

Erstpublikation

¹ Cf. dazu das Fotomaterial in Hont, Ferenc (Hg.): A színház világtörténete [Die Weltgeschichte des Theaters]. Budapest: Gondolat Kiadó 1986.

² <http://www.scotland.gov.uk/News/News-Extras/156>

Während das Nationaltheater als Institution in vielen Ländern Europas mit der Vergangenheit, mit der Pflege der kulturellen Tradition in Verbindung gebracht wird, gilt es in Ungarn als eine genauso heikle Frage der Gegenwart wie die Nation selbst. Keine politische Kraft kann sich leisten, die nationale Rhetorik in Frage zu stellen. Um den schlechten Beigeschmack loszuwerden, den der Begriff des Nationalismus im Laufe der Geschichte des 20. Jahrhunderts erlangt hat, hat man schon längst zur alten Methode der Übersetzung gegriffen: All das Negative, was in anderen Sprachen mit Nation und Nationalismus verbunden ist, wird von »nemzet«, der ungarischen Übersetzung von Nation, sorgfältig ferngehalten, was alle Symbole derselben zu politischer Munition macht. Damit ist die für Außenseiter etwas exotische Erscheinung zu erklären, dass eine Theatereröffnung als politischer Akt Symbolcharakter besitzt. Es geht um nichts Kleineres, als um die Vereinnahmung der Vergangenheit, also darum, welche politische Kraft sich als Erbe der nie zu Ende gefochtenen bürgerlichen Revolution behaupten kann. Derjenige, der das lang ersehnte Nationaltheater eröffnet, kann als Erlöser der Nation posieren.

Der folgende, auf keinen Fall vollständige Überblick früherer Vorfälle der Institutionsgeschichte soll zur Interpretation der verschiedenen Implikationen von zwei Nationaltheatereröffnungen der nahen Vergangenheit, der des ungarischen (2002) und des schottischen (2005) Nationaltheaters beitragen.

Nachdem die von der vorangehenden Regierung angefangenen Bauarbeiten eingestellt worden waren, begannen sie erneut am 14. September 2000 und in kaum 15 Monaten konnte man mit den Proben anfangen, was für Ungarn zweifelsohne ein Geschwindigkeitsrekord war. Auf diese Weise konnte die Einweihungsaufführung am 15. März, also kurz vor den Wahlen und am Nationalfeiertag stattfinden. Am 15. März 2002 ist das neue Gebäude des ungarischen Nationaltheaters eingeweiht worden. Die pragmatische Bedeutung dieses Ereignisses ist nur vor dem Hintergrund der aufeinander folgenden Phasen der mittel- und osteuropäischen Entwicklung des Nationsbegriffs, also diachronisch einzuschätzen. Pragmatik wird keineswegs als ausklammerbarer Denkfehler aufgefasst, sondern als unvermeidliche Auseinandersetzung damit, wohin uns ein Konzept führt und wo dessen Geistesverwandten wohnen. Je kulturspezifischer ein Phänomen den Einheimischen (dem »Eigenen«) vorkommt, desto wichtiger wird der Versuch, es durch den Blick des Besuchers (des »Anderen«) zu sehen, um aus der jeweiligen Kulturprovinz rauszugelangen. Deshalb lohnt es sich, die architektonische Monumentalität des ungarischen Theatergebäudes kulturhistorisch zu interpretieren und mit dem Mangel an einem festen Gebäude im Fall des 2005 eröffneten Schottischen Nationaltheaters zu vergleichen.

Die architektonische Monumentalität des neuen Gebäudes und der umliegenden Parkanlagen, die mit den Schauspielerskulpturen als Pantheon der nationalen Schauspielkunst dienen sollen, rückt das Projekt in die Nähe der weltweit zustande gekommenen Theaterbauten des 18., 19. oder 20. Jahrhunderts, je nach Aktualität dieser Idee in den betroffenen Ländern.¹ Manche von diesen wurden im Sinne der Reichsidee konzipiert, manche im Prozess der Dekolonisation, aber in allen Fällen stand der Nationalstaat im Zentrum.

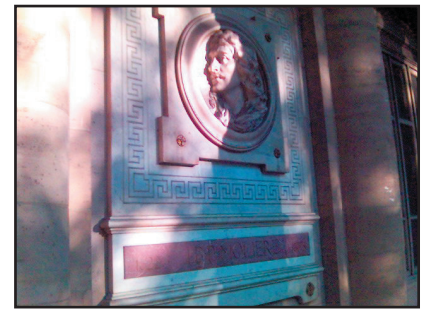
Ein ganz anderer Weg zeichnet sich bei der Eröffnung des Schottischen Nationaltheaters im Jahre 2005 ab. Nationalismus spielt sowohl in der schottischen als auch in der irischen Kultur durch ihre semikoloniale Situation eine mit Mittel- und Osteuropa in vergleichbarem Maße zentrale Rolle. Auf die zahlreichen Unterschiede, wie die stärkere dramatische Tradition der Iren oder andersartigen politischen und kulturellen Reaktionen auf die Dominanz einer Fremdkultur, Sprachverlust etc. kann in diesem Rahmen nicht eingegangen werden. Auf jeden Fall ist die Eröffnung des Schottischen Nationaltheaters die Konklusion eines langen Prozesses. Bei dieser Eröffnung scheint nicht die Denkmal-, sondern die Ereignisfunktion des Theaters im Vordergrund zu stehen, so konnten zuerst ein Warenhaus, dann ein Flughafen als Schauplätze gewählt werden. »National Theatre of Scotland productions will be created from the best of our theatrical and writing talent and made widely accessible to audiences across Scotland.«² Die Idee der »internationalen Bedeutung«, auf die abgezielt wird, erweckt vielerlei Reminiszenzen, nicht zuletzt die »Weltliteratur« im Goethe'schen Sinne: »Our talent deserves and needs this

³ <http://www.scotland.gov.uk/News/News-Extras/156>

⁴ Ibid.

bigger stage to work on. It will provide a showcase for the best of Scottish theatre and will create work of international significance which will represent Scottish culture abroad.»³ Auf jeden Fall scheinen ›national‹ und ›international‹ kein Gegensatzpaar zu bilden. Nicht nur kein festes Gebäude, auch kein festes Ensemble soll es geben. »The new National Theatre is conceived as a ›virtual‹ body with only a small number of permanent staff. The commissioning model was recommended by an independent working group set up by the Scottish Arts Council and the Federation of Scottish Theatre.«⁴ Dort ist also eine andere Entwicklung zu beobachten, statt eines festen Gebäudes werden jeweils neue Festivalschauplätze gewählt, statt eines denkmalartigen Pantheons ist das eine Art Wandertheater. Ganz im Gegenteil zum festen Ensemble, wo selbst die Mitglieder Nationalikonen werden, stellt man da die Aufführungen und deren übernationale Relevanz sowie ein internationales Publikum in den Vordergrund. Wieder einmal verschwindet die Dichotomie zwischen national und international. Die Praxis geht wieder einmal der Theorie voran. Die Verbindung der vorhandenen langen Tradition der Theaterfestivals (z.B. des weltberühmten *Edinburgh Fringe*, dessen ehemalige Direktorin 2005 die Leitung des Nationaltheaters übernahm) und der Idee des Nationaltheaters markieren einen rein kulturell definierten Nationalismus, der sich ausdrücklich vom politischen Nationalismus trennt.

Das heutzutage ›am Rande‹ gängige Konzept des ›ewigen‹ Nationaltheaters als moralische Anstalt erhebt gerade deswegen Anspruch auf Allgemeingültigkeit, weil es damals, als es von Lessing und vor allem Schiller als Instrument der Aufklärung formuliert wurde, auch so war. Es ist also aus den Legitimationsbedürfnissen der Emanzipationsbewegung des aufstrebenden, den absolutistischen Feudalstaat anfechtenden Bürgertums entstanden, als eine seinem Wesen nach durch und durch aktualpolitische Angelegenheit. Es entspricht der Natur der politischen Bewegungen, ihre Ideologie auf eine Rhetorik der Allgemeingültigkeit zu bauen.



Bereits die der Wunschvorstellung dieser deutschen Idealisten als real existierendes Vorbild dienende erste französische Institution, die *Comédie-Française* (1680), war aktualpolitisch motiviert, indem sie den Ruhm des vor kurzem verstorbenen Klassikers Molière, in dessen Figur klassisches Erbe und bürgerliche Werte verknüpft waren, im Dienste der Hegemonieansprüche des absolutistischen Nationalstaates vereinnahmen konnte. Damit ist auch das periodische Auftauchen und Verschwinden dieses Konzepts zu erklären, d.h. die Erscheinung, dass die Existenz, die Führung oder das Gebäude dieser Institution nicht immer und überall, sondern unter bestimmten Umständen zu einem wichtigen Thema des öffentlichen Diskurses werden.

Die Gründung des erwähnten Vorbildes, der *Comédie-Française* im Jahre 1680 durch Ludwig XIV. erzielte nach Molières Tod – auf der Grundlage seines Werkes und Ansehens – die Weiterentwicklung und Verbreitung der französischen Hochsprache durch eine zentrale Bühne. Die ›klassische‹ Kanonisierung der führenden Autoren demonstrierte die Überlegenheit des absolutistischen Staates, der dadurch, dass seine Sprach- und Staatsgrenzen identisch waren, zur Geburt eines neuen hegemonialen Konzepts der Nation beitragen konnte.

Nationalstaatlich motivierte politische Bestrebungen und klassische Kulturauffassung waren dabei miteinander verkoppelt und das klassische Erbe diente als Legitimationsbasis für das Kulturkonzept des einsprachigen französischen Staates. Das Postulat der Ewigkeit und Zeitlosigkeit der so genannten ›klassischen‹ Werte passt ausgezeichnet zu diesem aktualpolitisch motivierten Selbstbestimmungsdiskurs. Die Koexistenz eines festen Gebäudes und festen Ensembles markiert den Wandel vom (italienischen) Wandertheater zur (französischen) staatlichen Institution. Auch die Benennung *Comédie-Française* verweist darauf hin, dass es hier um ein Theater in der Nationalsprache geht, im Gegensatz zum bis dann dominanten italienischen Wandertheater, dessen Erfolgs- und Publikumsorientiertheit höhere, ewige (›klassische‹) Werte entgegengesetzt wurden.

Die Tatsache, dass sich Napoleon 1812 inmitten seiner Eroberungskriege von Moskau aus die Zeit nahm, die Satzung des Theaters zu regeln, zeigt wiederum die Bedeutung des politischen Aspekts, und zwar noch eindeutiger. Napoleon erkannte die Massenwirkung und Symbolfunktion des Theaters und sah es als wesentlichen Bestandteil der nationalen Gloire an. Damit begann das Jahrhunderte lange Ringen um die Kontrolle über diese Institution. Schon 1806

5 Cf. Hont 1986, Bd. 2, p. 16.

6»Organizing a civic festival was regarded as on a par with organizing the state's war effort«. Cartledge, Paul: »Deep plays: theatre as process in Greek civic life. In: Cambridge Companion to Greek Tragedy. Cambridge: Univ. Press 1997, p. 18.

7 Cf. *ibid.*: »[...] the Epomymous, just as he oversaw the financing of the fleet through the trierarchic liturgy-system, was likewise responsible for appointing the six choregoi who would undertake the festival liturgy of funding he choruses for each of three tragedians and three comic dramatists«.

8 Cf. *ibid.*: »These actors had to be citizens, since they were considered to be performing a properly civic function – in sharp contrast to the theatre in Rome, where acting was rather despised as something foreign, effeminate, fake, licentious, in short illegitimate and un-Roman.«

9 Cf. *ibid.*, p. 15: »In their role as civic teachers, tragedians were expected to contribute to popular understanding of the ways in which the gods sought to impose or foster justice among men.«

10 Cf. *ibid.*, p. 23: »It might not [...] be stretching the imagination or the evidence too far to see the newly institutionalized theatre-festival of the Dionysia as a festival of democratic liberation «

11 Cf. *ibid.*: »Archeologists date the first, purpose-built theatre of Dionysos at the foot of the Acropolis to about 500 BC, so it would be economical of hypothesis to suggest that it was then too that dramatic performances were first transferred here from their previous venue, the Agora.«

12 Cf. *ibid.*, p. 21: Athenian tragedies did not always merely reflect performed moral and political ideas but moved ahead of contemporary thinking, exploring or problematizing the practical and theoretical possibilities.«



initiierte Napoleon die Kategorisierung von Theatern, er unterschied große, zweit-rangige und geduldete Theater. 1807 ging er einen Schritt weiter und verbot außer den vier subventionierten und vier geduldeten Theatern alle anderen.⁵ (Die in der ungarischen Nachkriegszeit wohlbekannte kulturpolitische Dreiteilung, »die drei T« [támogatott/subventionert, túrt/geduldet, tiltott/verboten] war also keine Neuerfindung, sondern eigentlich eine Emergenzerscheinung.)

Politisch relevant war das Theater eigentlich bereits in der Antike. In Athen war die Organisierung von Festspielen genauso wichtig und hochgeschätzt als gemeinschaftliche Tätigkeit wie die Kriegsführung.⁶ Beide Angelegenheiten waren vom Staat finanziert.⁷ Tragödie galt als politische Institution. Nicht nur die mit der Organisation beauftragten Persönlichkeiten, sondern auch die Schauspieler hatten einen angesehenen Stand, ganz im Gegenteil zu Rom und dem christlichen Mittelalter. Nur diejenigen, die über die Staatsbürgerschaft verfügten, konnten in Tragödien als Schauspieler auftreten, was als Ausführung einer gemeinschaftlichen Funktion aufgefasst wurde.⁸ Von den Dichtern wurde erwartet, zu aktuellen gemeinschaftlichen Fragen Stellung zu nehmen.⁹ Die dionysischen Spiele hatten durch ihr Massenbefreiungseffekt eine wichtige praktisch-politische Funktion.¹⁰ Das erste zu diesem Zweck gebaute feste Theatergebäude, Das *Dionysos-Theater* in Athen (um 500 BC) hat die Agora als Schauplatz von dramatischen Aufführungen ersetzt.¹¹ Die Kontinuität der griechischen Auffassung des Theatermachens als gemeinschaftliche Tätigkeit ist mit dem Untergang der Demokratie gebrochen worden. In der Kaiserzeit erblasste die Bedeutung des Theaters, in Rom wurde die Schauspielerei als fremd und »nömisch«, im Mittelalter als fremd und »unchristlich« verachtet.

Nach einer langen Pause tauchte also in Frankreich das Theater wieder¹² in einer neuen gemeinschaftlichen Funktion auf, indem eine zentralisierte feudale Großmacht mit Reichsansprüchen das Staatswesen organisierte und sich dem Kulturprojekt des aufstrebenden Bürgertums anschloss, und beide aus ökonomischen Gründen im Interesse eines landesweiten Binnenmarktes als einheitliche Sprachgemeinde konstituierten. Das zentralisierte französische Theater erlangte überall dort in Europa Vorbildcharakter, wo die nationale Einheit und/oder Unabhängigkeit problematisch waren. Die Idee und die sozialpolitische Funktion des Nationaltheaters hängen mit dem unklaren Begriff der Nationalsprache zusammen. Die Bezeichnung »Nationalsprache« gilt als problematisch, da die Definitionskriterien zur Bestimmung von Sprachgemeinschaft, Staat und Nation nicht immer zusammenfallen. Fast alle europäischen Nationalbewegungen haben zur Verwirklichung ihrer Ziele die Idee des Nationaltheaters aufgegriffen und sich ihr bedient, um dem politischen Willen der Emanzipation in symbolischen Einrichtungen Ausdruck zu verleihen. Freie Bürgerstädte, Städte ohne Fürstenherrschaft wie Frankfurt am Main oder die Hansestädte Bremen oder Hamburg taten es übrigens den Fürsten gleich. Wohlhabende Bürger haben Theateraufführungen finanziert. Die Bürger von Hamburg gründeten im Jahr 1767 sogar das erste deutsche Nationaltheater. Lessing als dessen Dramaturg und Berater verfasste dort die für die dramenästhetische Diskussion, Kritik und Theaterpraxis bis heute wichtige Theaterschrift die *Hamburgische Dramaturgie*, dessen theoretische Grundlagen dann von Goethe und besonders Schiller in Weimar weitergeführt werden. Die Eröffnungsreden und andere Dokumente belegen die republikanische Gesinnung der beteiligten Intellektuellen, ohne die die Bedeutung des Unternehmens auf keinen Fall eingeschätzt werden kann. Diese politische Sendungsauffassung geht theoretisch über das französische Vorbild weit hinaus. Dieses erste Experiment, ein festes Theater auf deutschem Sprachgebiet einzurichten und durch private Gesellschafter zu finanzieren, scheiterte jedoch schon zwei Jahre später. Ein Konsortium aus zwölf wohlhabenden Bürgern sorgte um die finanziellen Mittel, aber ein bürgerliches Publikum, das den Versuch zu schätzen gewusst hätte, stand noch aus, so war sein Scheitern symptomatisch für die deutschen Verhältnisse.

13 Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. In: Lessings Werke in fünf Bänden. Berlin, Weimar: Aufbau 1964, Bd. 4, p. 698.

14 Dieselbe wurde 1785 in der Rheinischen Thalia unter dem Titel *Die Schaubühne als moralische Anstalt* gedruckt.

15 Cf. Österreich-Lexikon in zwei Bänden. Wien: Verlagsgemeinschaft Österreich-Lexikon 1995, Bd. 2.

[...] und was hat denn das Publikum getan, damit etwas geschehen könnte? Auch nichts; ja noch etwas schlimmers, als nichts. Nicht genug, daß es das Werk nicht allein nicht befördert: es hat ihm nicht einmal seinen natürlichen Lauf gelassen. – Über den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind! Ich rede nicht von der politischen Verfassung, sondern bloß von dem sittlichen Charakter. Fast sollte man sagen, dieser sei: keinen eigenen haben zu wollen. Wir sind noch immer die geschwornen Nachahmer alles Ausländischen, besonders noch immer die untertänigen Bewunderer der nie genug bewunderten Franzosen [...].¹³

Die französischen Tragödien und Komödien dominierten auch den Spielplan, auch Lessings bürgerliche Stücke haben nur einige Aufführungen erlebt. Das von Lessing anvisierte deutsche Theaterwesen (inklusive Theaterkritik) und die Organisationsform eines subventionierten, festen Theaters nach französischem Muster aber gerade im Sinne von einer einheimischen Theaterkunst in der Nationalsprache wirken aber bis heute weiter. Die patriotische Idee wurde in höfischen Einrichtungen in anderen Kleinstaaten angenommen, so z.B. in Mannheim (ab 1779, wo 1782 im Beisein des unerlaubt angereisten Schillers *Die Räuber* mit großem Erfolg uraufgeführt wurden und wo er 1784 seine Rede *Wie kann eine gute stehende Bühne eigentlich wirken?*¹⁴ hielt), Berlin (ab 1790), Hoftheater werden in mehreren späteren Wellen umbenannt (z.B. Braunschweig und München, 1818). Man bemühte sich, mit einem festen Ensemble patriotische Bühnenstücke zur Aufführung zu bringen, und zwar im Gegensatz zu französischen Komödien oder italienischen Opern. Dennoch blieb das Konzept identisch mit ideellen Bestrebungen, die zum Ziel hatten, Schauspielhäuser als Tempel zur Förderung einer nationalen Kunst zu errichten, wozu weder das Wander- noch das Hoftheater geeignet waren.

Das Weimarer Hoftheater funktionierte unter Goethe (1791-1817) am meisten im Sinne der Lessing'schen Vorstellungen – also als eine Art Nationaltheater im Sinne einer ›moralischen Anstalt‹ wie damals das Hamburgische, obwohl es erst zur Zeit der Weimarer Republik (im Zuge der europäischen Welle der politischen Umstrukturierung, in der das Legitimationspotenzial nationaler Vergangenheit ausgenutzt wird und die nationalen Ikonen wieder auftauchen) umbenannt wurde. Schiller als dessen bekanntester Dramatiker kehrte die Lessingsche These um, indem er in seinem zum gültigen Theater-Manifest erhobenen Aufsatz *Die Schaubühne als moralische Anstalt* die politisch-sittliche Bedeutung des Theaters für die Deutschen verkündete: »Wenn wir es erlebten, eine Nationalbühne zu haben, so würden wir auch eine Nation.« Durch die ästhetische Erziehung, die die Klassik von Goethe und Schiller im Gegensatz zum für anspruchslos gehaltenen, ›naturalistisch‹ genannten Gesellschaftsstück erstrebte, soll die Grundlage für die republikanische Idee geschaffen werden. Schiller propagierte ein Theater, das durch Meinungs-austausch die verschiedenen Stände zu einer Nation erziehen soll, deren Mitglieder ihrer gemeinsamen humanen Interessen bewusst sind.

Ganz in diesem Sinne hat Joseph II. verfahren, als er das Hoftheater in Wien 1776 als Hof- und Nationaltheater bestimmte, selbst die Aufsicht übernahm und es in eine Schauspielerrepublik organisierte, die aber bald durch eine kollegiale Leitung und dann eine Direktorialverfassung ersetzt wurde. In Österreich gilt »Nationaltheater« heute einfach als die ehemalige Bezeichnung (1776-1821) für das Hofburg- bzw. Burgtheater,¹⁵ das vom Josef II. als Instrument der Aufklärung umbenannt und zur Förderung der deutschen Sprache und Kultur umfunktioniert wurde.

Die Leitung der Nationaltheater blieb nach wie vor symbolisch und symptomatisch für die Situation dieser Institutionen unter den jeweiligen gesellschaftlichen Umständen. Auch das Mannheimer Theater wurde 1839 der Stadt übergeben, obwohl der Staat sich die Oberhoheit über das Haus vorbehielt, was in dem weiterhin geführten Namen »Großherzogliches Hof- und Nationaltheater« zum Ausdruck kommt. Als Zeichen der bürgerlichen Selbstverwaltung ging die Funktion des Intendanten auf ein ehrenamtliches, dreiköpfiges städtisches Theaterkomitee über. Im Jahre 1890 leitete dann wieder ein Intendant das Mannheimer Theater, obgleich das Theaterkomitee weiter bestand. Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs wurde aus dem Großherzoglichen Hof- und Nationaltheater ein Nationaltheater.

Die erste Erwähnung des Anspruchs eines ungarischen Nationaltheaters stammt aus dem Jahre 1779, ist also ein Produkt desselben aufklärerischen kulturellen Klimas wie die behandelten deutschen Versuche. »Der Entwurf zu einem ungarischen Nationaltheater. In

16 Entwurf zu einem ungarischen Nationaltheater. Budapest: Magyar Színházi Intézet 1987.

17 <http://www.idg.hu/expo/varosliget/milkonyv>

18 Cf. Pukánszky Kádár, Jolán: A Nemzeti Színház 100 éves története [Die hundertjährige Geschichte des Nationaltheaters]. Budapest: Magyar Történelmi Társulat 1940, p. 520.

einer Rede an das Vaterland«,¹⁶ blieb aber noch für Jahrzehnte ohne Widerhall und erst in der Reformzeit (vom ungarischen ›Vormärz‹) verwirklicht.

In der ungarischen Geschichte scheinen für das Nationaltheater drei Zeitphasen relevant zu sein: das Reformzeitalter (Vormärz), die hierzulande sehr ›lange‹ Jahrhundertwende (vom Ausgleich im Jahre 1867 bis zum Friedensvertrag nach dem Ersten Weltkrieg, also die Zeit der Doppelmonarchie, als die nationale Rhetorik nicht mehr als oppositionell, sondern als offiziell galt) und die Zeit nach Trianon, als sie in eine offizielle und eine plebejische Variante entzweigte, die beide bis heute existieren und zur andauernden Polysemie des Wortes ›Nation‹ beitragen. In diesen Etappen emergieren neben der Idee des Nationaltheaters die anderen Ikonen der nationalen Identität sowie das Trikolore, die Nationalhymne, die ebenfalls als Ausdruck des nationalen Selbstverständnisses gelten. Der Text der späteren Nationalhymne stammt aus dem Jahre 1823 (von Ferenc Kölcsey), uraufgeführt wurde das Gedicht schon im ersten Nationaltheater (eröffnet 1837) im Jahre 1840. Das 1893 (von Ferenc Erkel) vertonte Gedicht wurde aber erst 1903 gesetzlich zur Nationalhymne erklärt, also in der zweiten Phase, in der die republikanische Idee der Anfänge verblasste. Auch auf das Gebäude wird in den Werbetexten zur Millenniumsfeier als ›Stolz der Nation‹ berufen.¹⁷ Dabei scheint jedoch der Begriff ›Nation‹ eine veränderte Funktion zu haben. Die beiden ersten Phasen der Emergenz passen in eine gesamteuropäische Kulturentwicklung, während die dritte eine Sonderstellung (Randposition) gewisser Gebiete zu signalisieren scheint, indem da das Konzept des ›ewigen‹ Nationaltheaters (bis heute) vorherrscht.¹⁸ Die Nachkriegszeit komplizierte die Situation auf den ehemaligen Kolonialgebieten Mittel- und Osteuropas durch die wieder von den Großmächten bestimmten Staats- und Blocksgrenzen nur weiter.

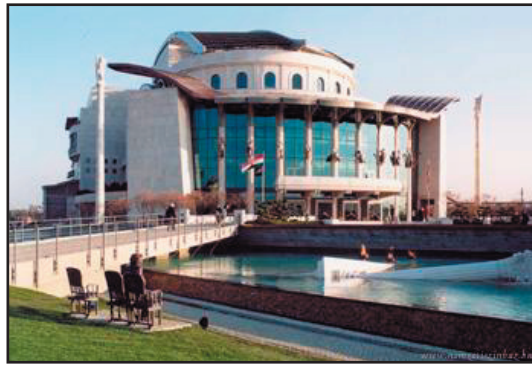
Die Berufung auf eine alte Tradition war in all diesen Fällen ein Akt der Legitimation. Im Reformzeitalter geschah das im Zeichen der Nationalromantik, die in Ungarn mit den Ideen der Aufklärung und des Vormärz verflochten und nie antithetisch zu denen war, sondern das wichtigste kulturelle Mittel des Freiheitskampfes in einer semikolonialen Situation. Die nationale Rhetorik galt seit dem Ausgleich auch als offizielle Ideologie der Landesherren der Sprachgemeinschaft, die mit den Österreichern zwar nicht gleichrangig, doch im Vergleich zu den anderen Nationen privilegiert waren. Obwohl der Aufschwung in Wirklichkeit mit der wirtschaftlichen Entwicklung der Städte zusammenhing, blieb die ländliche Kultur nach wie vor als Identifikationsbasis im Vordergrund. Nach dem Ersten Weltkrieg lebte die erste plebejische Variante der nationalen Rhetorik besonders auf den und wegen der abgetretenen Gebieten als Widerstandsdiskurs weiter, während die zweite, offizielle Ideologie völkischer Prägung immer mehr glorifiziert und in Opposition zu anderen, durch den Friedensvertrag auf Kosten des ehemaligen Ungarns bevorzugten Nationalkulturen einerseits, und zu der Europaorientierten städtischen Kultur andererseits definiert wurde.

Für die ›lange Jahrhundertwende‹ ist also einerseits die Klassifizierung der nationalen Idee und der Institution des Nationaltheaters im Dienste der Staatsmacht charakteristisch, andererseits bleibt sie ein Ersatz der politischen Freiheit (wie u.a. die Gründung des Irischen Nationaltheaters im Jahre 1903 im Zeichen der Bewegung ›celtic renaissance‹) Die monumentalen Theaterbauten sind Ausdrucksformen der Reichsidee und die Wiederbelebung des Namens »Nationaltheater« ein Legitimationsakt. Die Tatsache, dass das Weimarer Theater seit 1919 »Nationaltheater« heißt und nach dem Ersten Weltkrieg die konstituierende Sitzung des Parlaments der ersten deutschen Republik in diesem Theater stattfand und sie deshalb »Weimarer Republik« heißt, ist eine politische Deklaration der Identifikation mit der Schiller'schen Utopie. Der Regierungssitz war und blieb jedoch Berlin, wo ebenfalls augenfällige Legitimationstendenzen zu beobachten sind. Im März 1924 wurden von der *Neuen Preußischen Zeitung* allein in Berlin sechs »nationale Bühnenbestrebungen« vorgestellt. 1925 entstand eine »Nationalbühne«, die der Deutschnationalen Volkspartei nahe stand. Gründungen von Theatern mit Namen wie »Goethe-Bühne«, »Deutsches Volkstheater« und »Nationalbühne«, allesamt angelehnt an eine deutschtümelnde Phraseologie, wurden immer häufiger. Alfred Rosenberg gründete 1928 den »Kampfbund für deutsche Kultur«, der sich zunächst vor allem durch das Stören von Theateraufführungen auszeichnete. Auch der Ausdruck »Nationaltheater« tauchte auf. Das im Herbst 1931 am Schiffbauerdamm in Berlin eingemietete »Deutsche Nationaltheater« musste aber 1932 bereits wieder schließen. »NS-Kampfbühnen« umgingen als Wanderbühnen das Problem, eine Konzession erlangen zu müssen, da sie auf diese Weise auch ohne sie arbeiten konnten. Auch das Mannheimer Nationaltheater erschloss sich nach 1922 durch die Gründung der Theatergemeinden »Freie

Volksbühne« und »Bühnenvolksbund« neue Zuschauerschichten mit den preisgünstigen Theatervorstellungen für »große Volksmassen«, wie die Arbeiter genannt wurden.

Das 20. Jahrhundert erfuhr die Koexistenz aller historischen Phasen der Institution und Ideologievarianten des Nationaltheaters, je nachdem, ob eine frisch befreite ehemalige Kolonie den nationalen Gedanken mit seinen Kultursymbolen aufgriff, oder ob sich eine ehemalige Großmacht mit romantischer Nostalgie der Vergangenheit zuwandte. Das Wort *Theater* (griechisch: theatron, »Schauplatz«) wurde seit dem 17. Jahrhundert für das Dramenstück benutzt, seit dem 19. Jahrhundert vornehmlich für den Theaterbau und das Theaterwesen in seiner Gesamtheit. Darin enthalten sind neben dem Theatergebäude und den Werken auch der Theaterbetrieb, das Theaterspiel und die Bühnenaufführung. Die aus dem diachronen Bedeutungswandel folgende Polysemie erleichtert die Manipulation der synchronen Symbolbildung.

Wenn wir die bedeutenden Ereignisse in der Institutionsgeschichte der einzelnen Nationalkulturen Europas betrachten, stoßen wir bis nach dem Ersten Weltkrieg auf ähnliche Jahreszahlen, die fast mythische Signifikanz jedoch, die diese Institution für kleinere Ethnien vor allem der ehemaligen Monarchie bis heute besitzt, scheint im restlichen Europa heute nicht einmal bei anderen eroberten Völkern vorhanden zu sein. Das lange 19. Jahrhundert scheint ›am Rande‹ immer noch nicht vorbei zu sein.



Éva Tókei, Dr., Studium der deutschen und ungarischen Literatur, Komparatistik und Ästhetik in Budapest. Dissertation über Naturdarstellung und poetische Existenz bei Nikolaus Lenau. Oberassistentin an der ELTE Budapest, Germanistisches Institut, Lehrstuhl für deutschsprachige Literaturen. Forschungsschwerpunkte: Literaturgeschichte, Komparatistik, Exotismus, Europakritik, Philosophisches und Politisches in der Literatur, Aufklärung, Romantik und Moderne, Literatur und andere Künste, Theatergeschichte. Aufsätze über J. W. Goethe, C. D. Friedrich, Imre Kertész u.a.
Kontakt: evatoekei@googlemail.com