

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

virtuos auf der Klaviatur der älteren und neuen Medien spielt. Vorerst allerdings ist er Grabbes Napoleon, der „große Mann“ als theatralischer Held, der als Konkurrent einer historischen Gestalt auftritt, die der Autor und die Mehrzahl seiner Leser noch als Zeitgenossen erlebt hatten. Das unterscheidet ihn von allen „großen Männern“, deren Rolle Baumgartner verhandelt. Das Bild eines zeitgenössischen Helden trifft auf die durchaus unterschiedlichen Vorstellungen, die sich seine Zeitgenossen, einschließlich des Autors und seiner Leser von ihm gemacht haben. Umgekehrt beeinflusst die theatralische Figur bereits vorhandene ältere Vorstellungen, z. B. die seines Autors: die Vorstellung, die der jugendliche Christian Dietrich von seinem Helden hatte, als er dessen eben errungene siegreiche Schlachten mit Hilfe von Bohnenkernen nachspielte, hat mit der Erscheinung des Kaisers im Drama „Napoleon oder die hundert Tage“ nichts mehr gemein. Napoleon ist nicht mehr die größte Bohne, an deren Position, nach dem Bericht Karl Zieglers, keiner seiner Spielgefährten rühren durfte.

Der Medienkaiser ist eine Erfindung seines Autors. Grabbes Napoleon stürzt die Herrschaft des wieder erstarkten *ancien régime* durch die Beschleunigung der politischen und militärischen Prozesse, die wiederum durch eine mediale Beschleunigung des Presse- und Medienwesens gestützt wird, die über die tatsächlichen technischen Möglichkeiten deutlich hinausgeht. Das gilt insbesondere für die Telegraphie. Grabbe bezieht sich dabei ausdrücklich auf den von den Brüdern Chappe 1789-92 entwickelten optischen Telegraphen, der von einem weithin sichtbaren Ort aus optische Signale ausstrahlte, die über weitere Stationen vermittelt wurden. Die 1794 von Paris nach Lille etablierte Linie transportierte immerhin ein Zeichen über 20 Stationen in zwei Minuten. Das war Stand der Technik, übertraf aber die Meldereiterei nicht entscheidend. Der Telegraph war nicht schnell genug für Napoleon, wie die Herzogin von Angoulême feststellt, denn die „telegraphischen Depeschen waren stets langsamer als Er.“

Schneller als Napoleon war erst der elektromagnetische Telegraph, der seit 1820 entwickelt und 1832 erstmals in einer Telegraphenlinie verwirklicht wurde. Angesichts der perspektivisch verflochtenen Medialität Baumgartners kann nicht außer Acht bleiben, dass sowohl der Autor als auch sein Publikum sich darüber im Klaren waren, dass erst der elektrische Telegraph den in Grabbes Drama gestellten Anforderungen gewachsen war. „Die Medien“, so Baumgartner, sind „hinsichtlich der Herrschaftsinszenierung, der Informationsverbreitung und der Kontrolle von Nachrichtenströmen[,] [...] der Sicherung strategischer Vorteile und der Beschleunigung

von Handlungsabläufen.“ Darüber hinaus sichern sie auch die „Deutungshoheit“ über das historische Geschehen und dessen „Emotionalisierung“ (268) von elementarer Bedeutung. Die Medien sind mehrfach konnotiert. Einerseits gehören sie zu dem, was Baumgartner als „Theatralität“ bezeichnet, d. h., sie sind ein Teil der theatralischen Fiktion, dessen, was allgemein als selbstreferentielle Form bezeichnet wird. Andererseits verweisen sie nur auf die Kontingenz des Weltenlaufs, Störfaktor in allen strategischen Planspielen. Mit anderen Worten: Die Mittel, die entscheidend zur Sicherung der Herrschaft beitragen sollen, sind zugleich ihre am wenigsten absehbare Bedrohung.

Unverkennbar ist, dass Grabbes „Napoleon oder die hundert Tage“ auch unter der überschaubaren Anzahl der von Baumgartner näher analysierten zeitgenössischen Dramen eine Sonderstellung einnimmt, was Gewicht und Ausmaß der medialen Reflektion betrifft. Dazu gehören, neben den sechs historischen Dramen Grabbes, nur noch Georg Büchners „Dantons Tod“, Hebbels „Judith“, einschließlich von Nestroys Parodie dieses Stückes, und Grillparzers „König Ottokars Glück und Ende“. Eher am Rande werden die Andreas-Hofer-Dramen von Immermann und Auerbach behandelt, die, gemessen am „Napoleon“, sämtlich medial eher schwach determiniert sind.

Gemeinsam ist diesen Autoren, dass die historische Wirklichkeit das dramatische Geschehen entscheidend bestimmt, im Gegensatz zu den dramaturgischen Notwendigkeiten, die im klassischen Drama die kontingente Historie durch die im Helden verkörperte Metaphysik von Schuld, Sühne und Katharsis ersetzen. Das führt zur Umwertung des dramatischen Helden, dessen Handeln durch historische Prozesse determiniert wird und der deshalb moralisch entlastet werden muss. Denn Herrschaft gründet in der geschichtlichen Wirklichkeit – darin stimmen die von Baumgartner zitierten politischen Theorien von Machiavelli bis Weber und Carl Schmitt überein – stets auf Despotismus, Willkür und Gewalt.

Die Helden des neuen historischen Dramas sind deshalb im metaphysischen Verständnis vollkommen unschuldig. Baumgartner zitiert Georg Büchners berühmten „Fatalismus-Brief“, in dem der alte dramatische Konflikt zwischen Freiheit und Notwendigkeit aufgehoben ist durch das „muß“ als „eins von den Verdammungsworten, womit der Mensch getauft worden. Der Ausspruch: es muß ja Ärgernis kommen, aber wehe dem, durch den es kommt, – ist schauerhaft.“ (S. 45) Büchners anschließende Frage: „Was ist das, was in uns lügt, mordet, stiehlt?“ stellt sich in der vorliegenden Konzeption des welthistorischen Helden nicht, weil sie die Freiheit des Handelns

voraussetzt, die aus der Einsicht in den Unterschied zwischen Gut und Böse entsteht.

Die dergestalt begründete „Theatralität“ von Büchners dramatischer Heldenfigur muss zu der Einsicht führen, dass sich diese Figur keineswegs durchweg dem Anschreiben „gegen die Tradition“ von Lessing bis Schiller verdankt. Der Blick auf die Gestalt Philipp II. in „Don Carlos“ zeigt, wie gerade das „Müssen“ die Größe des historischen Helden im Drama Schillers begründet. In seinem Streitgespräch mit dem König erklärt der Marquis Posa das „Müssen“ zum eigentlichen Motiv für das Handeln des Herrschers: „Sie haben recht. Sie müssen. Daß Sie können, / Was Sie zu müssen eingesehn, hat mich / Mit schauernder Bewunderung durchdrungen.“ (vgl. *Schiller-SW Bd. 2, S. 124.*) Die „schauernde Bewunderung“ rührt daher, dass der historische Held das „Müssen“ in das „Können“ verwandeln kann, wodurch er sich zugleich der irdischen Gerichtsbarkeit entzieht. Schiller hat in seinem Essay über „Die Schaubühne als moralische Anstalt“ das Richteramt dem Theater übertragen, auf dem „die Schrecken ihres Jahrhunderts“ nur dem ästhetischen Urteil ausgeliefert sind. Posas „schauernde Bewunderung“ gegenüber dem fürchterlichen „Können“ des spanischen Königs mutiert in den Zuschauern zum distanzlosen „wollüstigen Entsetzen“.

Schillers akrobatische Rhetorik zielt auf die „Theatralität“ der dramatischen Figur, verweist aber zugleich auf die Distanz zwischen Bühne und historischer Wirklichkeit, die Schiller als Topos des „Erhabenen“ formuliert. Hegels berühmte Bemerkung über Napoleon als „Weltgeist zu Pferde“, die auch von Baumgartner als idealistische Formel zitiert wird, hebt die von Schiller gesetzte Distanz auf. Hegels zeitgleich in Jena entstandene „Phänomenologie des Geistes“ rekonstruiert dagegen eben diese Distanz als dialektischen Prozess. Die neuen historischen Helden Grabbes haben mit dem „Weltgeist zu Pferde“ ebenso wenig zu schaffen wie mit Hegels Dialektik. Ihre Wirklichkeit ist bestimmt einerseits durch „Komik, Gewalt und Theatralität“, andererseits durch „äußerliche Zufälle“, die „[ü]ber Leben und Tod, über Sieg und Niederlage bestimmen.“ (63) Schillers ästhetische Distanz ist durch solche wechselnden medialen Konstellationen nicht wirklich erledigt. Schließlich sind „Komik“ und „Theatralität“ nur Metaphern und keine historische Wirklichkeit, und die „Gewalt“ ist nur Theater. Der „Zufall“ beruft sich zwar auf die in der Wirklichkeit herrschende Kontingenz, erscheint im Drama aber als barocke Reminiszenz des zyklisch kreisenden Weltenrads. Der Sturz in die Immanenz, der sich bei Grabbe und Büchner vollzieht, erscheint vorausschauend in Solgers Formel vom „Untergang der Idee in der

Existenz“ (Karl Wilhelm Ferdinand Solger: Vorlesungen über Ästhetik“, 1819, gedruckt 1828).

Leitmedium der „Theatralität“ in Büchners „Dantons Tod“ ist die Rhetorik, die in der geschichtlichen Wirklichkeit der Revolution als „Verkörperung“ von „Phrasen“ erscheint. Die Rhetorik der Figurenreden erweist sich als leere Phrase, in der „sich Mediales als konkrete Wirkung in Welt und Geschichte manifestiert.“ (51) Mit andern Worten: Der „Weltgeist zu Pferde“ ist längst in der Existenz untergegangen.

Die Gestalt des historischen Helden als „Weltbezwinger“ tritt bei Büchner und bei Grabbe, wie Baumgartner ausführlich darlegt, hinsichtlich ihrer „Theatralität“ wie ihres Untergangs in der Existenz höchst unterschiedlich auf. Büchners Protagonisten der Revolution verkörpern den Topos nur eingeschränkt: Sie sind an der Macht nur insofern interessiert, als sie ihre hedonistische Lebensform garantiert. Sie werden sämtlich durch die wirkliche Revolution hinweggefegt, die damit selbst im anarchischen Kampf aller gegen alle endet. Theater und historische Wirklichkeit treffen zusammen.

Grabbes Heroen sind dagegen ausschließlich an der Macht interessiert, die ihnen ständig zu entgleiten droht. Gefährdet wird sie einerseits durch die Theatralität“, die ihren Untergang, Schillers Modell ebenso folgend wie dem Topos des *theatrum mundi*, unweigerlich vorsieht. Andererseits aber auch durch den kreisförmigen Lauf der Welt, der vom Zufall beherrscht wird. In beider Hinsicht sind sie gezwungen, sich ihrer beherrschenden Position ständig neu zu versichern. Sie behaupten sich in der Rolle des „Weltbezwingers“ nur durch das Charisma, das ihnen der ununterbrochene Fluss der Rhetorik verleiht und durch den ständig gesteigerten Despotismus der Machtausübung. Ihr Untergang wird folgerichtig nicht durch die Macht der Masse oder des Volkes verursacht, sondern durch ihre Unfähigkeit, diese Rolle durchzuhalten. Letzten Endes rettet sie nur der Ausstieg aus der Geschichte: die Flucht in die nackte Existenz, in der Grabbes „Volk“, wenn auch schwer mitgenommen, alle Katastrophen der Geschichte überdauert.

In diesem Ausstieg des historischen Helden aus der Geschichte hat Baumgartner den für Grabbe charakteristischen Umschlag der Tragödie in die Komödie fixiert, den er auch in Büchners Ironie findet. Anders als in „Dantons Tod“ greift bei Grabbe die Komik unmittelbar in die theatrale Aktion ein und das nicht nur im Prusias-Akt des „Hannibal“, sondern generell durch die Verwandlung des Helden in ein groteskes Monster, eine mörderische Kasperlfigur, nach dem Muster der Verwandlungen Theodor von Gothlands vom Herzog zum König und wahnwitzigen Clown, der

Modellfall für alle „Weltbezwinger“ Grabbes und ihre Stellvertreter wie Richard Löwenherz in „Heinrich VI.“ und Jouve im „Napoleon“.

So recht einleuchtend ist Baumgartners Übertragung des Modells auf die späteren Stücke von Hebbel, Grillparzer u. a. nicht, schon weil deren Helden nirgends die Statur des „Weltbezwingers“ erreichen, der die latente Komik bereits in dieser Bezeichnung kenntlich macht. Hebbels Judith und ihr Holofernes erreichen das Ziel erst in der Parodie Nestroys. Vollends gescheitert ist der Versuch, die Rolle an einschlägigen Frauenfiguren festzumachen. Selbst Schiller ist es nicht wirklich gelungen: Er hat die Jungfrau von Orleans entgegen der historischen Wirklichkeit auf dem Schlachtfeld fallen lassen und die anschließende Märtyrertragödie gestrichen. Im barocken Trauerspiel sind Frauen in gleicher Weise wie Männer zur Rolle des historischen Heros befähigt. Lohenstein hat vier Mal mit Sophonisbe, Cleopatra, Agrippina und Epicharis den Konflikt zwischen Eros und Macht durchgespielt. Diese Tradition, die immerhin in den barocken Topoi vom „theatrum mundi“ wie im zyklischen Kreisen des Weltenlaufs bei Grabbe und Büchner weiter wirkt, hätte eine stärkere Berücksichtigung verdient gehabt.

Kurt Jauslin (Altdorf)

*Jan Patrick Müller: Literaturmarkt, Schreiben und Publizieren im Prosa-
werk Karl Herloßsohns (1802-1849). [= Vormärz-Studien Bd. XXXVII].
Bielefeld: Aisthesis, 2015.*

In seiner Berliner Dissertation von 2014 setzt Jan Patrick Müller sich mit dem Werk eines heute weitgehend vergessenen Protagonisten der Leipziger Literaturszene in den 1820er, 1830er und 1840er Jahren auseinander, der am ehesten noch als Herausgeber der Zeitschrift *Der Komet* und als Mitstreiter Wilhelm Hauffs auf dessen satirischem Feldzug gegen den damaligen Erfolgsschriftsteller H. Clauen (Carl Heun) bekannt ist. Nach einigen einleitenden Bemerkungen zum „Literaturmarkt“ der Epoche, dessen Bedeutung für Herloßsohns Schaffen im Zentrum von Müllers Studie steht, folgt eine fundierte Aufarbeitung der – allerdings auch relativ übersichtlichen – Forschungslage zu diesem Autor. Diese beleuchtet insbesondere die statistischen Daten der Rezeption zu Lebzeiten und im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts, während der im ersten Teil der Kapitelüberschrift („Biobibliografie und Rezeption“) angedeutete Aspekt eher sparsam ausgeführt wird – ein angesichts des geringen Bekanntheitsgrades Herloßsohns vielleicht nicht