

rückwärtsgewandte Graecomanie vieler Zeitgenossen, die er für den griechischen Freiheitskampf gewinnen will.

Die anschließenden drei Beiträge liefern eine wertvolle Grundlage für weitere imagologische, rezeptionsästhetische und interkulturell fundierte Vergleiche: Anschließend an die Ausführungen Hillemanns untersucht Maria-Verena Leistner die unterschiedliche Rezeption von Müllers Griechenliedern qualitativ wie quantitativ mit Blick auf den deutschen Sprachraum. Alfred Noe setzt sich mit der Rezeption Müllers in Frankreich auseinander, Anastasia Antonopoulou fokussiert die Rezeption Müllers in Griechenland. Damit sind wichtige Forschungsfelder markiert, die konkrete Daten und Fakten zur – gar nicht so geringen – internationalen Bedeutung Müllers um 1820 liefern. Gleichzeitig werden am Beispiel der Rezeption dieses Dichters exemplarisch Formen und Funktionen des Philhellenismus als länderübergreifendes, von kulturellem Austausch gespeistes Phänomen kenntlich. Als notwendig erscheint nach der Lektüre eine vertiefte komparatistische Auseinandersetzung.

Dies ist auch ein Fazit, das sich aus Simeon G. Stampoulous Beitrag zur Geschichte der Wilhelm Müller gewidmeten Straße in Athen ziehen lässt. Die Straße und die angrenzenden Plätze und Häuser – einige neu, einige marode – erscheinen als Sinnbild für die Verbindung von Altertum und neueren Zeiten, von Geschichte und Zukunft.

*Anne-Rose Meyer (Wuppertal)*

*Maike Wagner: Theater und Öffentlichkeit im Vormärz. Berlin, München und Wien als Schauplätze bürgerlicher Medienpraxis. Berlin: Akademie, 2013.*

Das Verhältnis von Theater, Öffentlichkeit und Politik prägt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht nur die kulturelle Situation und die medialen Veränderungen in den deutschen Territorien, es bestimmt auch die Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft insgesamt. „Theater bot ein performatives Potential, das in der Überschreitung von Standes- und Schichtengrenzen und in der Verbindung mit anderen Medienformen – insbesondere Druckmedien – eine Wirksamkeit hinsichtlich politischer Öffentlichkeit entfalten konnte. Es war darüber hinaus einer der wenigen Orte, an denen sich Menschen regelmäßig in großer Zahl ohne Einschränkung der Obrigkeiten öffentlich versammeln durften.“ (11) Einleitend stellt Wagner

dazu in ihrer Untersuchung drei zentrale Fragen: „Welche politische Reichweite konnte Theater als Ort des öffentlichen Protests erreichen?“ „Welche Akteure konnten sich in einer solchen theatralen Öffentlichkeit engagieren?“ „Wie gingen staatliche Autoritäten mit den Theaterprotesten um, und was sagt das aus über damalige Konzeptionen von Öffentlichkeit, Theater und Medienpraxis?“ (12)

Antworten auf diese Fragen legt die Autorin in der umfangreichen Publikation, basierend auf ihrer Habilitationsschrift von 2011, in zum Teil sehr detaillierten Analysen vor. Sie hat dazu nicht nur die Forschungsliteratur und die historischen Quellentexte herangezogen, sondern mehrere Archive gesichtet, unzählige Dokumente, Akten und Register durchgearbeitet und ist so zu einer großen Zahl von neuen Forschungsergebnissen gekommen.

Als methodischen Ansatz der Untersuchung wählt Wagner die Vermittlung von „Struktur- und Ereignis-Analyse“. „Dies kann mit einem performativen Konzept des medialen Konfliktereignisses (Theaterskandal, Zeitungskrieg, Regierungspolitik) gelingen, welches die Performanz der Struktur im Ereignis materialisiert sieht.“ Dieser Vorgehensweise, die an der „Argumentation an vertieften Untersuchungen von bruchhaft [sic!] erscheinenden Einzelereignissen und Knotenpunkten des medialen Konflikts entlang“ „verläuft“ (33), ist sicherlich grundsätzlich tragfähig, sie bleibt in dieser Untersuchung aber doch bisweilen im „Ereignis“ ‚stecken‘, vor allem wenn sie die ‚Theaterverhältnisse‘ zu stark auf Personen (Rötscher, Laube, Prutz, Gutzkow, Devrient, Bäuerle, Saphir, Benedix, Nestroy und Lortzing) und Theaterskandale (Maltitz, Prutz) konzentriert.

Der Untersuchungszeitraum (1800 – 1850) wird in „drei spezifische Zeiträume der Medienpraxis“ aufgeteilt: Erstens „die 1820er, die als *Phase der Aushandlung von Positionen in der öffentlichen Sphäre gelten können*.“ (29) Den „zweiten Schwerpunkt“ bilden „die 1840er Jahre [...], die durch eine *Phase der deutlichen Politisierung von Öffentlichkeit* bestimmt ist [sic!]“ (30) Schließlich „die Revolutionszeit 1848/1849“, die „als *Phase medialer Politik in der revolutionären Bewegung* benannt werden“ (32) kann. Diese Dreiteilung ist durchaus nachzuvollziehen, ein Hinweis aber, warum gerade die ‚revolutionäre‘ Phase um 1830 ausgespart bleibt, die wesentlich zur Entwicklung einer politischen Öffentlichkeit beitrug, wäre gleichwohl hilfreich gewesen.

Die Untersuchung ist in sieben Kapitel gegliedert, in drei einführende und zugleich grundlegende, die etwa ein Drittel des Gesamtumfangs ausmachen, und je einen Abschnitt zu den urbanen Zentren Berlin, München

und Wien sowie einen kurzen Schluss. Die Konzentration auf die drei Residenzstädte Berlin, München und Wien ist sicherlich sinnvoll, auch wenn die Einbeziehung etwa der Theater-Situation in Hamburg wünschenswert gewesen wäre, die jeweilige Ort- und Zeitkombination („Berlin 1820-1850“, „München 1810-1850“ und „Wien 1848“) hätte jedoch deutlicher begründet werden müssen. Die weitgehende Konzentration auf wichtige Theater-Praktiker scheint gleichfalls sinnvoll; die kleingliedrige, bisweilen nicht mal eine Druckseite umfassende, jeweils mit einer besonderen Begrifflichkeit überschriebene Aufteilung ist allerdings für den Leseprozess eher störend als hilfreich.

Das erste Kapitel liefert eine allgemeine Einführung in den Zusammenhang von „Theater – Medien – Politik“ (9-34), gefolgt von der grundlegenden Untersuchung von Konzepten der Öffentlichkeit in Kapitel zwei (35-95), das sind vor allem die recht heterogenen Überlegungen von Habermas, Maslan, Fraser, Negt/Kluge und Luhmann (Kap. 2.1) und die historischen Positionen im „literarisch-philosophischen Diskurs“ von Kant, Wieland, Hegel und Schiller (Kap. 2.3), aber auch die regulierenden Eingriffe der Obrigkeit, etwa durch Sonnenfels oder Wittgenstein (Kap. 2.2).

Mit „Theater und Öffentlichkeit“ ist das dritte Kapitel (97-138) überschrieben. In den 1840er Jahren fand eine „konkrete() Neu-Konzeptionierung von Theater mit deutlich politischen Aspekten“ statt, also eine „Erneuerung [...] der Theaterkunst als funktionelles Glied einer politisch-gesellschaftlichen Öffentlichkeit“ (97). Am Beispiel von Theodor Röscher wird im Folgenden das Verhältnis von Theater und Staat dargelegt, am Beispiel von Heinrich Laube die Entwicklung des Theaters im Rahmen der urbanen Kultur diskutiert (Kap. 3.1) und am „Beispiel des Dramatikers, Journalisten, Medien- und Literaturhistorikers Robert E. Prutz [...] die Intermedialität als Merkmal der historischen Situation journalistischer und theatraler Öffentlichkeit“ (111) herausgearbeitet. Richard Wagner steht für die Opposition von Politik und Kunstreligion (Kap. 3.3), und die „Theaterreformer – exemplarisch werden hier Karl Gutzkow (1811-1978) und Eduard Devrient (1801-1877) vorgestellt – „stehen „vor der Aufgabe, sich mit der inneren Reform des Theaters“ (126) auseinanderzusetzen (Kap. 3.4). Dabei geht es auch um Pressefreiheit und Zensur, um eine vom Hof unabhängige Öffentlichkeit, kurz, wie Wagner zutreffend formuliert, um „medienhistorische() Krisen-Phänomene() und Performanzen der medialen Experimentalphase“ (138).

Die „preußische Öffentlichkeitspolitik im Zusammenhang mit den Medien Zeitung und Theater“ – auch als „konkurrierende Öffentlichkeiten“

(139) – steht im Zentrum des vierten Kapitels „Die Arena der Öffentlichkeit. Berlin 1820-1850“ (139-222). Vor allem an der Person Moritz Gottlieb Saphirs und seinen viel gelesenen Zeitschriften „Berliner Schnellpost“ und „Berliner Courier“ „kristallisierte sich anschaulich die Auseinandersetzung zwischen einer literarischen Öffentlichkeit, den Theatern und einer massentauglichen Presse in den späten 1820er Jahren heraus.“ (149) Saphirs „Wirkung“ in der literarisch-theatralen Öffentlichkeit war sehr groß, schloss ein „nicht-gebildete(s) Publikum“ (153) mit ein und führte zugleich zu einer heftigen antisemitisch geprägten Kampagne (Kap. 4.1). Es folgt die Untersuchung des „Fall(es) Maltitz“ (Kap. 4.2), einem Theaterskandal von 1828 um Maltitz' Stück „Der alte Student“, und des Skandals um Robert Prutz' „Moritz von Sachsen“ von 1844 (Kap. 4.3).

Das fünfte Kapitel „Die Ordnung der Öffentlichkeit. München 1810-1850“ (223-303) beschäftigt sich mit der „Veränderung der städtischen Theaterkultur“ als Teil der „Bürgerkultur“, in deren Rahmen „es zu einer verstärkten Reflexion über Theater als ereignishafte Kulturpraxis und deren geregelte und unregelte Zugänge zur Öffentlichkeit“ „kam“ (224f.). Die Institutionen Volkstheater, Liebhabertheater, Privattheater werden ebenso diskutiert wie die verschiedenen „teilnehmenden Akteure“, vor allem „Studenten, Geistliche und Staatsdiener“ (237) sowie die „theatral[e] Störungen der Gesellschaftsordnung“ (240). „Der Theaterexzess“ soll durch „Zuschauer-Kontrolle“ (299), Extemporier-Verbot und andere Disziplinierungsmaßnahmen verhindert werden. Weiterhin werden ausführlich die „Institutionalisierung des Isarthor-Theaters“ (Kap. 5.2.) sowie das „Hof- und Nationaltheater“ (Kap. 5.3) in seiner Entwicklung zu einem „bürgerlichen Hoftheater()“ (303) untersucht. Mit vielen Details belegt Wagner die grundsätzliche „Verbürgerlichung und Institutionalisierung“ des Theaters als „die signifikanten Strukturmerkmale der Theaterentwicklung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.“ (303)

Im sechsten Kapitel wird die Metropole Wien unter dem Titel „Die Gegenwart der Öffentlichkeit. Wien 1848“ (305-391) untersucht; es findet eine „dynamisierende Kommunikationsrevolution“ (315) statt, wie Wagner mit Siemann zu Recht betont. Vor allem die Zeitungsmedien (Bäuerles „Allgemeine Theater-Zeitung“ – es findet sich bei Wagner auch die Schreibweise „Theaterzeitung“ – und Saphirs „Der Humorist“), aber auch die Intendanz, etwa von Pokorny und Carl, sowie die „politisierte Kunstkritik“ (334) und das „Studententheater“ (340, Kap. 6.2) strukturieren sich im Kontext der „Versammlungsöffentlichkeit“ (318) neu. Ausführlich werden Roderich Julius

Benedix' bürgerliches Lustspiel „Das bemooste Haupt“, insbesondere die „Aufführungssituation, die es zum revolutionären Theaterereignis machte“ (350) und zugleich zu einer „Theaterfeier“ (352), und – sozusagen als Kontrast – Nestroys „Revolutionsspektakel“ (359) „Freiheit in Krähwinkel“ als eher „repräsentative[ ] Darstellung“ (361) analysiert. Abschließend (Kap. 6.3) untersucht Wagner Lortzings „Zeitoper ‚Regina‘“ (380) vor allem im Hinblick darauf, „inwiefern sich sein Musiktheaterwerk in den Rahmen des Öffentlichkeits-Gefüges der Revolution von 1848 einordnen lässt.“ (369), und zeigt deutlich die Ambivalenz von Lortzings politischer Position.

Das siebte Kapitel „Grenzen der politischen Demonstration“ (393-398) am Ende der Untersuchung ist bedauerlicherweise extrem kurz und beinhaltet, abgesehen von dem Hinweis auf Hebbels Forderungen nach „Anpassung an die politische Realität“ (394), lediglich eine Zusammenfassung der vorgelegten Ergebnisse, ohne den Blick für weitere Fragestellung, mögliche Forschungsdesiderate oder gar Perspektiven über 1850 hinaus zu öffnen.

Kritisch anzumerken ist auch, dass Wagner einige wichtige Voraussetzungen undiskutiert lässt. So spricht sie etwa trotz des Titels ihrer Publikation von „Biedermeier und Vormärz“ (33) – zumindest eine kurze Erörterung der bekannten, nicht nur terminologischen Auseinandersetzung wäre hier sicherlich hilfreich gewesen. Das gleiche gilt für die Begründung des Zeitraums 1800-1850 (in Bezug auf München stellt 1810 den Anfang dar), der ja nicht nur die Napoleonische Zeit, die Restauration und die Revolution von 1849/49 umfasst, sondern neben dem Vormärz vor allem auch den Nachmärz. Dessen Besonderheit und zeitliche Begrenzung – das von Wagner gewählte Jahr 1850 ist nicht unproblematisch – wird nicht diskutiert, sondern ebenso unter Vormärz subsumiert wie die Zeit von 1800 (1810) bis 1815. Auffällig ist weiterhin, dass zwar erfreulicherweise im ersten Kapitel auf Rudolf Münz' theoretischen Ansatz des ‚Theatralitätsgefüges‘ Bezug genommen wird, dem in der Folge dieser Konzeption jedoch keine große Bedeutung für die Analyse zukommt. Es ist schließlich sehr verdienstvoll, dass Wagner die Theatergeschichte als Mediengeschichte untersucht und die Analyse nicht auf eine „literatur- und dramenhistorische Perspektive“ reduziert. Warum sie aber die „Zeit (1800-1850)“ aus *dieser* Perspektive „als schwache Phase“ (13) bezeichnet (was ist „schwach“ für eine wissenschaftliche Kategorie?), bleibt ihr Geheimnis: Mit Goethe – bis zu „Faust II“ – und Schiller, Kleist und Tieck, Grabbe und Büchner, Raimund, Nestroy und Grillparzer, dem jungen Hebbel und dem jungen Wagner scheint mir gerade diese Zeit (1800-1850) eine der produktivsten der deutschen Dramen-Literatur zu sein.

Die vorliegende Publikation liefert für den untersuchten Zeitraum der Theatergeschichte, insbesondere für die „Neu-Positionierung“ (394) des Theaters „als öffentliche bürgerliche Institution“ (396), seine Positionierung in der bürgerlichen Öffentlichkeit und sein „Konkurrenzverhältnis mit den neuen Druckmedien“ (395), insgesamt wichtige Untersuchungsergebnisse und viele neue Einsichten, Hinweise und Informationen. In ihrer theoretischen Fundierung und methodischen Vorgehensweise, vor allem in der Konzentration auf Personen, Skandale und Ereignisse, kann sie aber nicht völlig überzeugen.

*Florian Vaßen (Hannover)*

***Stephan Baumgartner: Weltbezwinger. Der ‚große Mann‘ im Drama 1820-1850. Bielefeld: Aisthesis, 2015.***

Baumgartners Arbeit ist aus dem Forschungsprojekt „Charismatische Übertragungen: Zur Mediengeschichte des ‚großen Mannes‘ im 19. Jahrhundert“ an der Universität Zürich hervorgegangen. Der historische Herrscher tritt in den von Baumgartner behandelten Dramentexten als charismatischer Held auf, der sich durch seine Ausstrahlung zum Idol der Volksmasse aufschwingt. Er herrscht über die Phantasie der Vielen. Seine Macht gründet aber auch auf der unbegrenzten Zustimmung und Bewunderung der Vielen.

Seine Situation ist prekär, denn der Verlust der Bewunderung, die ihn als göttliche Größe bestätigt, müsste zu seinem Verschwinden in den Abgründen der Geschichte führen. Dieser mediale Zusammenhang – man könnte sagen: der dialektische Prozess – erklärt aber nicht, warum der große Mann, seine Macht über die Vielen nur durch Leugnung sämtlicher ethischen Verpflichtungen, durch schrankenlose Gewalttätigkeit und Egoismus erhalten kann. Der Hinweis auf politische Theorien führt nicht weiter. Machiavelli hat den Machthaber als zwangsläufig ethisches Mängelwesen erklärt. Schon vor ihm aber hat Hobbes die staatliche Gewaltherrschaft des Leviathan aus ethischen Gründen gerechtfertigt, da nur sie den Kampf Aller gegen Alle verhindern könne. Der Grund liegt aber darin, dass sich die Kontingenz, die den Lauf der Weltgeschichte bestimmt, nur durch äußerste Gewalt aufhalten lässt. Tatsächlich ist die Kontingenz der einzige Feind, der dem großen Mann gewachsen ist und ihn schließlich vernichtet.

Der große Mann ist zugleich Subjekt und Objekt der Geschichte. Und der Phänotyp der Epoche ist Napoleon, Baumgartners „Medienkaiser“, der