

Münchener Universitätschriften

Philosophische Fakultät für Geschichts-  
und Kunstwissenschaften

Katharina Meinel

# **Für Fürst und Vaterland**

Begriff und Geschichte des Münchner Nationaltheaters  
im späten 18. Jahrhundert



Herbert Utz Verlag · München 2003

ISBN 3-8316-0242-5

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© Herbert Utz Verlag 2003

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdrucks, der Entnahme von Abbildungen, der Wiedergabe auf photomechanischem oder ähnlichem Wege und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen bleiben – auch bei nur auszugsweiser Verwendung – vorbehalten.

Herbert Utz Verlag GmbH  
Tel. 089-277791-00 · Fax 089-277791-01  
[utz@utzverlag.de](mailto:utz@utzverlag.de) · [www.utzverlag.de](http://www.utzverlag.de)

# INHALT

<b>I. Thema und Methode</b>	
<b>1. Auf den Spuren des Nationaltheaters</b>	1
<b>2. Zum Begriff Nationaltheater</b>	10
2.1. Der Nationaltheaterbegriff in der Forschung	11
2.2. Kritik des erkenntnisleitenden Interesses	15
<b>3. Revision des Nationaltheaterverständnisses</b>	20
3.1. Methodische Vorüberlegungen	21
3.2. Sekundärliterarische Bezüge	29
<b>4. Die Münchner Nationalschaubühne</b>	34
4.1. Forschungsstand	36
4.2. Aufbau und Gliederung der Arbeit	40
<b>II. Vorgeschichte: Rokoko, Repräsentation und Aufklärung in Bayern</b>	
<b>1. <i>Catone in Utica</i> und die Eröffnung des neuen Hoftheaters 1753</b>	42
1.1. Der theatrale Raum	42
1.2. <i>Catone in Utica</i> von Pietro Metastasio, Musik Giovanni Ferrandini	47
<b>2. Aufklärung in Bayern und das Theater</b>	65
2.1. Aufklärung am Hof Maximilians III. Joseph	65
2.2. <i>Exkurs I: Der Kurfürst und sein Hoftheaterintendant Graf von Seeau</i>	70
2.3. Katholizismus, Aufklärung und bayerische Theaterkultur	75
2.3.1. Kirchliche Aufklärung	75
2.3.2. Theaterkultur in Bayern	79
2.3.3. Der <i>Parnassus boicus</i>	84
2.4. Die Bayerische Akademie der Wissenschaften und das deutschsprachige Theater	91

<b>3.</b>	<b><i>William Buttler</i> oder Frühformen der nationalen Schaubühne</b>	96
3.1.	Erste praktische Bemühungen um eine stehende deutsche Bühne in München	96
3.2.	Das deutsche Theater unter Nießer	106
3.2.1.	<i>William Buttler</i> von Joseph Valentin von Speckner	107
3.2.2.	Patriotismusverständnis in Bayern vor 1778	121
3.2.3.	Spielplan des deutschsprachigen Theaters unter Nießer	127
3.2.4.	Frühe bayerische Originaldramatik	133
3.2.5.	Die Institutionalisierung des deutschen Theaters	142
3.3.	Theater des Patriotismus	150

### **III. Das Nationaltheater zur Zeit Karl Theodors (1778-1799)**

<b>1.</b>	<b><i>Eduard von Montrose</i> und die Eröffnung des Nationaltheaters</b>	155
1.1.	Der Regierungsantritt Karl Theodors in München	155
1.2.	<i>Eduard von Montrose</i> von Otto Friedrich von Diericke	159
1.3.	Das neue Nationaltheater, sein administrativer Aufbau, seine Akteure	163
1.3.1.	Organisation	163
1.3.2.	Schauspieler und Darstellungsstil	164
1.3.3.	Theatergesetze	169
<b>2.</b>	<b><i>Die Dorfdeputirten</i> oder das Musiktheater der nationalen Schaubühne in Theorie und Praxis</b>	171
2.1.	Oper, eine unmögliche Gattung?	171
2.2.	Musiktheater in München um 1778	177
2.3.	<i>Die Dorfdeputirten</i> von Lukas Schubaur	183
2.4.	Rezeption der Dorfdeputirten als Nationalsingspiel	194
2.5.	Nationaltheatertheorien und Begriff der Nation in der bayerischen Theatertheorie und -kritik um 1780	199
2.5.1.	Zur Konstruktion der Nation	199
2.5.2.	Das nationale Musiktheater. Joachim Schubauer: <i>Über die Singspiele</i>	205
2.5.3.	Zum Begriff Nationaltheater in der Theaterkritik: <i>Der Zuschauer in Baiern</i> und <i>Der Dramatische Censor</i>	210

2.5.4. Lorenz Westenrieder und das Nationaltheater	222
2.5.5. <i>Exkurs II: Die Nationaltheater-Preisfrage der Bayerischen Akademie der Wissenschaften</i>	232
2.6. Spielplanbetrachtung und Entwicklung des Musiktheaters auf der Münchner Nationalschaubühne	238
2.7. Deutsches Singspiel und höfische Repräsentation	249
<b>3. <i>Otto von Wittelsbach</i> oder Nationaltheater und Zensur</b>	257
3.1. <i>Otto von Wittelsbach</i> von Joseph Marius Babo	257
3.2. <i>Otto von Wittelsbach</i> , ein bayerisches Patriotendrama	261
3.2.1. Nationale Implikationen	264
3.2.2. Zum politischen Inhalt der Nation	270
3.2.3. Dramaturgie	276
3.2.4. Rezeption und Verbot	279
3.3. Zur politischen Situation in Bayern um 1780	283
3.3.1. Außenpolitische Konstellationen	283
3.3.2. Polarisierung der Innenpolitik durch den Geheimbund der Illuminaten	290
3.4. Zensur und Aufklärung	295
3.4.1. Veränderungen des Zensurwesens unter Karl Theodor	295
3.4.2. Zensur des Nationaltheaters	300
3.4.3. <i>Die Wandernden</i> oder des zensierten Zensors Huldigung	309
<b>4. <i>Die heimliche Heirat</i> oder Nationaltheater und Gewöhnlichkeit</b>	312
4.1. <i>Die heimliche Heirat</i> von David Garrick und George Colman d.Ä., übertragen von C. H. Schmid	312
4.2. Spielplananalyse Sprechtheater	318
4.3. Erfolgsdramatik	320
4.3.1. Quantitative Differenzierung	320
4.3.2. Thematische Schwerpunkte der Erfolgsdramatik	322
4.3.3. Zur Ästhetik des rührenden Schauspiels und seiner Rezeption durch das Theaterpublikum	334
4.3.4. Unterhaltungsdramatik und Nationalschaubühne	341
4.4. Niedergang der Bühne Ende des 18. Jahrhunderts	345
4.5. Schluss: Bayerisches Nationaltheater	351

#### **IV. Bibliografie**

1.	Ungedruckte Quellen	356
2.	Gedruckte Quellen: Zeitschriften und Primärliteratur	358
3.	Sekundärliteratur	368

#### **V. Spielplan der Nationalschaubühne München 1771 bis 1810 CD-Rom-Beilage**

## **I. Thema und Methode**

### **1. Auf den Spuren des Nationaltheaters**

Nationaltheater, das ist Vergangenheit, Theatergeschichte, eine Idee, entstanden im Dunstkreis der aufklärerischen Theaterreformbewegung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Eine Idee, gescheitert, wie immer wieder betont wird, nicht in der Realität, sondern an der reaktionären politischen Praxis absolutistischer Kleinstaaterei in Deutschland. Ein theaterhistorischer Begriff ohne Wirklichkeit?

Aber wie so oft: Totgesagte leben länger und das in doppelter Hinsicht, einerseits wegen ihrer besonderen topografischen Ansiedlung in der Nähe von Idealität und Ewigkeit, andererseits, weil erst der Totenschein ein Leben inkognito garantiert.

So reicht die Geschichte der Nationaltheateridee weit über das Zeitalter der Aufklärung hinaus und bringt eine lose Reihe sehr unterschiedlicher theatertheoretischer Auseinandersetzungen und Realisierungsbemühungen im 19. und 20. Jahrhundert hervor. Exponenten der diversen Versuche diskursiver Aneignung, Neufassung, respektive Umwertung des Begriffes Nationaltheater sind im 19. Jahrhundert beispielsweise Heinrich Laube, Eduard Devrient, Richard Wagner mit ihren Reformschriften zum Theater von 1848 oder Gottfried Keller mit seiner Idee von einem nationalen Festspiel in der Schweiz. Im 20. Jahrhundert stehen Max Reinhardts Bemühungen um ein Deutsches Nationaltheater aus dem Geiste Weimars neben Heinz Kindermanns zeitgeschichtlich bedingter Begründung eines nationalsozialistischen Nationaltheaters.<sup>1</sup> Und selbst realsozialistische Parteitagdirektiven der SED zur „Pflege des nationalen Kulturerbes“ rekurrieren auf bestimmte Elemente von Nationaltheatervorstellungen.<sup>2</sup>

Und heute? Befinden wir uns entsprechend europäischer Vereinigungsutopie endgültig jenseits des Nationaltheaters? Kann dieses Kapitel Theatergeschichte als abgeschlossen gelten?

<sup>1</sup> Heinz Kindermann, Die europäische Sendung des deutschen Theaters, Wien u.a. 1944.

<sup>2</sup> Die weitere Entwicklung des sozialistischen deutschen Nationaltheaters – Perspektivische Leitlinien – Entwurf für den Ministerrat der Deutschen Demokratischen Republik. Ministerium für Kultur, masch., Staatsbibliothek Berlin, Haus 1: 25 B 1070.

Zunächst einmal gibt es im vereinten Deutschland noch drei Bühnen, Mannheim, Weimar und München, die für sich das Etikett Nationaltheater reklamieren und damit nominell einen unklaren Vertretungsanspruch behaupten. Ob in dem Begriff Nationaltheater allerdings tatsächlich noch das Bewusstsein für eine Theatertradition weiterlebt, die ihren Ursprung in den Bühnenreformbestrebungen des 18. Jahrhunderts und den damit verbundenen Auseinandersetzungen über Nationalität hat, erscheint zweifelhaft. Die Münchner Präsentationsform des Nationaltheaters macht das besonders deutlich. In der bayerischen Metropole behauptet das Nationaltheater seine Präsenz durch die Bezeichnung der Oper als „Bayerische Staatsoper im Nationaltheater“. In dieser verschlungenen Formulierung teilt sich ein Spannungsverhältnis von Nichtidentischem und Abhängigkeit zugleich mit. Das Staats-Theater verortet sich durch das National-Theater. Dieser hierarchisch anmutende Konnex stellt eine nebulöse Mischung aus nominaler Beschwörung und Inhaltslosigkeit, aus Traditionsverweis und Geschichtskosmetik dar. Die Bezeichnung „Nationaltheater“ benennt eine historische Realität und reduziert gleichzeitig den Begriff von ihr auf eine schlicht architektonische Gegebenheit. Es scheint, als handle es sich nur mehr um den Namen für ein Gebäude, dessen Leere sich zur Untervermietung an die Staatsoper anbietet. Tatsächlich insinuiert die Hohlform „Nationaltheater“ eher ein inhaltlich unbestimmtes, aber nichtsdestoweniger machtvolleres Pathos. Es ist wohl weniger der Rekurs auf einen konkreten ideellen Gehalt, der an der Bezeichnung als Nationaltheater festhalten lässt, als vielmehr der transzendente Mehrwert des Nationalen gegenüber funktionaler Staatlichkeit, von dem das profane Staatstheater profitieren will, ja eine zusätzliche Nobilitierung glaubt beziehen zu können. Denn es ist fraglich, ob die so genannten Nationaltheater heute überhaupt noch prominente Orte gesellschaftlicher Verständigung darstellen und somit über die affektive Subsistenz des Nationalen in ihrer Bezeichnung hinaus nationale Inhalte auch tatsächlich wirkungsvoll diskursiv verhandeln könnten, wenn sie denn wollten.

Mit großer Skepsis werden heute allgemein die Möglichkeiten der Bühne kommentiert. Andere Formen der Öffentlichkeit, parlamentarischer und außerparlamentarischer Organisation, sowie die neueren Medien Radio, Film, Fernsehen oder Internet bieten einen weit höheren Wirkungsgrad. Dies gilt nicht nur hinsichtlich der massenhaften und schnellen Verbreitung von Informationen und Kommentaren als Ingredienzien des Meinungsbildungsprozesses, sondern auch in Bezug auf die emotionalen Beeinflussungsmöglichkeiten, die die moderne Unterhaltungsindustrie bereithält. Das Theater hingegen kann nur mehr mühsam seine Notwendigkeit, das heißt seine für den



menschlichen Erfahrungshorizont essentielle Funktion deutlich machen und seinem Anspruch auf finanzielle Unterstützung durch die staatliche Gemeinschaft Nachdruck verleihen. Schales Vergnügen, ästhetische Beliebigkeit, politische Belanglosigkeit der Inszenierungen und Zuschauerschwund, selbst in traditionellen Abonnementkreisen, werden immer wieder als signifikant herausgestellt und als sprechende Indizien für die historische Überlebtheit dieser Form der kulturellen Praxis und des gesellschaftlichen Austauschs angeführt. Grundsatzfragen wie „Wozu Theater, für wen, zu welchem Preis, in welcher Form?“ werden in den Jahren seit der deutschen Vereinigung wieder mit größerer Verve diskutiert und das, weil zwar einerseits die Schwierigkeiten mit der vorfindlichen deutschen Theaterlandschaft allerorten deutlicher denn je zutage treten, andererseits aber das ebenso ernsthafte Bestreben erkennbar wird, das Theater als Kunstform ins neue Jahrtausend, wenn auch in veränderter Form hinüberzuretten.

Mit der Infragestellung des bisherigen Umfangs der Subventionen für die deutsche Kunst- und speziell Theaterlandschaft ist nur ein zusätzlicher Anstoß gegeben, die Rolle der Kultur in der neuen, so genannten Berliner Republik zu reflektieren. Fragen nach der kulturellen Identität und ihrem Verhältnis zur staatlichen Verfassung müssen nach der administrativen Vereinigung vor dem Hintergrund der deutschen Geschichte neu beantwortet werden. Kulturelle Identität aber ist in Deutschland seit dem 18. Jahrhundert immer wieder mit dem Begriff der Nation verbunden worden, und tatsächlich lässt sich in den letzten Jahren eine Tendenz zur neuerlichen Problematisierung von Zusammengehörigkeit, das heißt Selbst- und Fremdbestimmung nach regionalen wie auch nationalen Kategorien beobachten.

Mittlerweile gibt es interessante Ansätze, gerade in der Diskrepanz von deutscher Kulturnation und politischer Verfassung in Deutschland einen Anknüpfungspunkt zu erkennen, über die vierzigjährige Teilung der beiden deutschen Staaten hinweg Verbindendes zwischen Ost und West zu thematisieren und zu fragen, ob mögliche Übereinstimmungen und wechselseitige Erfahrungen als neuer Inhalt nationaler Identität verstanden werden können, als Ähnlichkeitskomplex, der Zusammengehörigkeit stiftet jenseits, aber auch innerhalb staatlicher Verfassung. „War es wirklich die Nation, die durch die Ordnung von Jalta und Potsdam geteilt wurde und bis 1989 geteilt war?“, oder war es nicht vielmehr so, fragt Kurt Biedenkopf in seiner Rede zur Gründungsversammlung der Deutschen Nationalstiftung im Deutschen Nationaltheater am 21.4.1994 in Weimar, dass die Idee der deutschen Nation

kulturelle Einheit und staatliche Vielfalt verband. „Die politische Einheit war im Begriff der deutschen Nation nicht angelegt“<sup>3</sup> oder – so wäre relativierend einzuschränken – zumindest über weite Strecken nicht konsensfähig. Dieses Verständnis von Nation aufgreifen, heißt, den Begriff ideologischen Emotionalisierungsstrategien im Hinblick auf politische Zwecke zu entziehen. Die neue Bundesrepublik wäre demnach nicht die endliche Erfüllung anachronistischer nationalstaatlicher Träume, sondern eine mögliche Staatsform im deutschen Sprachraum, die sich neben wirtschaftlichen und verfassungsrechtlichen zwar auch auf nationale Übereinstimmungen im Hinblick auf Kultur und Geschichte als ein integratives Moment gründet, aber ohne dass der Staat Bundesrepublik Deutschland und die deutsche Nation deckungsgleich wären, respektive staatliche Legitimität aus der Vertretung der ganzen deutschen Nation abgeleitet würde.

So wenig aber die Nation etwas a priori Gegebenes ist, so wenig hat die kulturelle Identität einen festen Inhalt, sie kann nur in der Verständigung über Geschichte, Werte, Möglichkeiten und Unzulänglichkeiten gewonnen werden. Erst die Auseinandersetzung über Selbst- und Fremderfahrung in der Zeit wird zeigen, ob und in welcher Form der Begriff Nation in der heutigen politischen und gesellschaftlichen Situation noch seine Berechtigung oder Funktion haben kann, ob die Entwicklung eine Neufassung des Begriffs Nation angesichts von Europäisierung und Globalisierung überhaupt notwendig und wünschenswert erscheinen lässt.

Im Zusammenhang nationaler Fragestellungen rückt nochmals das Theater als traditioneller Ort des kulturellen Austausches im Allgemeinen und das Nationaltheater als Relikt aus einer Zeit der nationalen Verständigung via Kunst im Besonderen in den Mittelpunkt des Interesses. Mit Bedacht wählte die erste Jahresversammlung der Deutschen Nationalstiftung im April 1994 das Deutsche Nationaltheater in Weimar als Tagungsstätte und damit als den Ort, von dem neue Impulse für die Debatte über Nationalität ausgehen sollen. Damit geraten aber der Begriff des Nationaltheaters selbst sowie seine heutigen Erscheinungsformen in den Blickpunkt der Kritik und müssen auf ihre Geschichte und ihren noch verfügbaren Sinn befragt werden. Das Weimarer Nationaltheater zum Ausgangspunkt des Nachdenkens über die deutsche Nation zu machen, kann daher auch als eine Aufforderung an das Theater zur Neubestimmung oder zumindest Aufklärung dessen begriffen werden, was

<sup>3</sup> Kurt Biedenkopf u.a., Zur Lage der Nation, Reinbek bei Hamburg 1994, S. 33.

nur noch ein unklares pathetisches Schattendasein in der Tabuzone des Nationalen fristet.

Verschiedentlich ließen sich in den vergangenen Jahren Stimmen vernehmen, die sich nach langer Abstinenz wieder dem Begriff Nationaltheater zuwenden und ihn durch sehr variierende Anleihen in der Geschichte für die Gegenwart zu mobilisieren suchen.

Erste Anregungen gingen bereits 1981 von Walter Jens<sup>4</sup> aus, der das „Projekt Nationaltheater“ als unabgeschlossen und fortbestehende Herausforderung angesichts der Teilung der beiden deutschen Staaten betrachtet. Ausgehend von der Prämisse, dass das Nationaltheater ein historisches Produkt bürgerlichen Emanzipationsbestrebens zu Humanität, Demokratie und nationalstaatlicher Einheit sei, will er darunter in der Gegenwart eine republikanische Bühne verstanden wissen, die sich bemüht, Idealität in Wirklichkeit zu überführen sowie Freiheit und Gleichheit zu befördern; in Einheit, so könnte man hinzufügen. Dieses Nationaltheaterverständnis rekurriert zuallererst auf Ideen der Französischen Revolution und den von ihr entwickelten Gedanken eines demokratisch verfassten Nationalstaats, was auch daran deutlich wird, dass Jens zum historischen Kronzeugen seines sehr allgemeinen, nicht spezifisch deutschen Nationaltheaterverständnisses das Nationalbürger-Theater der Mainzer Jakobiner erklärt. Von der geschichtlichen Realität der deutschen Nationaltheaterbewegung im 18. Jahrhundert sind diese Vorstellungen relativ weit entfernt. Nationaltheater 1981 heißt Restitution des Begriffs in Anlehnung an revolutionäre französische Denktradition. Damit immunisiert Jens den Terminus auch gegen die Verdächtigungen, die üblicherweise nationalen Komposita entgegengebracht werden und macht mit ihm die Nation selbst als politische Zielvorstellung wieder diskursfähig.

Weit zurückhaltender und allgemeiner versuchen die Herausgeber des Bandes „Welttheater – Nationaltheater – Lokaltheater?“, den Begriff Nationaltheater im Hinblick auf aktualisierbare Bedeutungen zu diskutieren. Im Zusammenhang mit der politischen und geographischen Neuordnung Mittel- und Osteuropas nach dem Zusammenbruch des sozialistischen Systems konstatieren sie, dass neben der Orientierung an europäischen Traditionen „ein kompromissloses Beharren auf der je eigenen historisch und kulturell beding-

<sup>4</sup> Walter Jens, Der Ort der Handlung ist Deutschland, in: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für Richard Brinkmann, Tübingen 1981, S. 134f.

ten nationalen, regionalen, ethnischen oder auch religiösen Besonderheit“<sup>5</sup> zutage tritt. Nachdenken über zeitgenössisches Theater in Europa heute muss dieses Phänomen berücksichtigen und überlegen, in welcher Form Theater in die Prozesse der gesellschaftlichen Transformation eingebunden ist und welche Rolle es in der Auseinandersetzung zwischen europäischer und nationaler Standortbestimmung übernehmen kann. Dem Theater, in bester aufklärerischer Tradition verstanden als widerständiges, kritisches Medium, falle dabei die Aufgabe zu, sich spezifisch religiöser, regionaler, auch nationaler Themen anzunehmen und deren „Geschichte zu entziffern“. Nationaltheater ist mithin eine Konkretisierung, eine Erscheinungsform des modernen Theaters, die als „Arbeit an der Differenz, Arbeit an der [...] bedingenden Geschichtlichkeit“ verstanden wird. Die je unterschiedlichen historischen Bedingungen des Theaters können damit einerseits markiert werden und andererseits in Beziehung zum europäischen und Welttheater treten. Nationaltheater bekommt demnach nicht wie bei Jens einen unmittelbaren politischen Auftrag bei der Ausgestaltung demokratischer Nationalstaatlichkeit zugewiesen. Nation stellt sich vielmehr als eine historisch gewordene Unterscheidungskategorie dar, die Theater in seiner Bindung an eben diese Geschichtlichkeit zu reflektieren hat.

Zunächst ganz ähnlich liest sich der sehr pointiert formulierte Beitrag von Michael Schindhelm „Über ein heutiges Nationaltheater“ im Jahresheft von *Theater heute* 1995. Auch er geht von einem festgegründeten, unbezweifelbaren Ethos des Theaters aus, dem Ethos der Distanz, dem Axiom vom provokanten, widerständigen Theater, das sich seiner Verantwortung für die Gesellschaft bewusst ist und von daher eine besondere Eignung mitbringt, sich heikler Themen mit der nötigen Respektlosigkeit anzunehmen, um sie neu bedenken zu helfen. Die gesellschaftliche Tabuisierung des Nationalen in den jüngst vergangenen Jahrzehnten und die wieder zunehmende Virulenz des Verdrängten in der Gegenwart lassen seiner Meinung nach eine Konfrontation der Bundesrepublik, der neuen, mit „Deutschland“ als unbedingt notwendig erscheinen. Mit dem Hinweis, dass Nationalismus „wohl weniger aus ausgeprägtem als vielmehr aus unterdrücktem Nationalgefühl“ entsteht und die allerorten erstrebten internationalen Gemeinsamkeiten nur durch „Akzeptanz der nationalen Unterschiede“ erreicht werden können, zieht Schindhelm gegen die Negation des Nationalen auf der Bühne zu Felde, die nicht seinem Verständnis von kritischer Auseinandersetzung im Theater entspricht. Natio-

<sup>5</sup> Erika Fischer-Lichte und Harald Xander (Hg.), *Welttheater – Nationaltheater – Lokaltheater?*, Tübingen und Basel 1993, S. VII.

naltheater heißt nach seinem Verständnis, eine „Annäherung unseres Theaters an Deutschland“, eine „Emanzipation zur eigenen, zwiespältigen, vergangenheitsdurchtränkten Identität ermöglichen“.<sup>6</sup>

Die Art und Weise der distanzierten, reflektierenden Aneignung des Nationalen durch das Theater kann durchaus mit Fischer-Lichte/Xander als Arbeit an der Differenz interpretiert werden, gleichwohl hebt der polemische Text Schindhelms die Doppelstrategie der Differenzierung stärker hervor, das heißt die Konstituierung von Außen und Innen. Differenzierung ist Dekonstruktion und Konstruktion von Merkmalen zugleich. Aus der Unterscheidung tritt schließlich das Irreduzible, wenn auch veränderliche Irreduzible, das positiv zu Setzende hervor. Sich dazu ausdrücklich im Theater zu bekennen, es zu benennen, soll Nationaltheater heißen: „Wir würden unsere Herkunft verteidigen, den Mythos über unsere Herkunft bekämpfen; aber auch den konstitutiven, vergeistigenden, kathartischen Wert des Wortes behaupten – einer nationalen Angelegenheit – gegenüber dem intellektuellen Sodbrennen beim Frühstückfernsehen [...]“.<sup>7</sup> Nationale Identität, die hier zur Sprache gebracht und nicht länger schweigend dumpfer Empfinderei überlassen werden soll, setzt sich nach Schindhelm aus geschichtlich Gewordenem und dem objektiven Kriterium der Sprache zusammen. Ein Verständnis von Nation, das sich im Unterschied zu Jens eher am Begriff Kulturation im Sinne Friedrich Meineckes<sup>8</sup> orientiert.

Ohne den Gedanken jedoch systematisch auszuführen, stellt Schindhelm schließlich so lapidar wie überzeugend fest, dass die Sprache objektive Voraussetzung allen Denkens, aller Theaterarbeit sei: „Die Sprache, das wichtigste Mittel des Schauspielers, ist national, auch in unseren Breiten. [...] Das Schauspiel wird deshalb auch in Zukunft eine vornehmlich nationale Angelegenheit bleiben.“<sup>9</sup> Dieses Verständnis der Nation lässt sich theoretisch nicht so leicht wie ein geschichtlich konstruierter Begriff der Nation in Europäisierungsentwicklungen aufheben, im hegelschen Sinne. Die Nation erscheint dabei als anthropologische Grundbestimmung und muss vom Theater repräsentiert werden, um diskutiert werden können. Es weist sich dazu als besonders geeignet aus, da es nationale Identität durch seine Doppelstrategie von kritischer Setzung und Distanz der Verwandlung vor Erstarrung und

<sup>6</sup> Michael Schindhelm, Über ein heutiges Nationaltheater, in: *Theater heute*. Das Jahrbuch 1995, S. 148f.

<sup>7</sup> Schindhelm, S. 149.

<sup>8</sup> Friedrich Meinecke, *Weltbürgertum und Nationalstaat*, München 1969.

<sup>9</sup> Schindhelm, S. 148.