

Annemarie Stauss

Schauspiel und Nationale Frage

Kostümstil und Aufführungspraxis im
Burgtheater der Schreyvogel- und Laubezeit



Schauspiel und Nationale Frage

Forum

Modernes Theater

Schriftenreihe | Band 36

begründet von Günter Ahrends (Bochum)

herausgegeben von Christopher Balme (München)

Annemarie Stauss

Schauspiel und Nationale Frage

Kostümstil und Aufführungspraxis im Burgtheater
der Schreyvogel- und Laubezeit

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Umschlagabbildung:

Judith (Friedrich Hebbel: *Judith*), Figurine von Girolamo Franceschini, kolorierte Federzeichnung 1849 (Österreichisches Theaternuseum Wien: HZHM I 182).
Czerny Georg (Anton Pannasch: *Czerny Georg*), Figurine von Girolamo Franceschini, kolorierte Federzeichnung 1849 (Österreichisches Theaternuseum Wien: HZHM I 217).

Dissertation der Ludwig-Maximilians-Universität München

Gedruckt mit Unterstützung der Studienstiftung Niessen.

© 2011 Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem und säurefreiem Werkdruckpapier.

Internet: <http://www.narr.de>
E-Mail: info@narr.de

Printed in Germany

ISSN 0935-0012
ISBN 978-3-8233-6557-0

Meiner Familie

Dank

Diese Dissertation entstand an der Ludwig-Maximilians-Universität München im Kontext der DFG-Forschergruppe *Kulturelle Inszenierung von Fremdheit im 19. Jahrhundert*, von der ich, gerade aus der interdisziplinären Arbeitsweise heraus, mit vielen Anregungen profitierte. Ganz besonderer Dank gilt dem Sprecher dieser Gruppe, meinem Doktorvater, Prof. Dr. Hans-Peter Bayerdörfer, der mir stets geduldig, doch bestimmt zur Seite stand und mich nicht nur mit vielen Hinweisen und Denkanstößen, sondern auch bei der Ermöglichung der Archivreisen und der Veröffentlichung unterstützte. Prof. Dr. Jens Malte Fischer, welcher das Zweitgutachten übernahm, hatte ebenfalls immer ein offenes Ohr für inhaltliche Probleme. Prof. Dr. Christopher Balme war nicht nur so freundlich, meine Arbeit in die Schriftenreihe *Forum Modernes Theater* aufzunehmen, er regte auch die Förderung der Publikation durch die Studienstiftung Niessen an. Ihm und dem Gremium der Stiftung sei hiermit herzlich gedankt, ebenso meiner Lektorin, Kathrin Heyng, die mich freundlich, individuell und stets hilfsbereit betreute.

Ebenfalls zu Dank verpflichtet bin ich dem Hebbelmuseum Wesselburen und der Theaterwissenschaftlichen Sammlung Schloss Wahn für die freundliche Druckgenehmigung für einige Abbildungen. Ganz besonders gilt dies aber für das Österreichische Theatermuseum in Wien, welches mir den Großteil des Bildmaterials für den Druck zur Verfügung stellte. Dabei unterstützten mich die beiden Kuratorinnen der Abteilung Handzeichnungen und der graphischen Sammlung, Dr. Evanthia Greisenegger-Georgila und Dr. Barbara Lesák, tatkräftig und ausdauernd bei der Materialrecherche. Ebenso hilfreich war die Betreuung in der Bibliothek des Museums durch Othmar Barnert. Außerdem hatte ich in Wien eine ständige Anlaufstelle in der Wohnung von Monika Wolf, welche glücklicherweise auch noch mit einer einzigartigen Sammlung an Fachliteratur zu Wien und zur Geschichte der Tracht ausgestattet war. Auch wenn sich in den meisten Fällen die Bühnenkostüme als trachtlerisch unspezifisch oder schlicht ländliche Phantasiekostüme erwiesen haben, kam ich so einige Schritte weiter.

In der Heimat waren meine Eltern für mich nicht nur immer als geduldige Zuhörer und Förderer eine verlässliche Stütze, sie halfen auch mit professionell-gestalterischem Blick bei Fragen der graphischen Gestaltung der Publikation und übernahmen die gesamte Bildbearbeitung. Im Alltag des Forschens und Schreibens war mein Mann stets ein fachkundiger Gesprächspartner und absolvierte ausdauernd zuletzt den nötigen Marathon der Schlusskorrektur. Ebenso sei Gisela Engelhard und Dr. Isabel Kunz für die aufmerksame Lektüre und Kritik von längeren Textpassagen gedankt.

Inhalt

1	Die Bedeutung des Theaters für die Erforschung von Nationenbildung und Nationalismus.....	11
1.1	Nationale Identität als Forschungsdesiderat der Theaterwissenschaft.....	11
1.2	Nationaler Diskurs und Theaterbetrieb.....	13
1.3	Bezugspunkte des Nationalen.....	24
1.4	Die Nation Österreich.....	33
1.5	Theater und Nation.....	37
1.6	Schauspielstil und nationale Bestimmung.....	45
2	Theaterhistorische und theaterwissenschaftliche Grundlagen.....	47
2.1	Theaterästhetische Grundlagen.....	47
2.2	Die Problematik bildlicher Quellen in der Theaterforschung.....	51
2.3	Materialgrundlage dieser Arbeit.....	77
3	Patriotismus und nationale Identität zur Schreyvogelzeit.....	81
3.1	Nationaltheaterkonzepte und Schillerverehrung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.....	81
3.2	Das Verhältnis von Nation und Kunst zur Zeit der Ära Schreyvogel.....	81
3.3	Friedrich Schiller als Held der Befreiungskriege.....	90
3.4	Schiller als Nationaldichter im Jahrzehnt nach seinem Tod.....	92
3.5	Vom Liederkranz zum kultischen und politischen Fest.....	96
4	Klassische Helden als nationale Leitfiguren.....	105
4.1	Deutsche Klassik und der nationale Kanon in Wien.....	105
4.2	Die Jungfrau von Orleans.....	112
4.3	Wilhelm Tell.....	124
5	Geschichtsverständnis und nationale Identität.....	155
5.1	Das neue Geschichtsverständnis seit der Aufklärung.....	155
5.2	Geschichtsbild des 19. Jahrhunderts.....	161
5.3	Historische Stoffe in der Literatur und auf der Bühne.....	164

6	Rudolf von Habsburg	169
6.1	Mythos Habsburg und österreichische Identität	169
6.2	Rudolf von Habsburg und Ottokar Přemysl auf den Wiener Bühnen bis zur Dramatisierung Grillparzers....	170
6.3	Der Zensurskandal um <i>König Ottokars Glück und Ende</i>	174
6.4	Grillparzer, die Politik und sein Ottokar-Drama	179
6.5	<i>König Ottokars Glück und Ende</i> als „inoffizieller Staatsakt“ in historischem Gewand	191
6.6	Das Burgtheater und die Zensur bis 1848	192
7	Die deutsche Revolution und die Bühne	195
7.1	Nationaltheater und Reformbestrebungen 1848/49	195
7.2	Revolution, Burgtheaterreform und Heinrich Laube	200
8	Alttestamentarischer Protonationalismus und die deutsche Bühne des 19. Jahrhunderts	207
8.1	Biblische Stoffe auf dem deutschsprachigen Theater des 19. Jahrhunderts	208
8.2	Noch eine Jungfrau mit göttlichem Auftrag: Hebbels <i>Judith</i> im Burgtheater	215
8.3	Die Rückgewinnung des Tempels – <i>Die Makkabäer</i>	229
9	Revolution auf der Bühne	239
9.1	Der Karadjorde als Retter Serbiens	239
9.2	Tiroler Schützen als Helden Österreichs	248
10	Volkshelden und Volksstück	257
10.1	Heinrich Laube und das soziale Drama	257
10.2	Politik im Kleinen – das Dorf als sozialer Brennpunkt der Judenemanzipation in Mosenthals <i>Deborah</i>	258
10.3	Exkurs: Religiöser Kontrast in Dorfoper <i>Deborah</i>	263
10.4	Ethnische Differenz im Kostüm Dorfdramas <i>Deborah</i> ...	267
11	Schluss	271
12	Anhang	277
	Abkürzungen und Sigel	277
	Abbildungsverzeichnis	278
	Literaturverzeichnis	283

1 Die Bedeutung des Theaters für die Erforschung von Nationenbildung und Nationalismus

1.1 Nationale Identität als Forschungsdesiderat der Theaterwissenschaft

Die Fülle der Publikationen zu den Themen Nation, Nationenbildung und Nationalismus, welche in den letzten 20 Jahren erschienen ist, erweckt den Anschein, das Phänomen der Nation sei bis ins letzte Detail erforscht. Jedoch wird gerade in der entsprechenden Literatur immer wieder auf ein Forschungsdesiderat hingewiesen, für das sich eine kultur- und theaterwissenschaftliche Herangehensweise geradezu anbietet: Den theoretischen und geistesgeschichtlichen Untersuchungen fehlt die Perspektive auf das Verhältnis der einfachen Bürger und Menschen zu den untersuchten Quellen, welche meist intellektueller Herkunft sind. Die Problematik ergibt sich durch die Notwendigkeit verschriftlichter Quellen für wissenschaftliche Forschung. Einige Erkenntnisse in dieser Richtung sind bereits aus sozialgeschichtlichen Forschungen hervorgegangen.¹ Die kulturhistorische Perspektive, welche ebenfalls stets auf die politische Lage verweist, wurde bisher nur selten und wenn, dann meist auf begrenzte Ausschnitte bezogen, eingenommen.²

Wiederholt verlautebarte in den letzten Jahrzehnten die Forderung, es solle *„Geschichte der Ideen, Meinungen und Empfindungen unterhalb des literarischen Ausdrucks“*³ erforscht werden. Problematisch ist dabei jedoch die Tatsache, dass eine Gemeinschaft wie die einer Nation jeweils nur annäherungsweise und exemplarisch untersucht werden kann, da *„offizielle Ideologien von Staaten und Bewegungen keine Anhaltspunkte [bieten], für das,*

¹ Vgl. Eric J. Hobsbawm: Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780. Bonn 2005, S. 22.

² Erste Anfänge in diese Richtung zeigen sich jedoch in neuester Zeit. Es erschien beispielsweise vor kurzem eine Untersuchung, welche u.a. der Genese österreichischer Identität anhand der bildenden Kunst und des Denkmalskults nachgeht. Vgl. Werner Telesko: Kulturraum Österreich. Identität der Regionen in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts. Wien 2008.

³ Hobsbawm 2005, S. 22. *„The view from below, i.e. the nation as seen not by governments and the spokesmen and activists of nationalist (or non-nationalist) movements, but by the ordinary persons who are the objects of their action and propaganda, is exceedingly difficult to discover. Fortunately social historians have learned how to investigate the history of ideas, opinions and feelings at the sub-literary level, so that we are today less likely to confuse, as historians once habitually did, editorials in select newspapers with public opinion.“* (Eric J. Hobsbawm: Nations and nationalism since 1780: programme, myth, reality. Cambridge 1992, S. 11).

was in den Köpfen selbst ihrer loyalsten Bürger oder Anhänger vorgeht“.⁴ Auch andere verschriftlichte Quellen, publizierter oder auch privater Art, geben jeweils nur einen Ausschnitt wieder und unterliegen oft äußeren Zwängen, wie beispielsweise einem strengen Zensurwesen.

Es wäre vermessen, der Theaterwissenschaft die Fähigkeit zuzuschreiben, gleichsam allwissend, die nicht verschriftlichten Gedanken, Emotionen und Tendenzen, welche die Menschen hinsichtlich ihrer nationalen Identität beschäftigten und beschäftigen, erschließen zu können. Das Theater stellt jedoch als öffentlicher Kommunikationsort für Menschen unterschiedlichster Herkunft eine spezielle Ausdrucksform historischer Veränderung dar. Quellen verschiedener Art dokumentieren den Theaterbetrieb von Produktions- wie auch von Rezipientenseite.⁵ So gibt es immer wieder Zeugnisse über Reaktionen des Publikums bei öffentlichen Ereignissen und Theatervorstellungen, aus denen – zumindest indirekt – auf das Verhältnis intellektueller Ziele zu konkreten Stimmungen breiterer Gesellschaftskreise geschlossen werden kann. Außerdem ist davon auszugehen, dass das Theater einerseits einen gewissen Einfluss auf seine Zuschauer hat, andererseits auf sein Publikum angewiesen ist. Dass also das Theater stets versucht, seinen Zuschauern gerecht zu werden, aber dabei auch als Vermittlungsinstanz Inhalte transportieren oder zumindest zur Diskussion stellen kann. Es lassen sich infolgedessen über die Untersuchung von Theaterproduktionen einige Rückschlüsse auf das Publikum ziehen. Einen weiteren Anhaltspunkt bietet das Verhalten der Behörden, welche stets auf die allgemeine politische Situation reagieren und gemäß dem vermuteten Einfluss der Bühnen agieren. Welchen Sinn hätte es schließlich, bestimmte Theatertexte zu zensieren, wenn ihnen keine Wirkung zugeschrieben würde? Dabei ist allerdings zu beachten, dass die Zensur auch gelegentlich diplomatische und außenpolitische Umstände berücksichtigen und dementsprechend eingreifen musste.⁶ Die Untersuchung allgemeiner Tendenzen scheint unter Berücksichtigung weit rezipierter Quellen sowie verschiedener Zeugnisse unterschiedlichster Herkunft zu jeweils einem einzelnen Ereignis möglich. So kann, anhand einzelner Aufführungen, dem Status der Bühne innerhalb ihres Wirkungskreises und der allgemeinen politischen und geistesgeschichtlichen Situation, ein Bild der Entwicklungen hinsichtlich der nationalen Identität gewonnen werden. Das Theater wird dabei als Forum des nationalen Diskurses⁷ betrachtet, welches politi-

⁴ Ebd. „...official ideologies of states and movements are not guides to what it is in the minds of even the most loyal citizens or supporters.“ (Hobsbawm 1992, S. 11).

⁵ Vgl. Kapitel 2.2 Die Problematik bildlicher Quellen in der Theaterforschung, S. 51ff.

⁶ So z.B. bei *Wilhelm Tell*, als die Tochter des ermordeten Zaren Paul I. anwesend war. Vgl. Kapitel 4.3.2 Eine Textfassung für die Residenzstadt Wien, S. 130ff.

⁷ Es soll hier weder ein eindeutig Foucault'scher noch ein Habermas'scher Diskursbegriff zugrunde gelegt werden. Diskurs bedeutet hier lediglich eine öffentliche Debatte, welche vielseitig bestimmt ist und über die eigentliche Bedeutung des Diskutie-

schen Aktivisten und Regierenden ebenso offensteht wie jedem anderen Individuum.

1.2 Nationaler Diskurs und Theaterbetrieb

Die Annahme, dass das Theater als Diskursforum fungiert, beruht auf einem Verständnis des Theaters als weitreichende Institution, deren Wirkung sich nicht allein auf die abendlichen Vorstellungen reduzieren lässt. An der Theaterkultur sind nicht nur Theatermacher und direkte Rezipienten beteiligt, sondern beispielsweise auch die Leser von Rezensionen, die Sammler von Theatergrafik oder auch Schüler, deren Lektüre von Theater-texten zu einem Teil ihrer elementaren literarisch-kulturellen Ausbildung wird.⁸ Die grundlegende Funktion solcher kultureller Praktiken für die Bildung einer Nation ist unumstritten.⁹

Bereits im 18. Jahrhundert ging man von der Möglichkeit nationalerzieherischer Einflussnahme durch Kultur aus. Dabei ist aus theaterhistorischer Perspektive zu beachten, dass in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – unmittelbar vor Beginn des im Folgenden untersuchten Zeitraums – im deutschsprachigen Raum eine angeregte Debatte über die Errichtung eines Nationaltheaters und seine volkserzieherische Wirkung stattfand. Diese zeitigte einige konkrete Versuche in der Praxis.¹⁰ Die Spuren dieser

rens hinaus auf nichtsprachliche Medien und kulturelle Praktiken ausgedehnt betrachtet werden soll.

⁸ Zu Beginn des 19. Jahrhunderts dominierte an den höheren Schulen der Unterricht in den klassischen Sprachen, während der Deutschunterricht vor allem zum Erwerb allgemeiner Sprachkenntnisse wie der Orthographie diente. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewannen – auch in Zusammenhang mit der Konstituierung von nationaler Identität und den Bemühungen um einen nationalen Literaturkanon – die Werke der Weimarer Klassik an Anerkennung und wurden ab den vierziger Jahren zunehmend Teil der schulischen Bildung (Vgl. Martina G. Lücke: *Zwischen Tradition und Aufbruch. Deutschunterricht und Lesebuch im deutschen Kaiserreich*. Frankfurt a. M., Berlin, Bern, u.a. 2007, S. 80). Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts gewann nicht nur die Literaturgeschichte zunehmend an Bedeutung für den Deutschunterricht im deutschen Kaiserreich, vielmehr bewirkte gleichzeitig die Durchsetzung der allgemeinen Schulpflicht eine stärkere Breitenwirkung der Lehrinhalte. (Vgl. Andreas Schumann: *Nation und Literaturgeschichte*. München 1991, S. 124–125).

⁹ Der wissenschaftliche und ideologische Streit um nationale Gemeinschaften findet zwischen polaren Perspektiven statt. Die eine – als überholt betrachtete – Seite führt Nationen auf einen mythischen, weit zurückliegenden Ursprung zurück und betrachtet ihre Existenz als unstreitbare Gegebenheit, die andere geht von einer konstruierten oder vorgestellten Gemeinschaft aus, lässt dabei allerdings häufig langfristige historische Entwicklungen außer Acht. Während erstere kulturelle Praktiken wie das Theater als Instrumente der „Wiedererweckung“ verschollener nationaler Identität verstehen, betrachten letztere sie als Instrumente der Konstruktion.

¹⁰ Vgl. Kapitel 1.5 Theater und Nation, S. 37ff., dieser Arbeit befasst sich mit den Theorien und Versuchen zum Aufbau eines deutschen Nationaltheaters im 18. Jahrhundert als Bezugsebene für die Gesamtuntersuchung.

Debatte im untersuchten Zeitraum als Nachweis einer nationalen Theaterkultur mit kulturprägender Wirkung aufzuzeigen, ist eines der Hauptanliegen dieser Arbeit.

Es soll vor allem die konkrete Theaterlandschaft und -kultur im Fokus der Betrachtung stehen. Im Sinne der im vorigen Abschnitt angekündigten Untersuchung auf in sozialer Hinsicht breiterer, publikumsnäherer Ebene sollen vorrangig nicht die Konzepte der Theatermacher und -theoretiker der Zeit im Zentrum stehen, sondern der konkret bestehende Theaterbetrieb des Burgtheaters.¹¹

Mit der Konzentration auf einen einzigen, sehr speziellen Theaterbetrieb, wie ihn das Burgtheater des 19. Jahrhunderts darstellt, rückt ein konkretes, jedoch sehr gemischtes und aus heutiger Perspektive schwer bestimmbares Publikum ins Blickfeld. Die Probleme der historischen Publikumsforschung sind hinlänglich bekannt. Allerdings gibt es bezüglich des Burgtheaters immer wieder, wenn nicht allumfassende, so doch durchaus ergebnisreiche Versuche, Rückschlüsse auf Publikumsstrukturen zu ziehen.¹²

Wien gilt auch schon für das 18. und 19. Jahrhundert als Stadt der Theaterbegeisterten. Sicherlich konnte und wollte jedoch nicht jeder Bewohner dieser im Untersuchungszeitraum immens wachsenden Stadt regelmäßig das Theater, speziell das Burgtheater besuchen. Es gab einerseits die Theaterbegeisterten, welche regelmäßig Vorstellungen besuchten, dann verweisen die Quellen auf Theatergänger, welche gelegentlich, auch aufgrund gesellschaftlicher Anlässe, ins Theater gingen und schließlich muss von einem Großteil der Stadtbevölkerung ausgegangen werden, welcher gar nicht das Burgtheater besuchte. Abgesehen von Berichten der Presse und Einträgen in autobiographischen Schriften geben einige Akten des Wiener Burgtheaters Aufschluss über die soziale Struktur des Publikums. Darin sind Aufzeichnungen über Kasseneinnahmen, Listen von Abonnenten und Logenbesitzern, sowie Verzeichnisse der Berechtigten für Freibillets ebenso erhalten, wie Eintragungen über Suchanzeigen vermisster Gegenstände, Anweisungen seitens der Behörden und ähnliches. Allerdings existieren keine durchgängigen Statistiken über die Besucher des Theaters.

¹¹ Aus Gründen der Einfachheit soll im Folgenden für alle Namen des alten und im Ausblick auch des neuen Burgtheaters (ab 1888) schlicht der Begriff Burgtheater stehen. Die einzelnen Namen lauteten: „Nationaltheater nächst der k. k. Burg“ (ab 1776), „K. k. Hoftheater nächst der k. k. Burg“ (ab 1794), „K. k. Nationaltheater nächst der k. k. Burg“ (ab 1804), „K. k. Hoftheater nächst der k. k. Burg“ (ab 1807), „K. k. Hofburgtheater“ (ab 1828), „K. k. Hof- und Nationaltheater“ (ab 1848), „K. k. Hofburgtheater“ (ab 1852), Hof-Burgtheater (ab 1918), „Burgtheater“ (ab 1918).

¹² Hinsichtlich Österreichs sind hier die Publikationen des Instituts für Publikumsforschung aufschlussreich. Zwei Bände widmen sich dezidiert dem Burgtheater: Margret Dietrich (Hg.): Das Burgtheater und sein Publikum. 2. Bde. Wien 1976.

Ein einfacher, direkter Rückschluss von der Buchhaltung des Theaters auf die Besucher ist außerdem nicht möglich, da zum einen die Aufzeichnungen hinsichtlich der Kasseneinnahmen nicht oder nur selten nach Kategorien differenziert sind, zum anderen die Sammlung der entsprechenden Abendberichte lückenhaft ist. Außerdem sind zwar für die Logen und Abonnements die Inhaber bekannt, jedoch nicht genau, bei welchen Vorstellungen diese anwesend waren.¹³

Nimmt man verschiedene Informationen zusammen, ergibt sich immer wieder ein ähnliches Bild: Offensichtlich gab es eine Entwicklung vom höfischen Publikum des 18. Jahrhunderts zu einem mehr und mehr bürgerlichen, auch mittelständischen und kleinstädtischen im Laufe des 19. Jahrhunderts. Heinz Kindermann erschloss für das Jahr 1817 den genauer ausgeführten Kassenbericht eines Abends. Ihm entnimmt er, dass gut ein Drittel des Publikums dem Adel und wohlhabenden Kreisen entstammte, dagegen aber annähernd doppelt so viele Angestellte und Angehörige des mittleren Bürgertums an diesem Abend die Vorstellung besuchten.¹⁴ Offensichtlich zog das Burgtheater schon in den zehner und zwanziger Jahren ein durchaus gemischtes Publikum von Kleinstädtigkeit bis Hochadel an. Ein ebenfalls beträchtlicher Teil der Plätze war für Inhaber der so genannten Freibillets reserviert. Diese hatten vor allem Angehörige des Hofes inne, außerdem genossen die Abenddirektion des Theaters und Angehörige der Polizeihofstelle, welche seit 1801 für die Zensur zuständig war, diesen Vorzug. Für das Jahr 1819 waren durch diese Praxis 9 Logen, 21 Sperrsitze und 289 einfache Eintritte in Anspruch genommen, später wurde dies auf Drängen der Theaterleitung allerdings etwas eingeschränkt.¹⁵

Karl Glossy beschreibt das Publikum von 1822 und geht davon aus, es wären fast ausschließlich „*Der Hof, das diplomatische Korps, der Adel, die Hof- und Staatsbeamten, das Offizierskorps, die fremden Gelehrten und Künstler, Rentiere und Spekulanten*“, welche das Angebot des Hauses annehmen, so „*daß es wohl Vorstadtgemeinden geben dürfte, von denen weder ein Hauseigentümer noch ein Bewohner die Hoftheater jemals besucht habe*“.¹⁶ Dies ist zwar nicht dahingehend zu lesen, dass nahezu kein oder nur sehr wohlhabendes bür-

¹³ Es sind Versuche dokumentiert, Weiterverkäufe von Abonnements einzuschränken, so dass der Schluss nahe liegt, dass eben dies häufig geschah, und so gelistete Abonnenten und Theaterbesucher nicht identisch waren. Auch in die Logen der Vermögenden fanden nicht verzeichnete Besucher Einlass. Der Kaiser tadelte 1821 insbesondere das Verhalten einiger Adliger, welche ihre Mätressen mit ins Theater nahmen. Vgl. Johann Hüttner: Das Burgtheaterpublikum in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Dietrich 1976, 1. Bd., S. 123–184, insbesondere S. 141 und vgl. Heinz Kindermann: Josef Schreyvogel und sein Publikum. Ebd. S. 185–333, hier S. 227, 233–234, 232.

¹⁴ Vgl. Kindermann 1976, S. 233–234.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 227.

¹⁶ Karl Glossy: Zur Geschichte der Theater Wiens. II. 1821–1830. Zürich, Leipzig, Wien 1920, S. 32.

gerliches Publikum das Burgtheater in dieser Zeit besuchte, es ist jedoch davon auszugehen, dass das Kleinbürgertum und die einfachen Bewohner der Vorstädte selten zu den Besuchern der Hoftheater gehörten. Allerdings belegen Quellen immer wieder, dass auch Vorstadtbewohner gelegentlich die Theater in der inneren Stadt besuchten und in den Vorstädten durchaus auch – durch Theaterzettel – um Besucher geworben wurde.¹⁷ Ein Handwerker scheint als Besucher im Burgtheater nicht ungewöhnlich gewesen zu sein. Der Besuch eines solchen, eines Tischlergesellen, wurde im Repertoirebuch dokumentiert, da sich dieser während der Vorstellung im Sperrsitz erschoss.¹⁸ Während diese Meldung bereits das Jahr 1846 betrifft, sind auch für die Zeit um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert Besuche von Handwerkern und Angehörigen finanziell schwächer gestellter Gesellschaftsschichten belegt. Allerdings hielten sich diese damals im 4. Rang auf, nicht im Parterre.¹⁹

Den zweiten von Glossy angesprochenen Aspekt, die Überschneidung von sozialer und regionaler Struktur, greift Johann Hüttner hinsichtlich der Struktur des Burgtheaterpublikums in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nochmals auf. Er geht von einer Differenzierung innerhalb des Stadtgebietes aus. Hüttner stellt fest, dass die Besuche im Burgtheater in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts trotz des immensen Bevölkerungszuwachses in Wien nicht bedeutend zunahmen. Daraufhin zieht er die Möglichkeit in Erwägung, dass das Publikum des Burgtheaters vor allem aus Bewohnern der inneren Stadt bestand. Die Zuwanderung betraf schon aus Gründen der räumlichen Begrenztheit der Innenstadt im Wesentlichen die aufstrebenden Vorstädte. Die Wohn- und Gewerberäume innerhalb der alten Stadtgrenzen waren begehrt. Schon eine Wohnung im Freihaus auf der Wieden, welches Ende des 18. Jahrhunderts umgebaut worden war, konnte aufgrund der Nähe zum inneren Wien bis zur Hälfte eines Beamtengehalts verschlingen.²⁰ Die Handwerker mit Sitz innerhalb der alten Festungsanlage waren derartig privilegiert, dass sie es sich leisten konnten, Arbeiten von Kollegen in den Vorstädten für sich erledigen zu lassen und dennoch dabei ein rentables Geschäft zu machen. Die Vorstädte dagegen

¹⁷ Vgl. Hüttner 1976, S. 123–184.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 170–171.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 171. Und vgl. Monika Giller: Die Sentimentalität im Spielplan und in der Darstellung des Burgtheaters am Ende des 18. Jahrhunderts (1776–1800), Diss. Wien 1966, S. 68–69.

²⁰ Vgl. Sylvia Mattl-Wurm: Wien vom Barock bis zur Aufklärung. Wien 1999, S. 63. Als Vergleichsbeispiel wird hier Mozarts Vergütung als kaiserlicher Kammermusiker angeführt, welche er ab 1787 bezog. Für Mozart waren die zugestandenen 800 Gulden allerdings beleidigend gering, so dass er sich gezwungen sah, zusätzliche Auftragsarbeiten anzunehmen. Gluck bekam im Vergleich dazu 2000 Gulden. Vgl. The new Grove dictionary of music and musicians. 2nd Edition. London u.a. 2001, Bd. 17, S. 290.

waren bis zum Bau der Ringstraße, der 1858 begann und dessen erster Abschnitt erst 1865 eröffnet wurde, denkbar schlecht angebunden.²¹ Zusätzlich zum finanziellen Aspekt mögen die schlechten Straßen und auch die Gefahr, auf dem Glacis, also zwischen Vorstadt und Innenstadt, Opfer einer Kriminaltat zu werden, die Theaterbesucher der Vorstadt vom Burgtheater ferngehalten haben.²²

In der Innenstadt gehörte der Besuch eines Hoftheaters zu den gesellschaftlichen Verpflichtungen des angesehenen Wiener. Die stets begehrten Logen hatten Hof und Adel inne. Als Besucher einer Aufführung konnte man nicht nur den hochrangigen Persönlichkeiten Wiens begegnen, sondern auch deren Gästen. Jeder bedeutende Staatsbesuch erschien dort gleich in den ersten Tagen nach seiner Anreise. Ebenso fand das Leben der kaiserlichen Familie seine Entsprechung im Theater, indem Ereignisse wie Geburtstage, Namenstage und Hochzeiten durch Festvorstellungen im Theater zelebriert wurden. Gelegentlich gab es aufgrund solcher feierlicher Anlässe so genannte „Freitheater“. An diesen Abenden galt freier Eintritt und die Theater waren dementsprechend überfüllt. So kamen ab und an auch Menschen der verschiedensten gesellschaftlichen Schichten ins Theater, welche sich zum Teil einen normalen Eintrittspreis nicht oder nur schwer leisten konnten.²³ Für den Hof bot das Theater also auch die Möglichkeit der Repräsentation, des Kontakts zu den und der Einflussnahme auf die Untertanen. Ein Potential, welches die Machthabenden schnell erkannten und das sie sofort versuchten, sich zunutze zu machen. Die Mittel und Wege sowie die Erfolge und Misserfolge dieser Inanspruchnahme des Theaters lassen sich eindrucksvoll an der Geschichte der Zensur ablesen.²⁴

Es ist also davon auszugehen, dass nicht nur aus machtpolitischer Perspektive die führenden Schichten zu den Besuchern des Burgtheaters gehörten, sondern auch diejenigen, die wesentlich die öffentliche Meinung²⁵

²¹ Vgl. Walter Öhlinger: Wien im Aufbruch zur Moderne. Wien 1999, S. 89–98.

²² Vgl. Hüttner 1976, S. 123–184.

²³ Costenoble beschreibt den Tumult anlässlich eines solchen Frei-Theaters. Auch in den berühmten Epeldauerbriefen wird die Zusammenstellung dieses Spezialpublikums karikiert. Beide werden zitiert in: Kindermann 1976, S. 279–280 und S. 208.

²⁴ Das Verhalten der Zensurbehörden wird sich im Laufe der Aufführungsanalysen in den Kapiteln 3 bis 10 genauer zeigen.

²⁵ Soweit bisher bekannt, findet der deutsche Begriff Öffentlichkeit erstmals in Wien seine Erwähnung. Dies geschieht in Zusammenhang mit dem Thema der Zensur bei Joseph von Sonnenfels (zu Sonnenfels s. a. S. 34). Ohne staatliche Regelung, so heißt es dort, sei durch einen Zustand von Öffentlichkeit der „*Verbreitung irriger, ärgerlicher und gefährlicher Meinungen*“ Vorschub geleistet. „Öffentlichkeit“ und „öffentliche Meinung“ sollten als Begriffe jedoch erst in den folgenden Jahrzehnten ihre jeweilige Bedeutung entwickeln, welche im Zuge des Vormärz immer mehr politische Konnotation erhielt. Dabei ergab sich einerseits eine enge Verbindung mit freiheitlichen Idealen, andererseits das staatliche Interesse, Öff-

mittragen und prägten. Dabei sind nicht nur die intellektuellen und bürgerlichen Eliten²⁶ gemeint, sondern auch andere Gruppen, insbesondere das Militär, dessen Bedeutung den Behörden durchaus bewusst war.²⁷ Hinsichtlich der Entwicklung von nationaler Identität und nationaler politischer Ideen, ist das Burgtheater also als kommunikatives Forum der meynungsangebenden Eliten nahezu aller Gesellschaftsschichten²⁸ von besonderer Bedeutung.

Hof und Theaterleitung nahmen diese Funktion des Theaters stets wahr und waren darauf bedacht, sowohl den finanziell schwächer Gestellten als auch den Angehörigen des Militärs das Theater offen zu halten. Der Preis für das Militär war für einfache Soldaten gleichbleibend 10 Kreuzer, ab dem Rang des Hauptmanns musste für die eigens dem Militär vorbehaltenen Plätze 20 Kreuzer bezahlt werden. Die billigsten Plätze für die übrigen Bürger wurden bei der ersten Erhöhung in der Schreyvogel-Zeit, 1814, explizit von der Erhöhung ausgenommen, „*damit der weniger bemittelten Schicht des Volks ihre Unterhaltung nicht benommen werde*“.²⁹ Wie die Galerie mit 18 Kreuzern, so blieb auch das zweite Parterre von der Preiserhöhung unberührt. Bei den neuerlichen Erhöhungen von 1815 und 1816 stiegen dann auch die Preise für die vierte Galerie; erst auf 30, dann auf 48 Kreuzer. Der Eintritt für die Soldaten blieb dabei stets unberührt. Zwischen 1822 und 1845 blieben die Eintrittspreise aller Kategorien unverändert, obwohl sich Geldwert und die allgemeinen Lebenskosten gerade in den vierziger Jahren erheblich änderten.³⁰ Man war also offensichtlich darauf bedacht,

fentlichkeit und öffentliche Meinung zu kontrollieren. Vgl. Jürgen Schiewe: Öffentlichkeit. Entstehung und Wandel in Deutschland. Paderborn, München u.a. 2004, S. 44–55 und S. 262–264.

²⁶ Gerade hinsichtlich der Entstehung von Nation, Nationalgefühl und Nationalismus wird – trotz der fortdauernden Kritik am Begriff des Bürgerlichen – immer wieder den bürgerlichen Schichten zentrale Bedeutung zugewiesen. Zum „Bürgertum“ als Trägerschicht der Nationenbildung vgl. u.a. Hans-Ulrich Wehler: Nationalismus. Geschichte, Formen, Folgen. München 2004, S. 41–44.

²⁷ Kindermann zitiert einen Geheimbericht aus dem Jahr 1814, in dem insbesondere den „Zivil- und Militärpensionisten und Rentiers“ ein besonderer Einfluss „*auf die öffentliche Stimmung*“ zugeschrieben wird. Die Zensur setzte sich durchaus mit Fragen nach Zielgruppen eines erzieherischen oder auch beruhigend wirkenden Konzepts auseinander. Vgl. Kindermann 1976, S. 216.

²⁸ Ausgeschlossen sind auch hier, wie meist bei der geistigen Führung, die Angehörigen des so genannten Vierten Standes, welche über keine Mittel solcher Meinungsbildung verfügten und weder zeitlich noch finanziell die Möglichkeit hatten, regelmäßig die Hoftheater zu besuchen.

²⁹ Kindermann 1976, S. 216

³⁰ Vgl. ebd. Relevant für den Vergleich zu späteren Preisen sind folgende Tarife von 1822, da ab diesem Zeitpunkt die Bücher wieder in Konventionsmünze geführt wurden: 1. Parterre: 1 Konventions-Gulden; 2. Parterre: 0,30, 3. Stock: 0,36; 4. Galerie: 0,20; Loge: 5 Gulden/Abend; gesperrter Sitz im 1. Parterre: 1,24; gesperrter Sitz im 3. Stock: 0,48; Garnisonsbillet: 0,04; Stehparterre für Stabsoffiziere: 0,08. Jahresabonnement einer Lo-

auch und gerade denjenigen den Theaterbesuch zu ermöglichen, deren Solidarität man als besonders wichtig ansah, von denen man, konkreter ausgedrückt, am ehesten das Aufkommen von Unruhen erwartete.

Das Hoftheater des 19. Jahrhunderts hebt sich auf diese Weise einerseits von den – für das vorangehende Jahrhundert typischen – geschlossenen Vergnügungsanstalten des Hochadels ab, andererseits vom kommerziellen Theater der Wandertruppen und der großstädtischen Privatbühnen. Dabei wird der Staat Träger einer Institution, welche in gewissem Rahmen eine Verbindungsebene zwischen Machthabern und Regierten darstellt. Dies berücksichtigend, maß man der sozialen Struktur und Funktion des Burgtheaterpublikums besondere Bedeutung zu. Das Publikum verstand man, wie schon angesprochen, als bedeutenden Meinungsträger und Stimmungsmacher. Dies lässt sich am Verhalten der Zensurbehörden über das ganze Jahrhundert immer wieder ablesen. Außerdem tat das Wiener Publikum in allen Theatern, auch im Burgtheater, häufig kräftig seine politische Meinung kund, indem es jubelte oder zischte und protestierte. Die Akten der Theateradministration und Aufsichtsbehörden beschäftigen sich immer wieder mit solchen Zwischenfällen. Auch sind in den durchaus parteiischen Kritiken Ausbrüche der Zustimmung oder Ablehnung ebenso dokumentiert, wie in Tagebüchern und Erinnerungen, beispielsweise denen Heinrich Laubes.³¹ Es handelt sich also nicht um Einzelfälle oder kleine Differenzierungen im Applaus, sondern um lautstarke Kunde der Zustimmung oder des Missfallens. So können die stehenden Bühnen Wiens in dieser Zeit durchaus als Stimmungsbarometer der Residenzstadt gesehen werden.

Über die direkte Rezeption während der Vorstellungen hinaus fand gerade das Burgtheater, welches auch häufig von Reisenden besucht wurde, weitergehendes Interesse durch Rezensionen, reproduzierte Theatergrafiken, Reiseberichte und ähnliches. Es handelt sich vorwiegend um das Lesepublikum entsprechender Zeitschriften. Theatergrafiken waren meist den einschlägigen Periodika beigelegt und auch Reiseberichte wurden oft in den Unterhaltungsblättern veröffentlicht. Seltener wurden Bildreproduktionen auch separat in Mappen als Sammlungen mit jeweils unterschiedlichem Umfang vertrieben.³² Sicherlich kann man bei diesen Rezipienten einen gewissen Bildungsstand – wenigstens Lesefähigkeit – und ein gesteigertes Interesse an Literatur und Theater voraussetzen. Außerdem ist

ge: 800 (1. und 2. Stock), 600 (3. Stock). Vgl. Kindermann 1976, S. 238 und vgl. Hüttner 1976, S. 139.

³¹ Vgl. u.a.: Heinrich Laube: Erinnerungen. 2 Bde. Wien 1875–1882.

³² In dieser Form waren unter anderen die berühmten Darstellungen von Iffland in verschiedenen Rollen erhältlich, welche aufgrund von Skizzen entstanden sind, die während der Vorstellungen angefertigt wurden. Kommentierter Reprint der Vorlagen: Heinrich Härle: Ifflands Schauspielkunst. 1. Teil. Erste Abteilung: Bildertafeln. Berlin 1925 (enthält Reproduktionen von 238 Bleistiftzeichnungen).

davon auszugehen, dass dem so genannten Vierten Stand Muße und pekuniäre Mittel fehlten, um sich regelmäßig derartige Zeitschriften oder entsprechende Kunstdrucke anzueignen.

Um dieser erweiterten Wirkungsebene einer Aufführung gerecht zu werden, soll der Begriff Theaterbetrieb direkte und indirekte Rezipienten, sowie die Produzenten einer Aufführung, umfassen. Es handelt sich dabei nicht nur um die Gemeinschaft der direkt beteiligten Theatermacher, Aufsichtsbehörden und Zuschauer, sondern um die Gesamtheit derjenigen, welche in irgendeiner Form von den Ereignissen des Theaters tangiert und beeinflusst werden. Gemeint sind die erwähnten Leser von Theaterberichten und Sammler von Theatergrafiken und alle weiteren Träger theatraler Mythen; sozusagen auch das „indirekte“ Publikum. Innerhalb dieser Kommunikationsgemeinschaft werden nicht nur im direkten Gespräch Theatererlebnisse ausgetauscht,³³ es entsteht im ausgehenden 18. und gerade während des 19. Jahrhunderts im Zuge der allgemein anwachsenden Menge an visuell und textlich ausgerichteten Publikationen³⁴ die eben schon erwähnte umfangreiche Kultur theaterbezogener Bildpublikationen und Lektüreangebote. Hierzu gehören, speziell in Wien, Theaterzeitungen wie die von Adolf Bäuerle 1806 gegründete Allgemeine Wiener Theaterzeitung³⁵ und die Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode.³⁶ Beiden Periodika waren regelmäßig Druckgrafiken beigelegt, die nicht nur Neuheiten der Damen- und Herrenmode präsentierten, sondern eben auch häufig Theatereindrücke. Berühmt sind vor allem jene Beilagen der von Bäuerle herausgegebenen Wiener Theaterzeitung, welche karikierte Szenen aus Aufführungen der Wiener Privatbühnen zeigen. Die Beilagen dieses

³³ Im literarischen Bereich – der sich nicht nur formal auf Dramenebene, sondern auch stofflich und inhaltlich-ideologisch mit dem des Theaters überschneidet – floriert zwischen 1780 und 1830 die Tradition der Lesezirkel, innerhalb welcher nicht selten auch szenische Darstellungen im privaten Rahmen stattfanden. Vgl. Uwe Hohendahl: Öffentlichkeit. Geschichte eines kritischen Begriffs. Stuttgart 2000, S. 52.

³⁴ Vgl. Rudolf Stöber: Deutsche Pressegeschichte. Konstanz 2000, S. 113–258. Sowohl die Theaterkritik als auch das Feuilleton haben bereits im 18. Jahrhundert ihre Vorläufer. Blätter wie das *Journal des Luxus und der Moden* erreichten zwar noch nicht das Massenpublikum der Tagespresse des ausgehenden 19. Jahrhunderts, sie bedienten jedoch eine nicht zu unterschätzende Gruppe von Lesern, bedenkt man, dass zu dieser Zeit keine konkurrierenden Massenmedien wesentlich breiter wirkten. Dabei scheint der für die damalige Zeit hohe Bildanteil (beiliegende kolorierte Kupferstiche) wesentlich zum immensen Erfolg der Journale beigetragen zu haben. Vgl. Doris Kuhles: *Journal des Luxus und der Moden 1786–1827*. Analytische Bibliographie mit sämtlichen 517 schwarzweißen und 976 farbigen Abbildungen der Originalzeitschrift. 1. Bd. München 2003, S. 7.

³⁵ Bäuerles Theaterzeitung hatte im Laufe der Zeit unterschiedliche Namen. Für alle gilt im Folgenden das Kürzel WTZ (vgl. Abkürzungsverzeichnis, S. 276).

³⁶ Die Wiener Moden-Zeitung wurde 1816 von Wilhelm Hebenstreit und Johann Schickh gegründet und bereits im folgenden Jahr in Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode umbenannt. Sie wurde 1848 eingestellt.

Blattes bestanden jedoch aus mehreren unterschiedlichen Serien, welche nicht nur jene szenischen Darstellungen zu Aufführungen der Vorstadtbühnen enthielten, sondern auch Modebilder und eine Reihe von Bühnenfigurinen zu Vorstellungen des Burgtheaters.³⁷ Bemerkenswert ist, dass Adolf Bäuerles Wiener Theaterzeitung eine der beliebtesten Zeitschriften im deutschsprachigen Raum ihrer Zeit war.³⁸ In diesem Journal wurde nicht nur über alle Neueinrichtungen und Wiederaufnahmen am Burgtheater berichtet, sondern auch über das gesamte Wiener Theaterleben. Außerdem wurden in der Rubrik „Neuigkeiten“ auch immer wieder einzelne Theaterereignisse anderer Städte dokumentiert. So war das Theater, insbesondere das Wiener Theater, Teil der deutschlandweiten Unterhaltungskultur.

Die Bedeutung der Literaturkritik innerhalb der literarischen Debatte und der politischen Öffentlichkeit ist in der Forschung bereits aufgearbeitet.³⁹ Entsprechend gilt es, den Theaterbetrieb einschließlich aller Zeugnisse zur Produktions- und zur Rezeptionsseite zu untersuchen. Hierfür sind als Teil der Theaterrezeption des 19. Jahrhunderts, neben der noch wenig ausgereiften Theaterkritik,⁴⁰ belletristische und biographische Schriften relevant, wie sie hinsichtlich des Burgtheaters vor allem die Erinnerungen und Tagebücher Ludwig Costenobles, Joseph Schreyvogels, Heinrich Anschütz' und Heinrich Laubes darstellen.⁴¹ Außerdem üben mündlich verbreitete Anekdoten und Traditionen Einfluss auf die Wahrnehmung des Theaters aus. Untersucht werden können aus theaterwissenschaftlicher Sicht vor allem die erhaltene Fülle an Druckerzeugnissen sowie die in irgendeiner Form notierten Begebenheiten ursprünglich mündlicher Tradierung. Für letztere sind die frühen Theatergeschichten oder kürzeren historischen Abrisse zur Bühnengeschichte in der zeitgenössischen Presse die geeigneten Quellen. Derartige Publikationen unterliegen allerdings trotz des verhältnismäßig kurzen zeitlichen Abstands häufig dem Einfluss einer geänderten oder verschärften allgemeinpolitischen Situation, so dass beispielsweise Berichte über die Schillerfeiern von 1859 schon knapp 50 Jahre

³⁷ Vgl. Fritz Schobloch: Theater, Wiener Leben, Wiener Mode in den Bilderfolgen Adolf Bäuerles. 1806–1858. Wien 1974.

³⁸ Zum Erfolg der Theaterzeitung s. a. Kapitel 3.2 Das Verhältnis von Nation und Kunst zur Zeit der Ära Schreyvogel, 85.

³⁹ Hohendahl 2000, S. 51–52.

⁴⁰ Es handelt sich eher um Berichte, welche im Wesentlichen das Drama beschreiben, seltener auch analysieren und dann meist gegen Ende angeben, welche Schauspieler „gut“ gespielt haben. Gelegentlich findet man spezifischere Hinweise zu Bühnenbild, Kostüm, Schauspielstil oder den Reaktionen des Publikums.

⁴¹ Carl Ludwig Costenoble: Aus dem Burgtheater. 1818–1837. Tagebuchblätter des Carl Ludwig Costenoble. Wien 1889; Karl Glossy (Hg.): Josef Schreyvogels Tagebücher 1810–1823. 2 Bde. Berlin 1893/1903; Heinrich Anschütz: Erinnerungen aus dessen Leben und Wirken. Nach eigenhändigen Aufzeichnungen und mündlichen Mitteilungen. Wien 1866; Laube 1875–1882.

später unter Berücksichtigung einer ganz anderen politischen Tendenz zu beurteilen sind, als derjenigen, welche zur Zeit der Ereignisse selbst herrschte.

Diese von der Einzelbühne auf den Theaterbetrieb und die Theaterdebatte erweiterte Betrachtung nationaler Identität und Fremdheit erfolgte in der Absicht, das Verständnis einer nationalen Gemeinschaft mit dem einer „theatralen“ überein zu bringen. Das Theater erzeugt eine Gemeinschaft der mehr oder weniger Eingeweihten, die eine gemeinsame Bezugsebene haben. Diese Gemeinschaft ähnelt der von Benedict Anderson als Modell für die Nation vorgeschlagenen „*imagined community*“.⁴²

Der Tatsache, dass die Mitglieder einer Nation zwar eine Vorstellung von Gemeinsamkeit haben, jedoch ob ihrer Anzahl und räumlichen Ausdehnung, niemals gemeinschaftlich handeln oder erleben können, trägt Benedict Anderson mittels des Begriffs der „*Vorstellung*“ Rechnung. Seine „*imagined community*“ ist eine Gemeinschaft, welche keine realen Bindungen aufweist, sondern lediglich die Vorstellung einer Individuenübergreifenden Identität. Ein von „*realer Ungleichheit*“ unabhängiger „*kameradschaftlicher Verband*“, wie Anderson es ausdrückt, ist die Grundlage seines Nationsverständnisses. Dabei ist einerseits ausschlaggebend, dass diese Gemeinschaft „*begrenzt*“ und „*souverän*“ ist, also eingeschränkt auf eine bestimmte Gruppe von Menschen und einem Unabhängigkeits- oder Freiheitsanspruch genügend oder danach strebend – und dass die Gemeinschaft auch ohne direkte Begegnung und gemeinsames Handeln besteht.⁴³

Gerade für das Theater scheint dieser Identitätsbegriff hilfreich; wo entsteht offensichtlich eine gemeinsame Imagination als während einer Theatervorstellung? Die Gemeinschaft eines Publikums und eines Theaterensembles kann – unabhängig von seiner in sozialer oder auch nationaler Hinsicht vielfältigen Bestimmung – im gemeinsam Erlebten Einigung, aber auch Momente der Konfrontation erfahren. Die Vorstellung von gemeinsamen Erlebnissen kann über das konkrete Bühnenergebnis hinaus unter anderem über die Kenntnis einer bestimmten Figur erreicht werden. Einzelne Rezipienten, welche Figuren wie Wilhelm Tell auf verschiedene Weise begegnet sind – als Leser, als Theaterpublikum, als Betrachter einer Illustration oder Figurine – werden zu einer Gemeinschaft von Kennern dieser Figur. Obgleich nicht das Theater allein für die Formung einer nationalen Identität im Sinne einer Anderson'schen „*vorgestellten Gemeinschaft*“ verantwortlich ist, lassen sich einige bedeutende Schritte ihrer Entwicklung anhand der darstellenden Kunst näher erkennen. Indem sie bestimmte Gedanken aufnehmen, eventuell kanalisieren und weitergeben, verstehen

⁴² Benedict Anderson: *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*. London u.a. 1991.

⁴³ Benedict Anderson: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Berlin 1998, S. 14–16.

sich auch die Bühnen selbst als Institutionen mit nationaler Verantwortung.⁴⁴ Abgesehen von ihren sozialen, geschlechtlichen oder religiösen Differenzen unterscheiden sich die Rezipienten des Theaters auch in Art und Zeitraum oder Zeitausschnitt ihrer Wahrnehmung dessen, was auf der Bühne geschieht.⁴⁵ So bleibt auch die Gemeinsamkeit des theatralen Erlebnisses innerhalb des Publikums einer einzigen Vorstellung imaginiert. Wobei zu bemerken ist, dass streng genommen gerade bezüglich menschlicher Wahrnehmung nie eine Einheit zwischen auch nur zwei Individuen erreicht werden kann. Ausschlaggebend ist hier jedoch das Gefühl gemeinsamen Erlebens, welches auch über Mittlerebenen wie über die Presse erzeugt werden kann.

Bei allem Reiz den der Gedanke bietet, das Modell Andersons auf die Gemeinschaft der Theaterrezipienten und -produzenten, den Theaterbetrieb, auszudehnen, sollte nicht vergessen werden, dass sich in ihrer klaren Begrenzung und dem Streben nach Souveränität die Nation vom Grundkonzept des Theaters eindeutig unterscheidet. Das Theater bietet eine offene Kommunikationsebene, sei es in Form eines ästhetischen Weltbürgertums, oder einfach als Angebot thematisch überregionaler Bezugspunkte. Die Dominanz der Sprache im Schauspiel lässt eine enge Bindung an eine Nation vermuten. Jedoch ist die Sprache nicht alleiniges oder alleinentscheidendes Kriterium für nationale Identität während gleichzeitig die vielgeübte Praxis des Übersetzens derartige Grenzen überwindet, wobei Übersetzung stets als Transformation in den kulturellen Zusammenhang der Zielsprache zu verstehen ist. Der nationale Theaterbetrieb ist also zu verstehen als eine Gruppierung innerhalb der „*imagined community*“, welche im Wechselspiel mit der national vorgestellten Gemeinschaft letztere rezipieren und ihr gleichzeitig Impulse geben kann, während er außerdem über übernationale Korrespondenzen und Ausweitungen verfügt. Zu bedenken sind auch regionale Spezifika, welche nicht unbedingt mit den als national verstandenen übereinstimmen müssen und beispielsweise ein einzelnes Theater oder eine bestimmte Stadt betreffen können. Dieser Teil der vorgestellten Nation, der so beschriebene „Theaterbetrieb“ soll als

⁴⁴ Vgl. Kapitel 1.5 Theater und Nation, S. 37ff.

⁴⁵ Dies lässt sich allein räumlich an der Entwicklung des Theaterbaus vom Fürsten- und Rangtheater bis hin zu demokratisch gedachten Architekturkonzepten nachvollziehen, wie sie z.B. dem Festspielhaus in Bayreuth oder dem Münchner Prinzregententheater zugrunde liegen. Wagners Pläne „den Deutschen ein ihnen eigenes Theater zu gründen“ verfolgen, sich orientierend am antiken Theaterbau, solche demokratischen Bestrebungen. Der „Königsbau“, also der Anbau des Balkons, des Ranges und der Galerie, erfolgten in Bayreuth erst 1882. Zuvor gab es lediglich eine Reihe Logen, die abschließend an das Parkett angeschlossen waren, in der Art, wie solche noch heute im Münchner Prinzregententheater bestehen. Vgl. Richard Wagner: Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth. Nebst einem Berichte über die Grundsteinlegung desselben. (22. Mai 1872). In: Wager Schriften und Dichtungen, Bd. 9, S. 322–345.

Diskursraum nationaler Imagination verstanden und gleichzeitig in seiner Wirkung als Instrument der Identitätsbildung und (Staats-)Erziehung erfasst werden.

Dabei steht der konstruierte Anteil der Nation im Vordergrund, denn gerade in der künstlerischen Umsetzung offenbaren sich Konstruktionsweisen und Künstlichkeit nationaler Identitäten. Die Themen der Bühne reflektieren, kommentieren und gestalten Wertungen im direkten „Live“-Austausch mit dem Publikum. Das bedeutet nicht, dass eine Vorstellung des *Wilhelm Tell* gleich im Anschluss an den Schlussapplaus eine Revolution auslöst. Es bedeutet jedoch, dass Revolutionäre der 1848er Bewegung durchaus einen bestimmten Spielplan forderten⁴⁶ und die Reaktionen während einer Vorstellung sich entsprechend als Begeisterungs- oder Missfallensbezeugungen angesichts der politischen Situation zeigen konnten. Es bedeutet auch, dass Zensoren bestimmte Stücke vom Spielplan verbannten, während einzelne theatrale Figuren und Autoren sowie auch konkrete Bühnenszenen, von der Nationalbewegung hinsichtlich konkreter politischer Ereignisse vereinnahmt und auf aktuelle Wertvorstellungen bezogen wurden. Dabei bleibt für die theaterwissenschaftliche Forschung jedoch problematisch, dass nicht nur die Zusammensetzung, sondern auch die einzelnen Reaktionen des Publikums nur sehr lückenhaft dokumentiert sind.

Die kulturelle Praktik des Theaters erzeugt also einen nationalen Diskurs, welcher eine vorgestellte Gemeinschaft innerhalb der Nation konstituiert. Die nationale Gemeinschaft besteht in der Summe solcher Diskursgemeinschaften, die sich neben dem kulturellen Leben auch auf andere Ebenen beziehen.

1.3 Bezugspunkte des Nationalen

Die Komplexität nationaler Gemeinschaft rief die verschiedensten Theorien ihrer Herkunft und Definition hervor. Die konstruktivistischen Nationalismustheorien, welche 1983 mit drei unabhängig voneinander publizierten Büchern ihren Durchbruch erfuhren,⁴⁷ gehen vom historischen Ursprung des Nationalismus in der Zeitenwende der Französischen Revolution aus. Die Nation der Moderne ist zwar eine sehr spezifische Erscheinung, sie ist jedoch kein *deus ex machina* der Geschichte, welcher sich im Zeitalter der europäischen Revolutionen aus den Wolken des Untergehenden *ancien régime* erhebt, sondern lässt sich durchaus mit früheren Phänomenen in Verbindung bringen.

⁴⁶ In Berlin wurde das königliche Schauspielhaus „auf Begehren des Volkes“ nach den Tagen der Revolution mit Wilhelm Tell wiedereröffnet. Vgl. Max Martersteig: *Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert*. Leipzig 1924, S. 387.

⁴⁷ Anderson 1991; Eric J. Hobsbawm, Terence Ranger (Hg.): *The invention of tradition*. Cambridge u.a. 1983; Ernest Gellner: *Nations and Nationalism*. Ithaca u.a. 1983.

Dies zeigen zahlreiche Forschungsansätze, welche von vor- und frühmodernen Formen nationaler Identität ausgehen. Etwas zu weit geht dieser Gedanke wohl, wenn aus dem bisherigen Verständnis von Nation als Folgelast der Moderne die Nation als Triebfeder der Moderne wird.⁴⁸ Doch sind Vorformen des Nationalen eindeutig weit vor der Moderne zu diagnostizieren. So spricht Peter Laslett von der Nation als europäische Idee seit etwa 1600⁴⁹, während Helmut Beumann und Werner Schröder einen ganzen Band zum Thema der Nationenbildung im Mittelalter herausgaben.⁵⁰ Andere Untersuchungen beschäftigen sich dezidiert mit dem Sonderfall der alttestamentarischen Vorformen von Nationalismus.⁵¹ Die diesbezüglich ausschlaggebende Vorstellung vom „auserwählten Volk“ wurde seit dem frühen Christentum immer wieder in Anspruch genommen. Ebenso finden Märtyrer-ähnliche Gestalten und messianische Leitfiguren ihre Entsprechungen im nationalen Kontext lange vor dem so genannten langen 19. Jahrhundert.⁵² Ein weiterer, für unser heutiges Verständnis von Nationalismus zentraler Aspekt nationalen Denkens ist das Verlangen nach nationaler Repräsentation. Wenn auch nicht auf demokratischer Ebene und ohne feste Kriterien dahingehend, wer eine nationale Identität in Anspruch nehmen kann, wurden Herrschaftsansprüche in der frühen Neuzeit durchaus mit nationaler Zugehörigkeit begründet.⁵³ Eine Abgrenzung von fremden Nationen fand bereits bei den Humanisten statt, welche Nation als Sprach- und Abstammungsgemeinschaft, aber auch als Ehrgemeinschaft verstanden.⁵⁴ All diese Teilaspekte nationaler Identität prägten noch im 19. Jahrhundert die Nationenbildung und den Nationalismus. Auch lassen sich, wie sich unter anderem anhand der untersuchten Theaterereignisse zeigen wird, häufig bewusste Rückgriffe auf vormoderne Nationalismen finden. Dabei wird nicht selten versucht, die diskontinuierliche Entwicklung der eigenen Nation zu verschleiern, oder eine Art „Wiedererweckung“ einer vermeintlich vormals vollkommen ausgebildeten nationalen Identität im Sinne der eigenen Zielvorstellungen zu suggerieren.

⁴⁸ Vgl. Eckhart Hellmuth, Reinhard Stauber (Hg.): Nationalismus vor dem Nationalismus. Hamburg 1998, S. 6.

⁴⁹ Peter Laslett: The Idea of the Nation. In: *Annales de Philosophie Politique* 8 (L'Idée de Nation). 1969, S. 15–21.

⁵⁰ Helmut Beumann, Werner Schröder: Aspekte der Nationenbildung im Mittelalter. Sigmaringen 1978.

⁵¹ Vgl. u.a. C. F. Friedrich: The Nation: Growth or Artefact? In: *Annales de Philosophie Politique* 8 (L'Idée de Nation). 1969, S. 22–36. Und vgl. Michael Ley: Mythos und Moderne. Über das Verhältnis von Nationalismus und politischen Religionen. Wien, Köln, Weimar 2005; und vgl. Conor Cruise O'Brien: God Land. Reflections on Religion and Nationalism. Cambridge u.a. 1988.

⁵² Vgl. Caspar Hirschi: Wettkampf der Nationen. Göttingen 2005, insbesondere S. 39–40. Ebd., S. 40–41.

⁵⁴ Ebd., S. 35–44.

Werden die ideellen Versatzstücke immer wieder neu kombiniert und mit Inhalten gefüllt, so ändern sich im untersuchten Zeitraum ebenso die Verbreitungsart und die Trägerschichten von nationalem Gedankengut. Teil dieser Popularisierung nationaler Ideen ist die Integration umfunktionalisierter religiöser Rituale, wie etwa durch die Schaffung regelrechter Wallfahrtsorte. Ein ebenso bedeutender Teil ist der identitätsstiftende Kulturbetrieb angefangen vom Theater, der bildenden Kunst und der Musik über die entsprechenden Publikationsmedien bis hin zum Unterhaltungsbereich. Eben diese spezifische Seite nationaler Entwicklung soll einschließlich ihrer unterschiedlichen Rückgriffe auf vormoderne Formen nationaler Identität untersucht werden.

Entsprechend dieser Untersuchungsperspektive erscheint die Differenzierung zwischen vormodernem und modernem Nationalismus sinnvoll. Allerdings ist der Begriff Nationalismus aufgrund seiner starken Vorbelastung seit der Nachkriegszeit problematisch und wird, wo möglich, durch Nation, Nationalbewusstsein, nationale Identität und Ähnliches ersetzt. Außerdem bleibt es obligatorisch, innerhalb des modernen Nationalismus zu differenzieren. Der antifranzösische Patriotismus der Befreiungskriege hat eine andere Qualität, als der von liberalen oder auch sozialistischen Zielen geprägte des Vormärz und die Ideale der '48er Revolution. Eine neue Ausrichtung bekommt Nationalismus wiederum gegen Ende des Jahrhunderts mit dem an Bedeutung gewinnenden Antisemitismus und der erneuten Auseinandersetzung mit Frankreich. Die im Folgenden besprochenen Aufführungen werden zeigen, dass es zu jeder Zeit in ihrer Intensität und politischen Ausrichtung unterschiedliche Nationalismen gab.

Die verschiedensten Bestimmungen von Nation greifen, einerseits von ideologischer und historischer Entwicklung geprägt und andererseits doch auf der Suche nach einer distanziert wissenschaftlichen Perspektive, immer wieder auf ein bestimmtes Repertoire an definitorischen Kategorien zurück. Einer dieser Aspekte betrifft die historische Verankerung der eigenen nationalen Identität. Selbst die in allen anderen Punkten offen bleibende Definition Hans-Dietrich Kahls, welcher sich auf den mittelalterlichen Sprachgebrauch des Begriffs bezieht, verweist auf eine geschichtliche Dimension:

„Natio“ wird offensichtlich dann gebraucht, wenn andere Begriffe zur Festlegung nicht ausreichend erscheinen oder eindeutige Merkmale nicht vorhanden sind; es faßt Menschen zusammen, die eine wie auch immer geartete Gemeinsamkeit durch ihre Abstammung verbindet.⁵⁵

⁵⁵ Joachim Ritter, Karlfried Gründer: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 6. Darmstadt 1984, Spalte 406–407. Zitiert wird: Hans-Dietrich Kahl: Einige Beobachtungen zum Sprachgebrauch von „natio“ im mittelalterlichen Latein mit Ausblicken auf das neuhochdeutsche Fremdwort „Nation“. In: Helmut Beumann, Werner Schrö-

Abstammungstheorien, Stammväter- und Ursprungsmythen spielen bei der Selbstdefinition aller Nationen eine Rolle. Dabei entsteht eine stets subjektive Nationalgeschichte, subjektiv hier im Sinne eines nationalen Kollektivs als Subjekt. Bereits Max Weber stellt zu Beginn seines Kapitels „*Nationalität und Kulturprestige*“ die Divergenz zwischen Identitätsbestimmungen nationaler Gruppierungen und realer historischer Verwandtschaft dar:

Die ‚Nationalität‘ teilt mit dem ‚Volk‘ im landläufigen ‚ethnischen‘ Sinn wenigstens normalerweise die vage Vorstellung, daß dem als ‚gemeinsam‘ Empfundenen eine Abstammungsgemeinschaft zugrunde liegen müsse, obwohl in der Realität der Dinge Menschen, welche sich als Nationalitätsgenossen betrachten, sich nicht nur gelegentlich, sondern sehr häufig der Abstammung nach weit ferner stehen, als solche, die verschiedenen und feindlichen Nationalitäten sich zu rechnen.⁵⁶

Weber erläutert auch andere Kriterien nationaler Identitätsbestimmung, wie beispielsweise das der Sprache, wobei er jeweils auf deren nicht verbindlichen Charakter verweist. Auch Andersons „*vorgestellte Gemeinschaft*“ zeichnet sich durch die Tatsache aus, dass ihre Mitglieder zwar von gemeinsamen Wurzeln und gemeinsamen Erleben ausgehen. Diese Gemeinsamkeit kann jedoch niemals ihre reale Entsprechung finden, da sich – im Gegensatz zur immer wieder als Vergleich betrachteten Familie – niemals alle Mitglieder direkt kennen und gemeinsam erleben werden. Auch Anderson sieht gemeinsame kulturelle Praktiken und vermeintlich gemeinsame Erlebnisse als konstitutiv für die Nationenbildung an.

Eine ähnliche Perspektive nahm bereits zu Beginn der Erforschung nationaler Identitäten Ernest Renan ein. Er sprach vom täglichen Plebiszit,⁵⁷ also einer willentlichen Konstitution der Nation durch ihre Mitglieder. Ideologisch an die Demokratisierung geknüpft, wird hier die Vorstellung zum Willen in den Vordergrund gerückt. Beide Konzepte verorten jedoch die Nation in der Psyche ihrer Mitglieder und gehen von der modernen Nation mit entsprechender Breitenwirkung aus. Ebenfalls einen psychischen Aspekt führt Renan direkt in Zusammenhang mit der historischen Vorstellung ein, indem er die Erinnerung in Anschlag bringt:

„Das Vergessen – ich möchte fast sagen: der historische Irrtum, spielt bei der Erschaffung der Nation eine wesentliche Rolle [...]“⁵⁸

Nationalgeschichte und Nationalmythos rücken also in eine schwer differenzierbare Symbiose, die legitimierende Wirkung hat. Die Geschichts-

der (Hg.): Aspekte der Nationen-Bildung im Mittelalter. Sigmaringen 1978, S. 63–108, Zitat S. 105.

⁵⁶ Max Weber: Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie. Frankfurt a. M. 2005 (Erstdruck 1922), S. 313.

⁵⁷ Vgl. Ernest Renan: Qu’est-ce qu’une nation. In: Hannah Vogt (Hg.): Nationalismus gestern und heute. Opladen 1967, S. 137–143, insbesondere S. 141–142.

⁵⁸ Renan 1883, S. 138–143, Zitat S. 138.

wissenschaft gerät entsprechend in eine paradoxe Situation. Einerseits sucht jede Nation in der Geschichte ihre Identitätsstiftung, andererseits gefährdet die historische Wissenschaft durch ihre Forschung die Nation, indem sie möglicherweise zur „Nationalgeschichte“ gegenläufige Erkenntnisse gewinnen könnte.⁵⁹ Literatur und Theater bieten in ihrer Ambivalenz zwischen Realbezug und Fiktion für dieses Dilemma eine Lösung. Einschließlich ihrer „Irrtümer“, oder anders formuliert ihrer subjektiven Prägung, bildet die Geschichte jedoch eine der wichtigsten Grundlagen für das Verständnis von nationaler Gemeinschaft. Dabei rückt die Anschauung in den Vordergrund, so dass über Blick und Bildlichkeit „die Frage nach dem historischen Sinn [...] eine ästhetische Antwort“ findet.⁶⁰ Entsprechend wirkt sich das gesteigerte historische Interesse im Laufe des 19. Jahrhunderts auch künstlerisch aus und evoziert schließlich einen detailverliebten Historismus. Sowohl im ästhetischen als auch im wissenschaftlichen Bereich bleibt es stets vom nationalen Interesse geprägt.

Auch wenn Vorstellung und Willenskonstrukt sehr ähnlich anmuten, unterscheidet sich Renans frühes Verständnis von Nation doch von der Andersons. Ersterer geht immer noch von einer bestehenden, wenn auch nicht ewigen Gemeinschaft aus, nicht von einer rein in der Vorstellung existierenden.⁶¹

Der Streitpunkt um Realitätsbezug einerseits und Erfindungscharakter andererseits, sorgte in jüngster Zeit wieder für Diskussionsstoff. Die Nation wird als Konstrukt der Moderne immer wieder in Frage gestellt. Dagegen weist unter anderen Caspar Hirschi in seiner gut 500 Seiten umfassenden, bereits zitierten Studie⁶² die Existenz vormoderner nationaler Ideen mit Hauptaugenmerk auf den Humanismus nach.⁶³ Mit der Einführung alttestamentarischer Stoffe auf dem Burgtheater nimmt Heinrich Laube Bezug auf früheste Vorformen nationalen Selbstverständnisses.⁶⁴ Diese Ideen sind allerdings noch weit entfernt, von dem, was unter modernem Nationalismus zu verstehen ist. Dem wesentlichen Unterschied, dem oben erläuterten Wandel der Trägerschichten, welcher in enger Verbindung mit der Demokratisierung des Staates steht, soll anhand der Untersuchung von für die Nationenbildung im 19. Jahrhundert typischen öffentlichen Ritualen Rechnung getragen werden. Als Ausgangspunkt dient hier die ent-

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Hannelore Schlaffer, Heinz Schlaffer: Studien zum Historismus. Frankfurt a. M. 1975, S. 13.

⁶¹ Vgl. Renan 1883, S. 138–143.

⁶² Hirschi 2005.

⁶³ Hirschi liefert auch einen Überblick über die mediavistische „nationes“-Forschung (Ebd. S. 34–35). Auf den folgenden Seiten (35–44) differenziert er zwischen vormoderner und moderner Nation.

⁶⁴ Vgl. Kapitel 8 Alttestamentarischer Protonationalismus und die deutsche Bühne des 19. Jahrhunderts, S. 207ff.

sprechend ausgerichtete Schillerverehrung dieser Zeit.⁶⁵ Gerade aufgrund der Entwicklung hin zu einer Massenbewegung ist es bedeutend, in Bezug auf die nationale Identitätsfindung eine Perspektive einzunehmen, welche über die Ebene der Intellektuellen und Machthaber hinausgeht.

Caspar Hirschi verwirft allerdings bei aller Kritik an Anderson, Hobsbawm und Gellner nicht grundsätzlich die Forschungsansätze der achtziger Jahre, sondern schlägt eine Zusammenführung der unterschiedlichen Sichtweisen vor.

Ich bin überzeugt, dass die Wahrheit zwischen diesen extremen Thesen [die Nation als bloßes ideologisches Konstrukt jüngerer Datums im Gegensatz zur Nation genährt von historischen Prozessen langer Dauer seit der Reformation] liegt, und dass man realitätsgerechtere historische Modelle findet, wenn man folgende Fragen stellt: Warum denken Menschen in einer ständisch geordneten Gesellschaft in nationalen Kategorien? Was bringt einen Kaiser, der über ganz Europa versippt ist und Untertanen verschiedener Sprache und Kultur beherrscht, dazu, die Ehre der deutschen Nation hochzuhalten und ihre Feinde zu verteuflern? Und endlich: Wer darf sich überhaupt Mitglied der deutschen Nation nennen in einer Zeit ohne Paß und Staatsbürgerrechte, und was hat der davon.⁶⁶

Die Leitfragen, welche Hirschi seiner Studie voranstellt, müssen nicht nur aufgrund der historisch veränderten äußeren Umstände und bezüglich der speziellen Lage im frühen Österreich und im deutschsprachigen Raum angepasst werden. Sie müssen außerdem zu bühnenspezifischen Fragestellungen umformuliert werden. Die erste Frage, diejenige nach der gesellschaftlichen Ordnung, lässt sich auf die Untersuchung der Wertschätzung bestimmter sozialer Gruppen und deren Darstellung auf der Bühne spezifizieren. Die zweite Frage ließe sich variieren, so dass das Verhältnis der Herrschenden zu der im 19. Jahrhundert stattfindenden Nationalisierung und der damit zusammenhängenden Demokratisierung im Fokus steht. Im Theater ist diesbezüglich die Einflussnahme staatlicher Instanzen, sei es als Förderer oder als Regulierer, relevant. Dabei liegt der Fokus auf der Wertschätzung des Theaters als Mittel zur Förderung, Beruhigung und vor allem Lenkung politischer Stimmung. Zentral ist wie bei jeder Auseinandersetzung mit Nation und Nationalismus auch für theaterhistorische Forschungen die Frage, wie und wo Grenzziehungen stattfinden und welche Argumente diesbezüglich Verwendung finden.

Trotz vieler anregender und aufschlussreicher Erkenntnispotentiale des Anderson'schen Modells ist davon auszugehen, dass Nationalismus nicht aus einem Nichts entsteht, sondern dass gewissermaßen „Material“ zur Konstruktion bereits vorhanden sein muss, während gleichzeitig aufgrund

⁶⁵ Vgl. Kapitel 3.1 Nationaltheaterkonzepte und Schillerverehrung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, 81ff.

⁶⁶ Hirschi 2005, S. 14.

der Zeitumstände Möglichkeit und Notwendigkeit einer Identitätskonstruktion gegeben sind. Besondere Aufmerksamkeit soll in der Untersuchung jedoch weniger den vormodernen Varianten nationaler Ideen als den Konstruktionsmethoden nationaler Identität und ihrer Präsenz auf der Bühne des 19. Jahrhunderts geschenkt werden. Vormoderne Nationalismen stehen lediglich indirekt, indem sie im Theater wieder aufgenommen und in die Gegenwart der Aufführung transformiert werden, im Fokus der Betrachtung.

Es bietet sich an, nach den immer wieder von Nationalisten ins Feld geführten Kriterien nationaler Identität zu suchen und ihre spezifische Repräsentation auf der Bühne in Augenschein zu nehmen. Dabei erfordert die besondere Komplexität nationaler Abgrenzung eine genauere Perspektivierung auf die Kriterien, welche für den betrachteten Zeitraum und die entsprechende Region ausschlaggebend sind. Im Gegensatz zu der, formal betrachtet, als binär zu verstehenden Opposition, wie sie die Unterscheidung zwischen unspezifiziertem Fremden und Eigenem trotz ihrer Vielschichtigkeit der graduellen Verschiebungen darstellt, schließt die Definition des Anderen hier nicht die Definition des Eigenen ein. Im Gegensatz zu bipolaren Hierarchien, denen ein konzentrisches Raumkonzept zugrunde liegt, steht einer Nation nicht ein einheitliches Außen gegenüber, sondern mehrere eigenständige Kollektive, die auf der formalen Ebene als Gleiches kategorisiert sind – als andere Nationen. Nicht die grundsätzliche Existenz nationaler Identität birgt das Konfliktpotential des Nationalismus, sondern gegenseitige Differenzen, Übergriffe und Machtkämpfe sowie eine damit in Zusammenhang stehende Hierarchisierung von Nationen.⁶⁷ Die Definition einer Nation schließt nicht *ex negativo* die Bestimmung einer anderen ein. Dadurch kann aber auch die Darstellung einer anderen Nation stets ebenso als Abbild des allgemein Nationalen verstanden werden, wie als Repräsentation des Fremden. Repräsentation nationaler Souveränität im Allgemeinen und konkrete nationale Abgrenzung können synchron stattfinden.⁶⁸

Die Abgrenzung zu bestimmten anderen Nationen, insbesondere zu Frankreich und England, sieht Friedrich Meinecke Anfang des 20. Jahrhunderts nicht nur in einzelnen Kriterien, sondern grundsätzlich in der Form der jeweiligen Nation begründet. Er beginnt mit der Typisierung von Nationen und differenziert zwischen „Kultur-“ und „Staatsnation“, wobei er betont, dass keine eindeutige Abgrenzung zwischen diesen beiden Formen möglich ist und der Regelfall in der Überschneidung liegt. Auch Meinecke

⁶⁷ Vgl. Hirschi 2005, S. 57–58.

⁶⁸ Ein eindrucksvolles Beispiel für diese Tatsache bietet eine Aufführung des Burgtheaters. In Otto Ludwigs *Makkabäern* dienen Judenfiguren als bejubelte Vorbilder der Wehrhaftigkeit gegen Fremdherrschaft. Im nächsten Moment werden andere Judenrollen aufgrund vermeintlich typisch jüdischer Schwächen verlacht. Vgl. Kapitel 8.3 Die Rückgewinnung des Tempels – *Die Makkabäer*, 229ff.

erkennt die Bedeutung der historischen Verankerung einer Nation an. Seine „Kulturnation“ zeichnet sich durch einen „Gemeinsam erlebten Kulturbesitz“ aus, während die Staatsnation eine politische Einheit mit gemeinsamer Geschichte und Verfassung ist. Für die Einheit einer Kulturnation zählt er die seiner Ansicht nach zentralen Punkte auf: „Gemeinsprache, die gemeinsame Literatur und gemeinsame Religion“. Als unabdingbar betrachtet er allerdings für beide Formen einen „naturhaften Kern, der durch Blutsverwandtschaft entstanden ist“.⁶⁹

Die Bestimmung und Förderung einer „Nationalkultur“ beginnt im deutschen Sprachraum in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts unter anderem mit der Rückbesinnung auf Geistesgrößen der eigenen Nation wie Klopstock und Luther. Später sollte Friedrich Schiller eine führende Rolle zugeschrieben werden. Insbesondere die Gründung einer Nation wird gerne mit einer ausgeschmückten Erzählung verklärt.⁷⁰ Die entsprechenden Stoffe und vor allem die darin vorkommenden Leitfiguren entwickeln eine weit über die sachlich-historische Anerkennung hinausgehende Eigendynamik. Als Schnittpunkt von theatraler und nationaler Imagination sind solche Mythen und Leitfiguren, insofern sie vom Theater aufgenommen und weitergegeben wurden, im Folgenden zentrale Untersuchungsgegenstände. Zu ihnen gehören Bühnenrollen wie Wilhelm Tell oder Rudolf von Habsburg, aber auch „Nationaldichter“, die eine literarisch-ideologische Doppelrolle spielen können, wie es sich besonders in der Verehrung und Funktionalisierung Schillers im Laufe des 19. Jahrhunderts zeigt.

Auch die Darstellung jüdischer Figuren, einerseits in ihrer eigenen (alttestamentarischen) Nationalgeschichte als Repräsentanten vormoderner nationalistischer Prinzipien, andererseits als Außenstehende der Nation, denen der politische und territoriale Aktionsradius fehlt, ist relevant. In diesem Zusammenhang, aber auch in Hinblick auf andere nationalhistorische Stoffe, bietet sich die Diskussion des Zusammenhangs zwischen Nationalismus und Religion insbesondere bezüglich der Hoffnung auf ein versprochenes Territorium und auf einen „Befreier“ messianischen Charakters an. Religion ist aber stets auch ein kultureller Aspekt der Selbstbestimmung einer Nation, auch wenn die Konfession häufig hinter anderen Kriterien zurücktritt. Christlich religiöse Elemente werden innerhalb kultureller Bestimmungen von Nation häufig transformiert, was zur Diskussion über den Nationalismus als moderne Form von Religion führte.⁷¹ Dabei ist je-

⁶⁹ Friedrich Meinecke: Weltbürgertum und Nationalstaat. München, Berlin 1919, S. 2–3.

⁷⁰ Dies gilt auch für die nationale Selbstbestimmung eindeutig künstlich entstandener Staaten, wie sie meist als Resultat kolonialer Einflussgebiete im 20. Jahrhundert entstanden sind.

⁷¹ Hans-Ulrich Wehler widmet in seiner Einführung „Nationalismus. Geschichte – Formen – Folgen“ (München 2001) der Diskussion des Nationalismus als „politische Religion“ ein eigenes Kapitel (S. 27–35). Den Aspekt des designierten Landes unter-