



**Aus:**

*Manfred Brauneck*

## **Die Deutschen und ihr Theater**

Kleine Geschichte der »moralischen Anstalt« –  
oder: Ist das Theater überfordert?

April 2018, 182 Seiten, kart., 24,99 €, ISBN 978-3-8376-3854-7

Die Deutschen erwarten von ihrem Theater mehr, als nur unterhalten zu werden. Das vermutete nicht nur der junge Brecht, auch Lessing verband seine Absicht, in Hamburg ein Nationaltheater zu gründen, mit der Hoffnung, dass die Deutschen einmal nicht nur eine Nation sein würden, sondern eine »Kulturnation«. Er war überzeugt, dass dabei das Theater eine zentrale, unterstützende Rolle spielen würde. Ist diese hohe Erwartung, die hierzulande mit dem Theater verbunden wird, das Deutsche am deutschen Theater? Längst nimmt die Institution in Deutschland eine exzeptionelle Stellung im kulturellen Gefüge ein. Aber: Ist das Theater damit überfordert? Will – und kann – es mehr sein als »Abendunterhaltung«?

Ein kritischer Blick auf eine deutsche Kulturinstitution.

**Manfred Brauneck** (Prof. em. Dr.), geb. 1934, lehrte Neuere Literatur- und Theaterwissenschaft an der Universität Hamburg. Er war Direktor des Instituts für Theaterforschung und gründete 1989 den Studiengang Schauspieltheater-Regie. Seine Forschungsschwerpunkte sind Theorie und Geschichte des europäischen Theaters, Grenzbereiche zwischen Theater und bildender Kunst sowie Freies Theater. Seine Veröffentlichungen zu diesen Gebieten sind heute Standardwerke, insbesondere »Theater im 20. Jahrhundert« (5., erw. Aufl. Rowohlt 2007, übers. in mehrere Sprachen), »Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters« (6 Bde., J.B. Metzler 1997-2007) und »Kleine Weltgeschichte des Theaters« (C.H. Beck 2014). Er kuratierte mehrere Ausstellungen in Hamburg, Paris, Sofia und in den USA und war Gastprofessor in den USA, Polen und Bulgarien. 2010 wurde er mit dem Balzan-Preis für Theaterforschung ausgezeichnet.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

[www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3854-7](http://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3854-7)

# Inhalt

---

## **Die Deutschen und ihr Theater**

Eine ambitionierte Beziehung | 7

## **Nationaltheater ohne Nation – Nation ohne Staat**

Über das zwangsläufige Scheitern eines Projekts des aufgeklärten deutschen Bürgertums im 18. Jahrhundert | 15

## **Die Reform des Theaters**

**aus dem Geiste der bürgerlichen Aufklärung** | 43

## **Die Weimarer Klassiker und das Theater in ihrer Zeit**

Clemens von Brentano nannte es »eine einbalsamierte Leiche« | 57

## **Der beschwerliche Weg in die Moderne**

Das »wirkliche Leben« drängt auf die Bühne und die Theaterbetreiber geraten in die Zwänge der Ökonomie | 73

## **Der endgültige Abschied vom Theater als einer Einrichtung zur »Hebung des Kunstsinnes im Volke« und zur »Veredelung der Unterhaltungsbedürfnisse«**

Theaterutopien und Reformprojekte an der Wende zum 20. Jahrhundert und die neue Macht der Regisseure | 91

## **Das vorübergehende Ende bürgerlicher Theaterkultur**

Fundamentalkritik an der Wilhelminischen Gesellschaft, – Kunstverweigerung und Kunstfreiheit, die Kommunalisierung der Theater und politisches Theater | 101

## **Theater in den Jahren der NS-Diktatur**

»Gleichschaltung« im Kulturbereich und der Versuch, das Theater zu ideologischer Indoktrination und Propaganda zu nutzen | 119

### **Theater in den ersten Nachkriegsjahren**

Versuche einer Neupositionierung des Theaters als Sinn stiftende Institution in den beiden deutschen Staaten | 123

### **Aufbruch im Theater der BRD in den 1960/70er Jahren**

Dokumentartheater, »Bremer Stil«, »Kultur für alle«, Mitbestimmung im Theater, Freies Theater und das Jahrzehnt der Regisseure | 133

### **Theater in der DDR nach dem Tode von Bertolt Brecht**

Der »Aufbau des Sozialismus« und das Theater, Probleme mit dem »klassischen Erbe«, unangepasste Geschichtsbilder und Heiner Müllers »postdramatisches Theater« | 155

### **Theater in Deutschland im letzten Jahrzehnt des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts**

Am Rande der öffentlichen Wahrnehmung | 163

### **Literatur** | 175

# Die Deutschen und ihr Theater

## Eine ambitionierte Beziehung

---

Lassen wir uns auf dieses Thema ein, so stellt sich letztlich auch die Frage nach dem Deutschen am deutschen Theater. Dies mag zunächst als ein Randproblem erscheinen, führt aber dennoch zu einigen interessanten Fragen: Was ist typisch deutsch am deutschen Theater? Es geht dabei sicher nicht um die deutsche Sprache, schon gar nicht um das Repertoire oder theaterästhetische Positionen. In dieser Hinsicht war – und ist – das deutsche Theater eingebettet in die Geschichte des europäischen Theaters, in einen Prozess des permanenten Austauschs. »Eigenes« und »Fremdes« sind im Prozess dieses Austauschs weitgehend irrelevante Kategorien, spätestens seit dem 17. Jahrhundert. Auch um Personen geht es nicht. Theater war immer schon ein unstetes, die nationalen Grenzen überschreitendes Gewerbe, in früheren Jahrhunderten weit mehr noch als heute. Gewiss gab es auch Zeiten, in denen durch Zensur oder politische Repressionen versucht wurde, das Theaterleben in Deutschland zu reglementieren. Die Aufführung von Stücken aus sogenannten »Feindstaaten« waren zu manchen Zeiten verboten, missliebige Künstler wurden vertrieben oder gar ermordet. Im 20. Jahrhundert gehört die Geschichte der Emigration vieler Bühnenkünstler zur Geschichte des deutschen Theaters.

Worum also geht es dann? Um die »deutsche Theaterlandschaft«? Um die weltweit so einzigartige Dichte an mehr oder weniger großen Theatern – heute sind es die Staats- und die Stadttheater und die Landes Bühnen, ein Relikt aus der Zeit der deutschen Kleinstaaterei im 18. Jahrhundert? Diese »deutsche Theaterlandschaft« – samt den vielen Orchestern – sollte gar zum immateriellen Weltkulturerbe der UNESCO erklärt werden. 2010 meinte der Präsident des Deutschen Bundestags, Norbert Lammert, dass das Theater in Deutschland »systemrelevant« sei – ein Begriff, der bis dahin nur im Zusammenhang mit der Rettung einiger Großbanken in der Finanzkrise der Jahre 2007/08 gebraucht wurde.

Oder ist es doch eher ein Problem des Anspruchs, der dem Theater eine derartige Sonderstellung im kulturellen Gefüge der Deutschen verschafft hat?

Eines Anspruchs, der über das Vergnügen am Zuschauen hinausgeht: wie Schauspieler auf der Bühne Menschen darstellen, alte und neue Geschichten, die die Dichter sich ausgedacht haben? Erwarteten die Deutschen wirklich mehr von ihrem Theater als dieses Vergnügen? Dies zumindest meinte Bertolt Brecht, als er 1926 in der Glosse *Weniger Gips!* schrieb: »Ein Theater ist ein Unternehmen, das Abendunterhaltung verkauft.« Und sogleich fügte er hinzu: »Aber damit ist im Grund niemand zufrieden bei uns.« Und er meinte damit die Deutschen. Was also hat es mit diesem »Mehr« auf sich, das die Deutschen anscheinend vom Theater erwarten, wenn Brechts Vermutung stimmt? Gewiss ist es nicht das »Ertragen von Langeweile«, in dem die Deutschen – wie der aufmüpfige Augsburgische Stückeschreiber im selben Zusammenhang behauptet – angeblich so »ungemein stark« seien.

Hinter diesen provokanten Statements, selbst wenn der junge Brecht sie ironisch gemeint und auf das Bildungsbürgertum seiner Zeit gemünzt haben mag, ist dabei vielleicht doch ein Nachklang von Schillers Diktum von der »moralischen Anstalt« zu hören, die das Theater eigentlich sein sollte; eines Anspruchs, der das Theater in Deutschland zu einem gesellschaftlichen Korrektiv überhöht, ihm eine Sonderstellung zuweist, einen exzeptionellen – vermeintlich »systemrelevanten« – Status gegenüber anderen kulturellen Einrichtungen. Dem Schreiber von Lehrstücken war dieses Wort von Schiller vermutlich nicht ganz fremd. Letztlich wird diese Sonderstellung des Theaters noch heute – in die Sprache der Kulturpolitiker und der Theaterfunktionäre übersetzt – in den meisten einschlägigen Erklärungen unterstellt, bei denen es um die Rolle des Theaters in der Gesellschaft geht, – nicht zuletzt aber auch um die Rechtfertigung von dessen weitgehender Subventionierung aus Geldern der öffentlichen Hand. Ist doch das Theater – zusammen mit der Oper – die teuerste Kunstform und ohne diese Subventionen offenbar nicht überlebensfähig. Zumindes für das derzeitige System der deutschen Staats- und Stadttheater scheint das zu gelten. Die Schließung eines Theaters wird gemeinhin als »kultureller Ausverkauf« beklagt. Selbst der Wechsel von Intendanten, die jahrzehntlang ein Theater – quasi wie ihr »eigenes« – geleitet haben, vermag in Deutschland einen höchst emotionalisierten Kulturkampf, selbst Hetzkampagnen sondergleichen auszulösen, auch wenn ein solcher Wechsel überfällig gewesen sein mag. Von »Verrat« ist dann die Rede, Hausverbote werden ausgesprochen, der Nachfolger aufs übelste diffamiert. Klaus Briegleb schrieb in der Süddeutschen Zeitung (SZ) zu Recht, dass es höchste Zeit zu sein scheint, »für eine kritische Selbstbefragung des deutschen Theatersystems, ob hinter dem schönen Anschein der Kunstfreiheit und des Engagements für Flüchtlinge, Demokratie und Menschlichkeit nicht doch noch sehr hässliche Gepflogenheiten überdauern, die selbstgerecht, grenzverletzend und zutiefst undemokratisch sind«. (SZ Feuilleton, 9./10. September 2017)

Vermeintlich aber ist das Theater ein »Ort der Selbstuntersuchung der Gesellschaft«, wie der Intendant des Deutschen Theaters in Berlin einmal sagte. Mit »Gesellschaft«, um deren »Selbstuntersuchung« es gehen sollte, ist in erster Linie wohl das Publikum der Stadt- und Staatstheater gemeint, das – statt sich nur zu vergnügen, nur einer »Abendunterhaltung« nachzugehen – Anstöße vom Theater erwarten, diese gar einfordern sollte, über sich und jene Werte nachzudenken, die die Gesellschaft zusammenhalten, gar über »den Sinn ihres Lebens« aufgeklärt zu werden. Eine Art gesellschaftliches Über-Ich etwa? Auch von einem »Seismographen« ist immer wieder die Rede, wenn in diesem Zusammenhang vom Theater gesprochen wird, als von einer Institution, die anzeigt, wenn in der Gesellschaft etwas aus dem Lot geraten ist. Nicht viel mehr hatte vermutlich auch Schiller gemeint mit der Metapher von der »moralischen Anstalt«: Ein Korrektiv sollte die »Schaubühne« sein in einem absolutistischen Staat, die am Beispiel fiktiver Geschichten, die auf der Bühne erzählt werden, an jene Ideale erinnert, die den Handelnden, auch den Herrschenden, im »wirklichen Leben« abhanden gekommen sind, – was »tiefer und dauernder [wirke] als Moral und Gesetze«, meinte Friedrich Schiller – allerdings in einer Zeit, als dem Bürgertum elementare Freiheitsrechte verweigert wurden.

Offenbar haben sich Vorstellungen wie diese in die Geschichte des deutschen Theaters seit dem späten 18. Jahrhundert eingeschrieben. Aber treffen diese Erwartungen auch zu? Vermag das Theater dies zu leisten oder ist es mit diesem – wohl mehr von außen an das Theater herangetragenen als von den Bühnenkünstlern selbst erhobenen – Anspruch überfordert? Ist diese Rede von einem »Mehr« als Unterhaltung nur die Forderung einer Bildungselite? Ist die Kunst gar in Gefahr, wenn Theater vornehmlich unterhaltsam ist, und was heißt »nur Unterhaltung«? Was eigentlich sah (und sieht) das Theaterpublikum auf der Bühne wirklich? Und warum gehen die Menschen ins Theater? Hatte das neuzeitliche Theater, das höfische, das bürgerlich-kommerzielle oder das von der öffentlichen Hand subventionierte, je ein Interesse daran, kritische Instanz und »Spiegelbild« der Gesellschaft zu sein? Kürzlich sagte der Intendant eines prominenten Stadttheaters zu Recht: »Was wir wirklich tun können, ist letztlich nur – spielen, spielen, spielen.«

Unstrittig gab es etwa im 19. Jahrhundert unter denen, die für ihren Theaterbetrieb verantwortlich waren, aufrechte Patrioten. Einer davon war sicherlich August Wilhelm Iffland, der 1796 in Berlin die Leitung des Preussischen Nationaltheaters übernahm. Aber trugen deswegen Aufführungen dieses Nationaltheaters zur nationalen Identität der Deutschen bei? Wäre das Identitätsproblem, wenn es denn schon mit dem Theater, mit Kunst und Kultur in Verbindung gebracht wird, nicht richtiger in einem größeren Zusammenhang, etwa dem »westlichen« Kulturraum zu diskutieren als dem nationalen? Der Leipziger Theaterwissenschaftler Günther Heeg spricht zu Recht vom »Phan-

tasma der Nationalkultur«, das die Vorstellung einer vermeintlich »eigenen Kultur« imaginiere.

Im 20. Jahrhundert wurde das Theater immer wieder zu Zwecken der Agitation, der Propaganda und der ideologischen Indoktrination eingesetzt; und auch heute gibt es Theateraufführungen, die zu aktuellen Problemen engagiert Stellung nehmen: Theater, das sich im weitesten Sinn als »politisches Theater« versteht, das Aufklärung betreiben will und Partei ergreift. Den Künstlern solcher Bühnen ist das persönliche Engagement sicherlich nicht abzusprechen. Offen bleiben wird dabei freilich die Frage, ob derartige Veranstaltungen je zur Änderung der Einstellung der Zuschauer geführt haben; zu deren spontaner Emotionalisierung wohl schon. Auch gab es immer wieder den »heimlichen Dialog« zwischen Bühne und Publikum, in dem versteckte Botschaften wahrzunehmen waren, insbesondere in Zeiten von Diktatur und politischer Unterdrückung.

Am Ende einer Aufführung aber wird in der Regel die Leistung der Schauspieler bejubelt – oder auch ausgebuht: war doch letztlich alles nur Theater, nur Spiel; die Sphäre der Kunst wurde nicht verlassen. Dies verhinderte allein schon der äußere Rahmen: die Institution Theater, – wo die Dinge nie das sind, was sie zu sein scheinen. Die Veranstalter der antiken griechischen Staatsfestspiele entließen ihr Publikum nie ohne ein heiteres Satyrspiel am Ende des Agons: Nach den Erschütterungen, die die Tragödien trilogie zuvor ausgelöst hatte, stellten quirilige Naturwesen die Welt des Mythos auf den Kopf, parodierten, persiflierten aufs schamloseste. In den religiösen Spielen des Mittelalters war der »Wettlauf der Apostel« zum Grabe Christi eine urkomische Szene. In den englischen Mysterien trieben die Teufel derbe Späße mit dem Publikum und im elisabethanischen Theater gehörte der Clown zum Personal der Tragödie.

Den Zensoren aller Jahrhunderte war das Theater allerdings stets ein Dorn im Auge. Nicht zuletzt wohl auch deswegen, weil im Theater Menschen zusammen kommen, die eine Community auf Zeit bilden, und deren gemeinsames Erleben aus der Sicht der Ordnungshüter eine nur schwer einzuschätzende Dynamik zu entwickeln vermag. So etwa verdankt der belgische Staat seine Entstehung, die Abspaltung von den Niederlanden, wohl auch dem spontanen Protestmarsch eines emotional aufgewühlten Publikums im August 1830 nach einer Aufführung von Aubers romantisch-nationalistischer Oper *Die Stumme von Portici*. Der Aufruf zum Sturm aus dem letzten Akt der Oper wurde zur Parole der Revolutionäre auch auf den Brüsseler Straßen. Ist doch für den, der ins Theater geht, der Theaterbesuch stets auch ein Statement: dazu zu gehören, als »aufgeschlossen«, gar als »gebildet« zu gelten, am Theater »interessiert« zu sein, – oder auch nur zur »Szene« junger oder, wie man so sagt, jung geliebener Menschen zu gehören, die sich ansehen, was Freie Gruppen



– etwa in einer aufgelassenen Fabrik – mit wenig Geld und großem Enthusiasmus zustande bringen.

Das Theater will unterhalten, und das wohl in erster Linie. Vor allem deswegen gehen die Menschen ins Theater. Sie wollen Interessantes, Kunstfertiges sehen und hören, gewiss auch Anspruchsvolles, Nachdenkliches, Bewegendes, vor allem aber Schauspieler, die ihr Metier beherrschen, Menschendarsteller, Komödianten. Sie wollen Stücke sehen, die sie kennen, oder neue Stücke, die vom Leben in ihrer Zeit oder von alten Mythen erzählen. Vor allem aber wollen sie sich nicht langweilen. Die Schauspieler geben ihr bestes auf der Bühne, bestreiten damit aber auch ihren Lebensunterhalt, nicht anders die Regisseure, die Bühnenbildner und die Autoren, die für das Theater schreiben, alle anderen Mitarbeiter auch, die Intendanten ohnehin. Sie alle arbeiten für das Theater, damit Abend für Abend der »Lappen« hoch geht. Das Theater ist also auch ein ökonomisches Unternehmen, wird verwaltet und steht in Konkurrenz zu anderen Angeboten mehr oder weniger »gehobener« Abendunterhaltung.

So zählt der Theaterbesuch auch zum kulturellen Lifestyle – ähnlich einem Konzertbesuch – mancher Kreise des städtischen Bürgertums. Unterhaltung und Repräsentation waren und sind stets Motivationen, um ins Theater zu gehen. Beides zu unterschätzen, darin gar in einem Gegensatz zur Kunst zu sehen, scheint aber offenbar ein Problem der Deutschen zu sein, – seit sich das Bildungsbürgertum des Theaters bemächtigt hat. Für die Aristokratie existierte dieses Problem Jahrhunderte lang nicht. Mit der Existenz jenes Bildungsbürgertums freilich steht und fällt das Theater, wie es in Deutschland als »System« heute noch einigermaßen funktioniert, dessen Ende, vor allem dessen Finanzierbarkeit, immer wieder thematisiert wird. Der Dialektiker Brecht zog sich bekanntlich auf seine Art aus der Klemme und ging von der Fiktion eines »Publikums im wissenschaftlichen Zeitalter« aus, das mit den politischen Botschaften seiner Stücke schon »vergnüglich« umzugehen wisse. Freilich hätte dies eine fundamentale Veränderung der sozialen Verhältnisse vorausgesetzt. Der Augsburger Stückeschreiber hatte es sich wieder einmal leicht gemacht.

Es war Gottfried Ephraim Lessing (1729-1781), der in Deutschland den Anspruch, dass das Theater eine nationale Institution sein solle, mitbegründet hat. Auch schloss seine Forderung nach einem Nationaltheater der Deutschen den Auftrag zu kritischer – allerdings nicht zu politischer – Reflexion der Zeitverhältnisse ein. Lessing verband diese Forderung mit einem leidenschaftlich geführten Kulturkampf gegen die Übermacht von allem Französischen im Theater, von der er das Zustandekommen einer kulturellen Identität der Deutschen offenbar bedroht sah. Wo immer es sich anbot, polemisierte er gegen die vermeintliche Anmaßung der Franzosen, die in der Antike geltenden Regeln des Theaters, wie sie Aristoteles in seinem *Poetik*-Fragment niedergeschrieben hatte, im Sinne ihres Urhebers allein angemessen zu vertreten. Allerdings: Für ein Nationaltheater – so Lessing – sei es auch nötig, eine »Nation« zu sein.

Diese Voraussetzung aber erfüllten »wir Deutschen noch nicht!« Dass deutsches Theater dazu beitragen könne, dass die Deutschen einmal eine »Nation« werden würden, davon war Lessing überzeugt.

Dass Deutschland noch keine Nation sei, sah er sicherlich zu Recht in einer Zeit der staatlichen Zersplitterung in mehr als 300 mehr oder weniger zufällig zustande gekommene souveräne, absolutistisch regierte staatliche Gebilde von unterschiedlicher territorialer Größe und politischer Bedeutung, – weit davon entfernt also, eine verfassungsrechtliche Einheit zu sein. Für Lessing und seine Mitstreiter bedeutete Nationalität vor allem kultureller Besitz. Es bedeutete dies auch, einen »eigenen« und – wie er sagte – einen »sittlichen Charakter« zu haben. Aus heutiger Sicht mag diese Wendung, den Begriff der Nation mit dem Sittlichen in Verbindung zu bringen, irritieren. Was Lessing aber damit meinte, war eine Haltung, die sich einem aufgeklärten Humanismus verpflichtet weiß und das Ästhetische nie als Selbstzweck begreift. Lessing distanzierte sich allerdings von jedweder politischen Interpretation des Begriffs Nation. Die Hoffnung, dass Deutschland einmal eine Nation sein werde, schien ihm durchaus vereinbar zu sein mit den Lebensbedingungen in einem absolutistisch regierten Land. Vom Absolutismus aber hoffte Lessing, dass er fähig wäre, sich selbst zu reformieren: Toleranz und die Freiheit des Einzelnen als oberste Werte im gesellschaftlichen Zusammenleben anzuerkennen und zu verwirklichen – innerhalb einer obrigkeitsstaatlichen Ordnung. Diese Vorstellung teilte er mit einer Mehrheit der deutschen Aufklärer. Eben darin aber lag das Dilemma im politischen Denken weiter Kreise des aufgeklärten deutschen Bürgertums am Ende des 18. Jahrhunderts, für die Lessings Argumentation typisch war; – mit der Folge einer noch bis zum Ende des 19. Jahrhunderts reichenden politischen Abstinenz weiter Kreise des deutschen Bürgertums.

Dass noch heute die Vorstellung nationaler Identität der Deutschen vornehmlich mit dem Hinweis auf die deutsche Kultur verbunden wird, dokumentierte die Ausstellung *Was ist deutsch? Fragen zum Selbstverständnis einer grübelnden Nation*, die das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg im Jahre 2006 mit einer Vielzahl von Belegen ausgerichtet hatte. In einem Katalogbeitrag von Eric T. Hansen wird die verblüffende Antwort eines jugendlichen, rechtsradikalen Skinhead in einer Talkshow zitiert, der auf die Frage, warum er denn Deutschland »so großartig« finde, antwortete: »Na, wegen Goethe und Schiller und so«. Selbst auf der Ebene solch eher unbedarfter Aussagen wird deutlich, dass Kultur – wie oberflächlich auch immer – als identitätsstiftende Instanz in Anspruch genommen wird. Hansen (2006, 48) hat sicherlich Recht, wenn er schreibt: »Von einem englischen Skinhead hätte man so etwas nicht gehört. Sicher, Shakespeare ist dem Engländer sehr wichtig, aber wenn der Engländer von Shakespeare spricht, spricht er von einem Dichter. Mit der Nation als politischem Gebilde hat Shakespeare nichts zu tun. Goethe und Schiller aber offenbar schon [...] Für England wurzelt Nationalstolz immer

noch im Empire. Der Engländer feiert alles, was ihn an die Größe des vergangenen Weltreichs erinnert.«

In Deutschland dagegen wird an der Vorstellung festgehalten, dass das Theater eine Institution sei, die wesentlich zur nationalen Identität gehöre und Deutschland letztlich als Kulturnation ausweist. Der Sozialwissenschaftler Hajo Holborn (1970, 85 f) vermutet, dass es der deutsche Idealismus gewesen sei, die geistige Bewegung von ungefähr 1770 bis 1840, die das deutsche Bürgertum in dieser Hinsicht von der »europäischen Tradition des politischen Denkens« getrennt hätte. Lessing stellte sich eine Nation vor, die durch gemeinsame Sprache und Kultur definiert ist – ohne ein Staat zu sein. In der deutschen Geschichte sollte es bis ins späte 19. Jahrhundert dauern, bis sich an die Stelle eines kulturell und zivilisatorisch definierten Nationenbegriffs ein modernes »staatsbürgerliches Konzept von Nationalität« (J. Rupnik 2016, 13) durchsetzte. Es war dies das Resultat einer »von oben« herbeigeführten Entwicklung. Anders als in den Niederlanden im 16., in England im 17. und in Amerika und in Frankreich im 18. Jahrhundert, wo es siegreiche Aufstände gegen die »legale Gewalt« gab, die zur Gründung moderner Nationalstaaten führten, gab es in Deutschland »von den Bauernkriegen an zwar viele Aufstände und revolutionäre Bewegungen [...] aber keine siegreichen Revolutionen von unten; der Nationalstaat ist hier durch die traditionellen Führungseliten von oben her begründet worden, wobei zwar eine bürgerliche Nationalbewegung mitwirkte, ohne aber die politische Führung« zu übernehmen. (W. Sauer 1970, 409) Das Zustandekommen der deutschen Einheit 1989 durch den Widerstand des Volkes gegen das DDR-Regime war eine friedliche Revolution, unstrittig aber auch ein singuläres Ereignis in der neueren politischen Geschichte Deutschlands. In der Geistesgeschichte des späten 18. Jahrhunderts existierte – vor allem von der Philosophie Jean-Jaques Rousseaus (1712-1778) inspiriert – die Vorstellung, Freiheit und Gleichheit seien zur »Natur« des Menschen gehörig, nicht aber politisch durchzusetzende Ansprüche. Vorstellungen wie diese haben in bürgerlichen Kreisen lange hin auch zur Entpolitisierung des Begriffs Nation beigetragen. Von der Französischen Revolution waren diese Begriffe eindeutig in der Sphäre des Politischen angesiedelt.