand der Darstellung sind, wurde – vor allem aufgrund des zunehmenden Drucks, die Akademie für drängende Aufgaben des Wiederaufbaus (Bauwesen, Ernährung usw.) einzusetzen – das Ausbautempo so stark forciert, dass die Assimilationsfähigkeit der akademischen Gelehrten-gesellschaft bis zum Extrem strapaziert wurde.

Das war der aus institutioneller Sicht neuralgische Punkt: Wie konnten sich Gelehrten-gesellschaft und Institute aufeinander einstellen und produktiv interagieren? Betrachtet man allein den Kreis der Akademiemitglieder, die in Berlin anwesend waren und regelmäßig an der Arbeit von Plenum und Klassen teilnahmen, so waren es von 1945 bis 1948 gewöhnlich weniger als zwanzig<sup>184</sup> und das von ihnen repräsentierte Fächerspektrum war defizitär. Mehrere Faktoren aggregierten sich zu einer überaus schwierigen personellen Situation für die Gelehrten-gesellschaft, die Walther pointiert kennzeichnet: „Denn Überalterung mit einer ungewöhnlich hohen Todesrate in den ersten Nachkriegsjahren, kriegsbedingte Evakuierung aus Berlin und nachkriegsbedingte Umzüge insbesondere in die drei Westzonen bündelten sich zu einem strukturell bedrohlichen Ergebnis: dem dramatischen Schrumpfen der Anzahl aktiver in Berlin verfügbarer Akademiemitglieder und dem Mangel akademiewürdiger Wissenschaftler im traditionellen Einzugsbereich der Akademie“.<sup>185</sup> Ein Schlüsselproblem war daher die Aufstockung des Plenums nach Mitgliederzahl und Fächervielfalt. Der Pool, der dafür zur Disposition stand, war in den

---

184 Vgl. Nötzoldt 1998, S. 42.

185 Walther 1996, S. 149f.



ersten Nachkriegsjahren winzig, und die DAW schöpfte ihn bei ihren Zuwahlen ab 1946 bis zum Limit aus.<sup>186</sup> Zudem setzte allmählich auch schon die für den Kalten Krieg charakteristische Ost-West-Migration ein. Große Anforderungen stellte die Entwicklung der Forschungsinfrastruktur, die für einen Instituteverbund wesentlich aufwändiger war als für eine bloße Gelehrten-gesellschaft. Nach der quantitativen und fächerbezogenen Komplettierung des Plenums stellte sich die Frage, wie es zweckmäßig gegliedert sein müsste, um mit einem weit gefächerten Ensemble von Instituten optimal interagieren zu können; dazu wurden verschiedene Klasseneinteilungen erprobt. Kurzum, nach und nach trat ein ganzes Bündel von Fragen zutage, die gelöst werden mussten, um die Idee der „Forschungsakademie“ mit Leben zu erfüllen – Fragen, die 1946 noch nicht abzusehen waren und für die aus der Geschichte kaum Antworten abgerufen werden konnten.<sup>187</sup> Dieser Prozess, der aus institutionalgeschichtlicher Sicht bisher nur fragmentarisch untersucht worden ist, ging bis zum Ende der DDR weiter. Ende 1989 verfügte die Akademie über einen Personalbestand von 23.675 Beschäftigten, darunter 8.371 Wissenschaftlern, die in einem tief gegliederten multidisziplinären Komplex von Forschungseinrichtungen tätig waren.<sup>188</sup>

## 12. Fazit

Abschließend ergibt sich für die hier betrachtete Phase der Berliner Akademieggeschichte von der bedingungslosen Kapitulation Hitlerdeutschlands im Mai 1945 bis Ende 1946 das folgende Gesamtbild.

1. In dieser Phase vollzog sich ein Wandel der Institutionalgestalt der PAW von der traditionellen, meritokratisch konstituierten und sich durch Wahlen autonom ergänzenden Gelehrtenge-

---

186 Vgl. Walther 1996; Walther 2002.

187 Vgl. Hubert Laitko, Betrachtungen zum Problem akademiespezifischer Forschung, in: Sitzungsberichte der Leibniz-Sozietät 3 (1995) 3, S. 19–28.

188 Vgl. Scheler 2002, S. 247, S. 391–456.

sellschaft mit einem ihr zugeordneten minimalen Forschungspotenzial (Arbeitsstellen für die von akademischen Kommissionen initiierten und geleiteten Unternehmungen) zu einer – später als „Forschungsakademie“ bezeichneten – Kombination von Gelehrtenengesellschaft und expansionsfähigem Verbund von Instituten. Dieser Gestaltwandel bedeutete für die Akademien in Deutschland (und im gesamten Mitteleuropa) eine institutionelle Innovation. Er wurde markiert durch den besatzungsrechtlich angewiesenen Akt der Wiedereröffnung und die damit verbundene Änderung des Namens in DAW zu Berlin.

2. Die in Berlin geschaffene „Forschungsakademie“ korrespondierte in den Grundzügen mit der Institutionalform der Akademie der Wissenschaften der UdSSR. Von einem unter Besatzungshoheit erzwungenen Transfer der Akademiegestalt aus der Sowjetunion in die SBZ Deutschlands („Sowjetisierung“) kann dennoch nicht die Rede sein. Das historisch begründete Verhältnis beider Seiten war wesentlich komplexer als durch ein unidirektionales Transfermodell ausgedrückt werden kann. Jürgen Kocka, Peter Nötzoldt und Peter Th. Walther erinnern daran, „daß die russische Akademie der Wissenschaften stets über Institute, Laboratorien und Museen verfügte und immer eine forschende Akademie blieb. Sie entsprach in diesem Sinn konsequenter dem Konzept von Leibniz, das in Berlin mit der Gründung der Humboldtschen Forschungsuniversität modifiziert worden war. Der Ausbau der sowjetischen Akademie nach 1925/34 fand auf dieser Grundlage statt und erweiterte die Akademie um Institute, die die Strukturen der Kaiser-Wilhelm-Institute, wenn auch modifiziert, sowie der Notgemeinschaft, der späteren DFG, zum Vorbild hatten“.<sup>189</sup> So fand die Berliner Akademie in ihrer in Moskau und Leningrad beheimateten Schwesterinstitution einerseits die Realisierung gewisser Momente des Leibnizschen Akademiekonzepts, die in Preußen Desiderat geblieben waren, und andererseits die rezipierte und

---

189 Kocka (Hg.) 2002, S. 369; Loren R. Graham, The formation of Soviet research institutes. A comparison of revolutionary innovation and international borrowing, in: *Social Studies of Science* 5 (1975) 3, S. 309–329.

adaptierte Form deutscher Muster der Forschungsorganisation aus der Zeit der Weimarer Republik. Nach Nötzoldt war die DAW „keinesfalls ein Import sowjetischer Wissenschaftsorganisation, sondern ein Ergebnis übereinstimmender Interessenlagen und Vorstellungen von Mitgliedern der Akademie auf der einen und der SMAD mit der ihr nachgeordneten DZVV auf der anderen Seite“.<sup>190</sup>

3. Die sowjetische Besatzungsmacht spielte gegenüber der PAW/DAW in der Regel nicht ihre volle Verfügungsgewalt aus. Zudem besaß sie kein vorbereitetes und umsetzungsfähiges Konzept der Forschungsorganisation für Deutschland bzw. für ihre Zone. Was sie mit ihrem politischen Gewaltmonopol durchsetzte, waren generelle, nicht akademiespezifische und in der betrachteten Phase auch im interalliierten Konsens gehandhabte Maßnahmen (Verbot rüstungsrelevanter Forschung nach Kontrollratsgesetz Nr. 25; „Entnazifizierung“). In institutionellen Fragen war die Besatzungsmacht auf den Dialog mit der deutschen Seite angewiesen und verhielt sich auch dialogorientiert – mehr, als unmittelbar nach Kriegsende zu erwarten war. Dieser Dialog basierte auf einer – zumindest partiellen und temporären – Koinzidenz der Interessen. Dabei bildete sich der Kurs auf die Institutionalgestalt „Forschungsakademie“ als resultierende Tendenz einer Vielzahl mehr oder minder zufallsbedingter Einzelschritte heraus. Der Tendenzcharakter des Geschehens ergab sich daraus, dass hier kein Programm durch- und umgesetzt, sondern tastend ein Pfad gefunden oder auch erst gebahnt wurde.

4. Die Situation der PAW nach der deutschen Kapitulation war labil, schon ihre bloße Fortexistenz stand in Frage. In labilen Situationen werden auf der Suche nach Auswegen institutionelle Selbstverständlichkeiten hinterfragt, Neues wird denkmöglich, im Bestreben nach Selbstvergewisserung erfolgen Rückgriffe auf die eigene Geschichte ebenso wie Orientierungen an externen Mustern. Das alles war im ersten Nachkriegsjahr der Berliner Akademie zu beobachten. Der Übergang zu einer neuen Institutionalge-

---

190 Nötzoldt 1996, S. 112.

stalt, mit der sich die akademische Gelehrten-gesellschaft mehrheitlich identifizieren konnte, gewann an Chancen, weil unter den Akademiemitgliedern, die 1945/46 aktiv am akademischen Leben in Berlin teilnehmen konnten, zufällig diejenigen überwogen, die das traditionelle Verlangen der PAW nach Forschungsinstituten aus persönlicher Überzeugung unterstützten. Hier konnte eine Besatzungsmacht, die einen ähnlichen Akademietypp besaß, zum Orientierungspunkt für eigene Zielstellungen werden. Die Frage, welchen Verlauf die Berliner Akademiegeschichte genommen hätte, wenn das Verhältnis der Alliierten zueinander frei von Spannungen gewesen wäre oder wenn die westlichen Besatzungsmächte der PAW nennenswertes Interesse entgegengebracht hätten, muss offenbleiben; vermutlich hätte das Modell der „Forschungsuniversität“ dann geringere Aussichten gehabt. Es wäre übertrieben zu behaupten, dass die Transformation der PAW zur „Forschungsakademie“ von der aufkommenden Ost-West-Spannung verursacht worden sei; dass sie davon profitiert hat, ist evident.

5. Ende 1946 war die DAW noch immer eine kleine Einrichtung. Ihre neue Institutionalgestalt war aber bereits in den Grundzügen vorhanden und so weit ausgebildet, dass sie wachstums- und entwicklungsfähig war. Bis zum Ende der DDR befand sie sich auf einem Wachstumspfad. Dabei bildete sie auch das Modell für einige Ressortakademien, die ebenfalls das Institutionalprinzip der „Forschungsakademie“ umsetzten. Ihre Auflösung im Abwicklungszeitraum 1990/91 erfolgte nicht, weil sie auf irgendwelche inneren Entwicklungsschranken gestoßen wäre. Der wesentliche Grund für diesen rigorosen Schritt bestand vielmehr darin, dass das in der Bundesrepublik Deutschland, deren institutionelle Verfasstheit das unhinterfragte Paradigma für das vereinigte Deutschland darstellte, etablierte System wissenschaftlicher Institutionen den Institutionaltypus „Forschungsakademie“ nicht benötigte. Die beiden Einrichtungen, die auf dem Gebiet der DDR dem traditionellen mitteleuropäischen Akademiemodell einer Gelehrten-gesellschaft ohne Institute entsprochen hatten – die Deutsche Akademie der Naturforscher Leopoldina und die Sächsi-

sche Akademie der Wissenschaften – , konnten sich hingegen ohne prinzipielle Schwierigkeiten in die bundesdeutsche Wissenschaftslandschaft einfügen und der Leopoldina gelang sogar der Aufstieg zur Nationalakademie. Über Vor- und Nachteile des Institutionentyps „Forschungsakademie“ in einem mit ihm kompatiblen institutionellen Milieu muss gesondert befunden werden.

## Literatura

### Literaturverzeichnis

#### A. Primarna:

Laitko, Hubert: *Die Etablierung der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Akademiehistorische Weichenstellung in der Frühphase des Kalten Krieges*. U: Feichtinger Johannes i Heidemarie Uhl (2018): *Die Akademien der Wissenschaften in Zentraleuropa im Kalten Krieg: Transformationsprozesse im Spannungsfeld von Abgrenzung und Annäherung*. Österreichische Akademie der Wissenschaften, str. 341–364.

Senker, Boris (2019): *S obiju strana rampe: Ogledi o hrvatskoj drami i kazalištu*. Zagreb, Leykam international, str. 169–176; 223–235.

#### B. Sekundarna:

Batlogg, Andreas R. *Der evangelische Papst: Hält Franziskus, was er verspricht?* Kösel-Verlag, 2018.

Beyerle, Hubert. *DuMont Reise-Handbuch Reiseführer Kroatien*. Dumont Reiseverlag, 2019.

Borisova, Natalia. *Mit Herz und Auge: Liebe im sowjetischen Film und in der Literatur*. transcript Verlag, 2014.

Brajša, Roman. *Opservatorij Hvar*. Hrvatska revija 4, 2015. Dostupno na: [www.matica.hr](http://www.matica.hr). [23. kolovoza 2020.]

Hameršak, Filip. *Hrvatska autobiografija i Prvi svjetski rat*. Doktorski rad, Filozofski fakultet. Zagreb, 2013.

Hansen-Kokoruš, R., Matešić, J., Perčur-Medinger, Z. i Znika, M.: *Njemačko-hrvatski univerzalni rječnik*. Nakladni zavod Globus. Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje. Zagreb, 2015.

Horn, Wolfgang. *Kulturpolitik in Düsseldorf: Situation und Neubeginn nach 1945*. Springer-Verlag, 2013.

Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti. *150 Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti 1861.-2011*. HAZU, Zagreb, 2011.

Hrvatski sabor. *Nacionalni program za borbu protiv korupcije s akcijskim planom za borbu protiv korupcije*. Zagreb, 2002. Dostupno na: [www.pravosudje.gov.hr](http://www.pravosudje.gov.hr). [23. kolovoza 2020.]

- Gajek, Ludwika. *Das Breslauer Schauspiel im Spiegel der Tagespresse: das Lobetheater im ersten Jahrfünft der Weimarer Republik (1918-1923)*. Otto Harrassowitz Verlag, 2008.
- Geiger, Vladimir. *Niz otvorenih pitanja*. Vijenac 397, 2009. Dostupno na: [www.matica.hr](http://www.matica.hr). [23. kolovoza 2020.]
- Graf, Ruedi. *Das Theater im Literaturstaat: Literarisches Theater auf dem Weg zur Bildungsmacht*. Walter de Gruyter, 2010.
- Koeffler, Matthias. *Dalmatien: Mit Adriaküste, Zadar, Šibenik, Split und Dubrovnik*. Trescher Verlag, 2019.
- Kranz, Isabel. *Raumgewordene Vergangenheit: Walter Benjamins Poetologie der Geschichte*. Wilhelm Fink Verlag, 2011.
- Kühn, Heinrich und Otto Böss. *Biographisches Handbuch der Tschechoslowakei*. Lerche, 1961. S. 240.
- Lüddemann, Stefan. *Bilderwelten einer Jahrhundertwende: Texte zur Kunstkritik*. Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.
- Lukenda, Anita. *Genealogija koncepta cjeloživotnog učenja*. Acta Iadertina, vol. 14, br. 1, 2017, str. 131–147.
- MacGregor, Neil. *Shakespeares ruhelose Welt*. C.H.Beck, 2013.
- Mayer, Gerhart. *Der deutsche Bildungsroman: Von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Springer-Verlag, 2016.
- Omašić, Vjeko. *Razvitak arhivske službe u Njemačkoj Demokratskoj Republici*. Arhivski vjesnik, vol. 13, br. 1, 1970, str. 534-543.
- Oppel, Horst. *Stand und Aufgaben der Deutschen Shakespeare-Forschung 1952–1957*. Springer-Verlag, 2017.
- Otto, Erika. *Rainer Maria Rilke und das Theater: Vom Naturalismus zur Avantgarde. Eine Poetik der Performativität*. LIT Verlag Münster, 2018.
- Rebić, Adalbert. „Die Übersetzung der Bibel ins Kroatische: Eine kurze Übersicht“. *The Interpretation of the Bible: The International Symposium in Slovenia*. A&C Black, 1999.
- Rindler, Ronny. *Mörderische Nachbarschaft: 30 rasante Kurzkrimis*. BoD – Books on Demand, 2015.
- Schindling, Anton. *Geistliche im Krieg*. Aschendorff, 2009.
- Schlegel, August Wilhelm (Übers.). *Ein Sommernachtstraum*. Reclam, Stuttgart, 2012.

Schmid, Florian M. *Die Fassung \*C des ‚Nibelungenlieds‘ und der ‚Klage‘: Strategien der Retextualisierung*. Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2018.

Schnell, Rüdiger. *Causa amoris*. 2015.

Schoch, Jürg. *In den Hinterzimmern des Kalten Krieges: die Schweiz und ihr Umgang mit prominenten Ausländern 1945-1960*. Orell Füssli Verlag AG, 2009.

Sveučilište u Zagrebu. *Strategija istraživanja, transfera tehnologije i inovacija Sveučilišta u Zagrebu*. Zagreb, 2014. Dostupno na: <http://www.unizg.hr>. [23. kolovoza 2020.]

*Thomas Bernhard Jahrbuch*. Böhlau, 2004. Dostupno na: <https://books.google.hr/>. [23. kolovoza 2020.]

Tretow, Christine und Helmut Gier. *Caspar Neher — Der größte Bühnenbauer unserer Zeit*. Springer-Verlag, 2013.

Vosskamp, Wilhelm. *Klassik im Vergleich: DFG-Symposion 1990*. Springer-Verlag, 2016.

Weber, Ronald. *Peter Hacks, Heiner Müller und das antagonistische Drama des Sozialismus: Ein Streit im literarischen Feld der DDR*. Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2015.

Weidner, Daniel. *Handbuch Literatur und Religion*. Springer-Verlag, 2016.

Welti, Manfred Edwin. *Der Basler Buchdruck und Britannien: die Rezeption britischen Gedankenguts in den Basler Pressen von den Anfängen bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts*. hist. F., 1964.

*Zakonom o Velikom Berlinu višestruko povećan teritorij toga grada – 1920*. Dostupno na: [www.povijest.hr](http://www.povijest.hr). [23. kolovoza 2020.]

Zymner, Rüdiger: *Handbuch Literarischer Rhetorik*. Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2015.

### **C. Mrežne stranice:**

ART at Berlin: Ausstellungen Berlin. Dostupno na: <https://www.artatberlin.com/>. [23. kolovoza 2020.]

Berliner Morgenpost. Dostupno na: <https://www.morgenpost.de/>. [23. kolovoza 2020.]

Državni zavod za statistiku. Dostupno na: <https://www.dzs.hr>. [23. kolovoza 2020.]

Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti: Dostupno na: <http://info.hazu.hr/hr/>. [23. kolovoza 2020.]

Hrvatska enciklopedija. Dostupno na: <https://www.enciklopedija.hr>. [23. kolovoza 2020.]



Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje. Dostupno na: <http://ihjj.hr/>. [23. kolovoza 2020.]

Muzej hrvatskih arheoloških spomenika u Splitu. Dostupno na: <https://www.mhas-split.hr>. [23. kolovoza 2020.]

Proleksis enciklopedija. Dostupno na: <https://proleksis.lzmk.hr>. [23. kolovoza 2020.]

Der Spiegel. Dostupno na: <https://www.spiegel.de/>. [23. kolovoza 2020.]

Die Welt. Dostupno na: <https://www.welt.de/>. [23. kolovoza 2020.]

Die Zeit. Dostupno na: <https://www.zeit.de/index>. [23. kolovoza 2020.]

Zvezdarnica Zagreb. Dostupno na: <https://zvjezdarnica.hr/>. [23. kolovoza 2020.]