

Theater und Öffentlichkeit im Vormärz

Deutsche Literatur. Studien und Quellen
Band 11

Herausgegeben von
Beate Kellner und Claudia Stockinger

Meike Wagner

Theater und Öffentlichkeit im Vormärz

Berlin, München und Wien
als Schauplätze bürgerlicher Medienpraxis



Akademie Verlag

Habilitationsschrift im Fach Theaterwissenschaft, von der Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität im November 2011 als schriftliche Habilitationsleistung angenommen.

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.

© Akademie Verlag GmbH, Berlin 2013
Ein Wissenschaftsverlag der Oldenbourg Gruppe

www.akademie-verlag.de

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

Einbandgestaltung: hauser lacour unter Verwendung eines Fotos: Johann Wolfgang Goethe an Johann Gottfried Herder, wahrscheinlich zwischen Mitte Januar und Mitte Februar 1786
Druck & Bindung: Beltz Bad Langensalza GmbH, Bad Langensalza

Dieses Papier ist alterungsbeständig nach DIN/ISO 9706.

ISBN 978-3-05-005961-7
eISBN 978-3-05-006433-8

Inhalt

Vorwort	7
1 Theater – Medien – Politik	9
2 Gesellschaft und Öffentlichkeit	35
2.1 Öffentlichkeit als methodische Größe	39
2.2 Die Regulierung von Öffentlichkeit	51
2.3 Öffentlichkeit im literarisch-philosophischen Diskurs	78
3 Theater und Öffentlichkeit	97
3.1 Urbane Kultur und Repräsentationskritik	106
3.2 Journalistische Öffentlichkeit und Theater	111
3.3 Öffentliche Kunst und ästhetische Erlösung	117
3.4 Theater als öffentliche Institution	126
4 Die Arena der Öffentlichkeit – Berlin 1820–1850	139
4.1 Der Zeitungskrieg	140
4.2 Der Fall Maltitz – Die Grenzen öffentlichen Handelns	168
4.3 Prutz und die hohe Kunst der Öffentlichkeit	197
5 Die Ordnung der Öffentlichkeit – München 1810–1850	223
5.1 Theater-Öffentlichkeit und Gesellschaftsordnung	228
5.2 Die Institutionalisierung des Isarthor-Theaters	251
5.3 Disziplin und Öffentlichkeit – Das Hof- und Nationaltheater	281

6	Die Gegenwart der Öffentlichkeit – Wien 1848	305
6.1	Zeitung und Versammlungsöffentlichkeit	318
6.2	Studententheater	340
6.3	Lortzings Gegenwartstheater	366
7	Grenzen der politischen Demonstration	393
8	Anhang	399
8.1	Historische Quellentexte	399
8.2	Forschungsliteratur	403
8.3	Lexika, Handbücher, Gesetzessammlungen	412
8.4	Periodika	412
8.5	Archivdokumente	412
8.6	Abbildungsnachweise	414

Vorwort

Es gibt eine Reihe von Menschen, die für den Entstehungsprozess meines Projekts wichtig waren und denen ich an dieser Stelle gerne danken möchte. Hier sei an erster Stelle Prof. Dr. Christopher Balme genannt, der mein Projekt über viele Jahre kritisch und fördernd begleitete. Großer Dank gilt auch den Kollegen, mit denen ich kritische und inspirierende Diskussionen führen konnte: Prof. Dr. Wolfram Siemann, Prof. Dr. Michael Gissenwehler, Prof. Dr. Stefan Hulfeld, Prof. Dr. Freddie Rokem, Prof. Dr. Hans-Peter Bayerdörfer, Prof. Dr. Jürgen Schläder und PD Dr. Hannelore Putz. Hierzu gehören auch auf besondere Weise die Wissenschaftlerinnen der Mentoring-Gruppe des FB 09 (Kunstwissenschaften und Geschichtswissenschaften) der LMU München unter der engagierten Leitung von Prof. Dr. Marie-Janine Calic.

Den Mitarbeitern der Theatersammlung des Stadtmuseum Berlin, der Theatersammlung Wien, des Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, des Landesarchiv Berlin, des Bayerischen Hauptstaatsarchiv, des Staatsarchiv München, des Österreichischen Staatsarchiv, der Wienbibliothek, der Wiener Stadt- und Landesbibliothek und der Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg bin ich zum Dank verpflichtet. Sehr hilfreich für die Fertigstellung des Buchprojekts war ein Stipendium der Bayerischen Gleichstellungsförderung und mein Aufenthalt als Researcher in Residence am Center for Advanced Studies, dafür sei den Institutionen und ihren Mitarbeitern gedankt.

Prof. Dr. Beate Kellner und Prof. Dr. Claudia Stockinger danke ich für die Aufnahme des Bandes in die Reihe „Deutsche Literatur – Studien und Quellen“. Dr. Katja Leuchtenberger vom Akademie-Verlag war so freundlich, das Entstehen des Buches mit Rat und Tat zu begleiten. Dr. Berenika Szymanski-Düll und Simon Gröger möchte ich für kritische Anregungen und die sorgsame Durchsicht des Manuskripts herzlich danken.

Ein großes Dankeschön auch an die Freunde, die in vielfacher Weise meine Arbeit förderten und begleiteten: Prof. Dr. Susanne Foellmer und Max Stelzl, Dr. Inga Jürgensen, Erni und Roman Gaugusch, Christina und Martin Lux sowie Anja Friede. Meinen Eltern Helgard und Günter Wagner danke ich für ihre uneingeschränkte und liebevolle Unterstützung.

Ohne die Geduld und Zuneigung meiner Familie hätte ich dieses Buchprojekt nicht mit Leben füllen können: Wolf danke ich für seine kluge und anspornende Kritik als

Kollege, sein uneingeschränktes Engagement für unsere ‚duale Karriere‘ und seinen liebevollen Rückhalt. Muriel und Clara danke ich für ihre Liebe und ihre Lebendigkeit. Es gelingt ihnen immer, Anflüge wissenschaftlicher ‚Verbohrtheit‘ in kreatives Chaos umschlagen zu lassen.

München, im Oktober 2012

Meike Wagner

1 Theater – Medien – Politik

Am 20. Dezember 1808 brannte das Covent Garden Theatre Royal in London bis zu den Grundmauern nieder. Mithilfe zahlreicher Sponsoren und einer öffentlichen Ausschreibung erreichte der ‚actor-manager‘ John Philip Kemble einen schnellen Wiederaufbau und konnte bereits am 18. September 1809 das Theater wieder eröffnen. Während der Eröffnungsvorstellung von *Macbeth* begannen allerdings Tumulte, die von da an zwei Monate lang allabendlich das Covent Garden heimsuchten. Diese Proteste gingen als ‚Old Price Riots‘ in die Theatergeschichte ein. Das Publikum protestierte gegen die Preiserhöhungen und gegen wesentliche Umbauten, die abgetrennte privilegierte Logen (private boxes) und eingeschränkte Sichtverhältnisse auf den billigen Plätzen (pigeon holes) umfassten.¹ Kemble schaltete die Polizei ein und versuchte, mit angeheuerten Saalordnern Herr der Lage zu werden, was jedoch die Auseinandersetzungen nur noch verschlimmerte. Am 14. Dezember 1809 gab Kemble den Forderungen des Publikums nach und erreichte durch Konzessionen und eine öffentliche Entschuldigung ein Ende der ‚Riots‘.

Die Theatertumulte am Covent Garden erreichten eine immense Aufmerksamkeit in der Londoner Öffentlichkeit. Dabei artikulierte sich in den Protesten die niedere Gesellschaftsschicht, der Theatertmob, im Modus des Melodramas.² Es gab höchst spektakuläre Protestaktionen mit Verkleidungen, Gesängen, lautstarken Rufchören etc. Es wurden sogar spezifische OP-Tänze erfunden und regelmäßig aufgeführt.³ Die OP Riots waren

¹ Für eine umfassende soziologische Untersuchung der Unruhen am Covent Garden Theatre Royal vgl. Marc Baer, *Theatre and Disorder in Late Georgian London*, Oxford 1992.

² Elizabeth Hadley sieht in den OP Riots einen gesellschaftskritischen Protest. Die Performances der Rioters äußerten sich lautstark im Modus des Melodramas als Protest gegen die Unterdrückung des Sprechens in den nicht für Sprechtheater privilegierten *minor theatres*, vgl. Elaine Hadley, „The Old Price Wars. Melodramatizing the Public Sphere in Early-Nineteenth-Century England“, in *Publications of the Modern Language Association*, Vol. 107, No. 3, 1992, 524–537.

³ Einen Eindruck der turbulenten Performances im ‚pit‘ gibt Thomas Hobbs, *A short sketch (taken within these few nights) of the ‚row‘ at the Theatre-Royal, Covent-Garden; wherein is given an exact representation of the O.P. dance, and other manoeuvres, as practised by the opponents of this theatre*, Bath, printed for T. Hobbs, by M. Gye, Market-Place, Nov. 24, 1809, 11p., 4f: „This [OP Dance] is much admired, and receives its merited applause by Hundreds of Persons in the Pit, most of whom join in the Dance. The word then is given, ‚Down O.P.’s,‘ which is done with as much

ein theatrales Ereignis, das sich stark mit anderen Medien vernetzte und in medienhistorischer Hinsicht als Knotenpunkt einer gesellschaftlichen Öffentlichkeit angesehen werden kann. Abend für Abend strömten ansonsten theaterferne Gruppen hinzu, um das OP-Spektakel zu sehen und auch Teil der Performances zu werden. Fünf große Tageszeitungen beteiligten sich am Kampf auf verschiedenen Seiten.⁴ Eine Fülle von satirischen Flugblättern und Karikaturen der OP Riots, in denen vor allen Dingen die Opposition von ‚John Bull‘ als Vertreter des Volkes gegen ‚King John‘ Kemble als Vertreter des kapitalistischen und monopolistischen Theatersystems in allen Facetten durchgespielt wurde. Im schnellen Wechsel reagierten diese Veröffentlichungen direkt aufeinander und trugen den Aufruhr vom Theater in die Druckmedien.

Auch der Flugblattschreiber ‚Attalus‘ mischte sich in diesen politischen Diskurs der OP Riots ein und benannte die beteiligten Schichten und deren – seiner Meinung nach – zweifelhafte Motive für den öffentlichen Aufruhr. An seiner Schrift kann man das Potential des Theaters als Forum für die öffentliche Stimme des Volkes ablesen, gleichzeitig macht sich hier der politische Gebrauch des Mediums ‚Flugblatt‘ kenntlich. Attalus referierte auf das Theaterereignis, um seine kritische Haltung gegenüber einer Öffentlichkeit der niederen Gesellschaftsschichten, des in den Gallerien versammelten „mob“, zu äußern.

What have *they* [the galleries] to gain or lose in the present contest? Nothing. Why are they so active? Methinks I hear some smirking, unfledged witling, just escaped from the desk as the clock strikes four, tell me with infinite gravity, ‚they are so active, from a noble spirit of liberty: an English audience (*mob*) is but one when it unites to resist oppression and monopoly. This, Sir, is the reason (and I am surprised you could not find it out) why the galleries have become our glorious coadjutors. Hem!‘ --- and away he runs to pay his four shillings, (dinnerless of course) to meet his *glorious* compeers! He provides himself with a rattle or a dustman’s bell, appropriate emblems of his function, to make that noise to which his unformed, baby voice is inadequate: and then, *he* too is one of the PUBLIC!

Suppose I listen to this explanation with all possible deference; yet I am not convinced, and if my pert logician had not fled so quickly I should probably have replied,--- ‚The galleries

quickness and order as possible, every one sitting with his back to the Stage; in that position they sing God save the King, Rule Britannia &c. This being finished, three hearty cheers follow, joined by the Gallery and other parts of the House. An opening is then made in the centre, and (astonishing to relate!) the Audience run over the Benches, from the Orchestra to the Boxes, and return with the greatest velocity! It frequently happens, during this confusion and noise, that many fall over each other. Like brethren, embarked in one common cause, they help and assist, with the greatest good-nature, their Fellow-Adventurer.“

⁴ *Morning Post* und *British Press* standen auf der Seite Kembles, *The Statesman*, *Morning Chronicle* und *The Times* engagierten sich für die Protestierenden. Für eine satirische Darstellung der Presse-Situation vgl. *The rebellion; or, all in the wrong. A serio-comic hurly-burly, in scenes, as it was performed for two month at the New Theatre Royal, Covent-Garden, by his Majesty’s servants, the players, and his liege subjects, the public. To which is added, a poetical divertissement, concluding with a panoramic view of the new theatre, in prose*, London, printed for Vernor, Hood, and Sharpe, Poultry, Taylor and Hessey, Fleet-street, Sharpe and Hailes, Piccadilly, and J. Booker, Bond-Street, 1809. 128p., V.

join the pit and boxes from sympathy of feeling. They all love a riot, and they all concur to produce it.⁵

Attalus ironisierte hier die Verbrüderung von mittlerer Bürgerschicht und Pöbel. Bürgerlich stilisiert als „noble spirit of liberty“ seien die Riots nichts anderes als eine sinnliche Radauveranstaltung, die um der Performance selbst veranstaltet würde: „They all love a riot.“ Der beflissene bürgerliche Bankangestellte wurde darunter einbegriffen.

Ob man nun seine kritische Haltung übernehmen möchte oder nicht, so ist eines doch signifikant: Attalus musste anerkennen, dass erst die Mischung aus bürgerlicher Diskursivierung als „noble spirit of liberty against oppression and monopoly“⁶ und der pöbelhaften Lust am Aufruhr den Theaterskandal zum öffentlichen und politisch wirksamen Ereignis machte. Die „baby voice“ des Bürgers war nicht imstande, sich ‚zivilisiert‘ zu äußern. Sie brauchte lärmende Instrumente und lautstarke Verbündete, um die öffentliche Sphäre zu betreten: „and then, *he* too is one of the PUBLIC!“ Dies lässt sich als wesentliche Grundlage einer Ausweitung der medialen Zonen politischer Öffentlichkeit im 19. Jahrhundert formulieren: 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 dem sich Menschen regelmäßig in großer Zahl ohne Einschreitung der Obrigkeiten öffentlich versammeln durften.

Was 1809 in London geschah, steht exemplarisch für die spannenden Wechselbeziehungen von Öffentlichkeit, Politik und Theater. England und insbesondere London war dem kontinentalen Europa in der Zeitungsentwicklung weit voraus.⁷ Bereits seit 1695 bestand eine allgemeine Pressefreiheit (allerdings durch Stempel- und Steuerpolitik eingeschränkt).⁸ Die politische Situation und eine der Presse förderliche Öffentlich-

⁵ *Justice and Generosity against Malice, Ignorance, and Poverty: or, an attempt to shew the equity of the new prices at the Theatre Royal, Covent Garden*, by Attalus, London, Oct. 2, 1809, printed for Sherwood, Neely, and Jones, 20, Paternoster-Row. Oct. 2, 1809. Price One Shilling, 6f.

⁶ Zur Zeit der Old Price Riots war das Covent Garden Theatre Royal das einzige Theater (patent theatre) in London, wo klassisches Sprechdrama (legitimate drama) aufgeführt werden durfte. Der Konkurrenzbetrieb Drury Lane Theatre Royal war seit dem Brand am 24. Februar 1809 geschlossen und eröffnete erst wieder 1812.

⁷ Für eine Zeitungsgeschichte von England und insbesondere London vgl. Hannah Barker, *Newspaper, Politics, and Public Opinion in Late Eighteenth-Century England*, Oxford 1998.

⁸ 1662 wurde der Printing Act erlassen, welcher nur den ‚master printers‘ der Stationers Company (Drucker-Gilde) und der beiden Universitäten Cambridge und Oxford das Abdrucken von Dokumenten erlaubte. Flankierend dazu wurde 1663 die Position eines Pressekontrolleurs geschaffen, der quasi uneingeschränkte Regulierungsvollmachten und Eingriffsmöglichkeiten hatte. 1695 konnte die Erneuerung des Printing Act wegen praktischer Fragen im Parlament keine Mehrheit finden, so dass ab dann Zeitungen ohne jegliche Lizenz gedruckt und publiziert werden konnten. Dies führte zu einer schnellen Zunahme an Publikationen. Vgl. Geoffrey Alan Cranfield, *The Press and Society. From Caxton to Northcliffe*, London u. New York 1978, insbes. 19–57; vgl. auch Frederick Seaton Siebert, *Freedom of the Press in England 1476–1776*, Urbana 1965, insbes. 237–263.

keitspolitik waren die Voraussetzungen für eine erweiterte Sphäre des Öffentlichen,⁹ welche die OP Riots und deren massive mediale Diskursivierung ermöglichten. Obgleich sich die gesellschaftlichen und politischen Strukturen in England deutlich von den kontinentaleuropäischen und auch den deutschen Ländern unterschieden, so geben die OP Riots doch interessante Aspekte des Verhältnisses von Theater zur politischen und medialen Öffentlichkeit zu denken, die sich in folgenden Fragen ausdrücken:

Welche politische Reichweite konnte Theater als Ort des öffentlichen Protests erreichen? Die Proteste mussten nicht innerhalb der Grenzen des Theaters bleiben. Zum einen überragte das Theater durch seine Präsenzsituation alle anderen Medien an direkter Einflussnahme auf ein Publikum, zum anderen stand das Theater in enger Beziehung zu den publizistischen Medien. Was im Theater geschah, wurde im 19. Jahrhundert zur Zeitungssache: Wenn sich die Aktion von der Bühne auf den Zuschauerraum verlagerte, so war dies auch für das Lesepublikum von Interesse und konnte von da aus weitere öffentliche Kreise ziehen.

Welche Akteure konnten sich in einer solchen theatralen Öffentlichkeit engagieren? Theaterkünstler, Dramatiker und das Publikum verstanden sich als Teil der theatralen Öffentlichkeit und nahmen teils eruptiv, teils graduell anwachsend ein Recht auf unbegrenzte öffentliche Äußerung in Anspruch. Thematisiert wurde in diesem Zusammenhang immer wieder die Frage nach der Schichtenzugehörigkeit öffentlicher Akteure. Bildungsbürgerliche Gesellschaftsgruppen sahen sich zunehmend als ‚natürliche‘ Akteure der Öffentlichkeit, während es den unterprivilegierten Kleinbürgern selten zugestanden wurde, sich frei zu artikulieren. Die Frage nach den Akteuren der Öffentlichkeit zielte daher auch auf das hierarchische Selbstverständnis einer Gesellschaft und ihren geregelten Zugängen zu Medien.

Wie gingen staatliche Autoritäten mit den öffentlichen Theaterprotesten um, und was sagt das aus über damalige Konzeptionen von Öffentlichkeit, Theater und Medienpraxis? Dies schließt an die hierarchische Regulierung des Öffentlichkeitszugangs an. Der staatliche Regulierungsbedarf maß sich letztlich an der Frage, ob ein Volk für mündig gehalten wurde, einen politischen Diskurs konstruktiv führen zu können und die öffentliche Sphäre dem Selbstregulativ der Medienpraxis überlassen blieb, oder ob das Volk der vom Staat gestalteten und kontrollierten medialen Erziehung und Aufklärung bedurfte, bevor es überhaupt den Bildungsgrad einer staatskonformen Medienkompetenz erreichen konnte.

Die Auseinandersetzungen in Covent Garden lesen sich in diesem Zusammenhang wie ein Testlauf des allgemeinen öffentlichen Meinungsrechtes. Der Anstiftung zur öffentlichen Unruhe angeklagt traten die OP-Akteure selbstbewusst vor Gericht auf und beriefen sich auf die von Lord Mansfield 1775¹⁰ verkündete freie Meinungsäußerung im Theater:

⁹ Vgl. hierzu auch Arthur Aspinall, *Politics and the Press*, London 1947.

¹⁰ 11. Mai 1775, „The King against Leigh and others“.

His Lordship said, Every man that is at the Play-house, had a right to express his approbation or disapprobation instantaneously, according as he liked either the acting or the piece – that is a right due to the Theatre – an unalterable right – they must have that.¹¹

Das Gericht entschied zugunsten der OP Rioters und gab der Position einer unbeschränkten öffentlichen Meinungsäußerung auch bürgerlicher und kleinbürgerlicher Gesellschaftsgruppen einen berechtigten Spielraum im Theater. Das britische Volk hatte in den Augen der Gerichte offensichtlich bereits einen ausreichenden Reifegrad für die Medienkompetenz des Theaters erreicht.

Der mediale und theatrale Aufruhr um die Preiserhöhungen am Covent Garden Theatre Royal machte auch auf dem europäischen Kontinent die Runde. Die deutschen Zeitgenossen der englischen OPs nahmen ebenfalls wahr, dass es sich hier um ein außerordentliches Ereignis theatraler Öffentlichkeit handelte. So widmete 1828 der Publizist Moritz Gottlieb Saphir – einer der zentralen öffentlichen Akteure meiner Studie – in seinem Entwurf für ein Theater-Wörterbuch einen der wenigen nicht-biographischen Einträge den Old Price Riots am Covent Garden Theatre Royal.¹²

Theatergeschichte. Das Theater des frühen 19. Jahrhunderts, welches hier im Zentrum der Untersuchung stehen soll, war ein Theater in der gesellschaftlichen Krise. Nach der französischen Revolution und den radikalen Umgestaltungen der europäischen Landkarte durch die napoleonischen Kriege war diese Epoche gekennzeichnet durch massive soziographische und politische Veränderungen auf dem europäischen Kontinent. Die Spannungen zwischen Restauration und politischem Reformwillen entluden sich immer wieder in revolutionären Erhebungen und kulminierten schließlich in Frankreich, Deutschland und anderen europäischen Ländern in der Revolution von 1848.¹³

Von einer literatur- und dramenhistorischen Perspektive aus erscheint diese Zeit (1800–1850) als schwache Phase, da die dramatischen Erfolgsformate – Rührstück und Melodrama – keine literarisch hochwertigen Produkte hervorbrachten und auch die zeitgenössischen politisch-historischen Trauerspiele heute weitgehend vergessen sind. So beschreibt etwa Erika Fischer-Lichte ein Ungleichgewicht zwischen einem intensiven theater- und auch dramentheoretischen Diskurs und der unbefriedigenden Stückeproduktion:

Die reiche theoretische Auseinandersetzung mit dem Drama, die zur Entstehung eines politischen Dramas und zur Erneuerung des Theaters führen sollte, hat in der Dramenproduktion der Zeit keinen adäquaten Niederschlag gefunden. Es fehlten die dramatischen Begabungen, die in

¹¹ *Remarks on the cause of the dispute between the public and Managers of the Theatre Royal, Covent Garden, with a circumstantial account of the week's performances, and the uproar*, by John Bull, illustrated with a large caricature frontispiece of 'The house that Jack built', published by John Fairburn, 146, Minories, 1809, price nine-pence. 45p., 27.

¹² Vgl. Moritz Gottlieb Saphir (Hg.), *Berliner Theater-Almanach auf das Jahr 1828, ein Neujahrs-Geschenk für Damen*, Berlin 1827, 67f.

¹³ Zu Geschichte der europäischen Revolutionen vgl. Dieter Dowe, Heinz-Gerhard Haupt u. Dieter Langewiesche (Hg.), *Europa 1848. Revolution und Reform*, Bonn 1998.

der Lage gewesen wären, die gestellten Forderungen aufzunehmen und in konkrete Werke umzusetzen.¹⁴

Nun kann ‚Begabung‘ kaum als wissenschaftliche Kategorie gelten und die hier konstatierte Divergenz basiert auf falschen Annahmen. Denn man muss festhalten, dass die historisch-politischen Trauerspiele etwa eines Karl Gutzkow, Heinrich Laube und Robert E. Prutz durchaus als dramatische Reformansätze wahrgenommen wurden und dort, wo sie denn erlaubt waren, auch zu erfolgreichen Repertoirestücken wurden.¹⁵ In Vergessenheit sind diese Stücke geraten, weil sie gerade punktgenau auf die Phase des öffentlichkeitspolitischen Übergangs passten und ihre politischen Tendenzen schnell überholt waren: es waren Zeitstücke. Fischer-Lichte lässt sich bei ihrer Aussage vom kritischen Tenor der Theater-Reformschriften einnehmen, die ganz in der Tradition der Modernisierer negativ über den Ist-Zustand urteilten.

Meine Studie befasst sich gerade grundlegend mit diesem Problem, indem hier ein anderer methodischer Schlüssel angeboten wird, um die von Fischer-Lichte für den theaterhistoriographischen Diskurs um das Theater des Vormärz beispielhaft vorgenommene Einschätzung (innovativer Theoriediskurs vs. blasse Dramatik) zurechtzurücken und eine andere Lesart dieser Epoche zu ermöglichen. Es geht nämlich darum, eine erweiterte Perspektive anzusetzen, welche Theater des Vormärz als mediales Ereignis und Forum fassen kann. Dadurch lassen sich Theater und theatrale/performative Formen in der gesellschaftlichen und politischen Umbruchsituation als Teil von konkurrierenden Öffentlichkeiten verorten. Damit kann man den historischen Theaterdiskurs an den ‚Zeitgeist‘ des Vormärz und an das Theater als öffentliche Medien-Praxis anschließen und die „reiche theoretische Auseinandersetzung“ um die Erneuerung des Theaters erscheint so nicht etwa als einer schwachen Dramatik unangemessen, sondern gerade als adäquater theoretischer Diskurs zu dem, was in öffentlichkeitspolitischer Hinsicht auf der Theaterbühne des Vormärz versucht wurde: *die Ausdehnung des politischen und öffentlichen Spielraumes*. Dafür setzten sich Dramatiker, Theaterkünstler und Publizisten ein, aber durchaus auch die staatliche Seite im Hinblick auf eine Kulturpolitik, die Theater zunehmend als öffentliche Institution wahrnahm, wie es etwa das Beispiel München zeigt.

¹⁴ Erika Fischer-Lichte, „Das deutsche Drama und Theater“, in *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, Bd. 16: Europäische Romantik III, Restauration und Revolution, hg. von Norbert Altenhofer u.a., Wiesbaden 1985, 153–192, 187.

¹⁵ Die Behauptung Fischer-Lichtes, das politische Drama habe eine geringe Publizität aufgewiesen und stünde in keinem Verhältnis zu dem von den Junghegelianern zugesprochenen Stellenwert, vgl. Erika Fischer-Lichte, „Das deutsche Drama und Theater“, 186, ist nicht haltbar. Die Zeitungen der Zeit sprechen von einer großen Wertschätzung und einigem Publikumserfolg der Stücke etwa von Gutzkow, Laube und Prutz. Trotz der immer phasenweise flächendeckend ausgesprochenen staatlichen Verbote waren die Stücke populär genug, um sich immer wieder auf den Spielplänen der größeren Theater zu behaupten. Dramatisch für ihre Autoren wirkten sich etwa die Verbote von Gutzkows *Zopf und Schwert* und Prutz' *Moritz von Sachsen*, beide 1844, für ganz Preußen aus, vgl. Kap. 4.3., 205.

Diese historiographische Ausrichtung erfordert nicht nur eine Kritik von werk- und aufführungsfokussierter Theaterhistoriographie, sondern auch eine explizit interdisziplinäre Herangehensweise. In der Verknüpfung von politischer Theorie, Performance-Theorie und Medientheorie wird eine hierfür notwendige kulturwissenschaftliche Erweiterung der Perspektive erreicht, mit der es möglich ist, Theater und Theaterdiskurs in ihrem Wechselverhältnis zu medialen Entwicklungen der Zeit zu diskutieren. Daher gilt es nun, einige Bemerkungen zu theaterhistorischen Perspektiven zu machen, bevor ich die Konzeption einer Medienhistoriographie erläutere, welche meine Vorgehensweise bei den historischen Analysen grundlegend prägt.

Hilfreich für eine Theatergeschichte des Vormärz ist der Bezug auf die kulturwissenschaftliche Perspektive, die Rudolf Münz seit Ende der 1960er Jahren verfolgte und zu einer Konzeption von ‚Theatralität‘ entwickelt hat, welche heute noch für theaterhistoriographische Forschung maßgeblich ist. Münz formuliert eine Typologisierung, welche aus vier Erscheinungen von Theater besteht. Es handelt sich um: 1. Nicht-Theater (Theater-Feindlichkeit, Zensur, Repression), 2. Kunst-Theater („Das Theater des Herrn Diderot“), 3. Alltags- oder Straßentheater und 4. ‚anderes Theater‘ (nicht dem repräsentativen Rahmen der bürgerlichen Literatur angehörige Theaterformen).¹⁶ Alle vier Ausprägungen von ‚Theater‘ bilden ein Verhältnis zueinander, das Münz unter dem Begriff ‚Theatralitätsgefüge‘ fasst und damit eine diskursanalytische und kulturwissenschaftliche Vorgehensweise vorgibt.

Rudolf Münz und die ihm nachfolgende theaterhistoriographische Forschung nutzt diesen Ansatz in erster Linie, um die vom Kunst-Theater, d.h. vom bürgerlichen Literaturtheater wie es seit Ende des 18. Jahrhunderts ausgeprägt ist, dominierte Theatergeschichtsschreibung auf Phänomene ‚anderen Theaters‘ zu lenken und somit einen jeweils spezifischen Theaterbegriff an die Analyse älterer Theaterformen anzulegen. Dies hat eine quasi kopernikanische Wende in der Theaterhistoriographie eingeleitet, die wichtige Revisionen bewirkte.¹⁷ Die Abarbeitung am bürgerlichen Theaterbegriff hat aber dazu geführt, dass das von Rudolf Münz propagierte ‚Theatralitätsgefüge‘ fasst ausschließlich im Verhältnis von Kunst-Theater und ‚anderem Theater‘ gesucht wird und die beiden anderen Punkte – Nicht-Theater und Alltags-Theater – in den Einzelstudien deutlich zurück treten. Die Ausrichtung meiner Studie nun erfordert jedoch, gerade diese theatralen Aspekte zentral zu setzen, um das Verhältnis von Theater – durchaus verstanden als bürgerliches Literatur-Theater – zu politischer, gesellschaftlicher und medialer Öffentlichkeit darzustellen. Damit wird das ‚Kunst-Theater‘ in eine allgemeine Geschichtsschreibung eingereiht, ohne jedoch dessen Spezifität zu nivellieren.

¹⁶ Rudolf Münz, „Ein Kadaver, den es noch zu töten gilt. Das Leipziger Theatralitätskonzept als methodisches Prinzip der Historiographie älteren Theaters“, in ders., *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefüge*. Berlin 1998, 82–103, 99.

¹⁷ Vgl. hierzu etwa Stefan Hulfeld, *Zähmung der Masken, Wahrung der Gesichter. Theater und Theatralität in Solothurn. 1700–1798*, Zürich 2000; Gerda Baumbach, *Seiltänzer und Betrüger? Parodie und kein Ende*, Tübingen 1995.

Diese Vorgehensweise folgt durchaus den methodischen Vorgaben von Rudolf Münz, wenn er in seinem programmatischen Aufsatz „Zwischen ‚Theaterkrieg‘ und Nationaltheateridee“ (1969)¹⁸ sich gleich zu Beginn auf Robert E. Prutz bezieht, der 1847 formulierte, daß „bei der durchgängigen Übereinstimmung zwischen den Entwicklungen unsers Theaters und unsers öffentlichen Lebens überhaupt, [...] es einer eigenen Einteilung für die Geschichte des Theaters überall nicht bedarf.“¹⁹ Während Rudolf Münz nun diese historiographische Erweiterung nutzt, um im Weiteren eine kapitalismuskritische und ökonomische Analyse des Theaterkriegs im 17. Jahrhundert vorzunehmen,²⁰ so werde ich in meiner Studie eine medienhistoriographische Perspektive auf Theater im Vormärz fruchtbar machen.

Medienhistoriographie. Mit den medientheoretischen Forschungen im Umfeld der Universitäten Weimar²¹ und Konstanz²² begann um die Jahrtausendwende eine intensive theoretische Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Geschichte und Medien – sowohl auf der Ebene der Disziplinen als auch der Untersuchungsgegenstände – und den methodischen Konzeptionen einer Mediengeschichte – sowohl als historische Perspektive auf Medien als auch als mediale Perspektive auf Geschichte. Dieser jüngeren Tendenz der Medienhistoriographie ist eine Kritik an der ‚Geschichte der Einzelmedien‘ gemeinsam, welche auf kulturwissenschaftlichen Theorien aufbauend gegen die solchermaßen historische Substantialisierung von Medien ein Konzept von Medien als soziale Praxis entgegensetzt.

Besonders nachdrücklich hat die von Régis Debray²³ geprägte französische Mediologie eine Problematisierung des allein auf technischen Formaten basierenden Medienbegriffs formuliert und einen methodischen Weg vorgezeichnet, um das Symbolische, die symbolische Praxis, mit dem Technischen zu verbinden. So formuliert Daniel Bourgnoux:

Der Begriff *Medium* bezeichnet ursprünglich ‚was sich dazwischen (auf)hält‘ und was uns verbindet und organisiert; was es überhaupt ermöglicht, dauerhaft von *uns* zu sprechen. Me-

¹⁸ Rudolf Münz, „Zwischen ‚Theaterkrieg‘ und Nationaltheateridee. Zu den Anfängen der bürgerlichen deutschen Theaterhistoriographie“, in *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe*, Jg. XVIII, Heft 1, 1969, 15–36.

¹⁹ Robert E. Prutz, *Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters*, Berlin 1847, 12; zitiert nach Rudolf Münz, „Zwischen ‚Theaterkrieg‘ und Nationaltheateridee“, 15.

²⁰ Vgl. Rudolf Münz, „Zwischen ‚Theaterkrieg‘ und Nationaltheateridee“, 18–33.

²¹ Vgl. einschlägig hierzu den von Lorenz Engell und Joseph Vogl herausgegebenen Band *Mediale Historiographien* (= Archiv für Mediengeschichte, Bd.1), Weimar 2001.

²² Vgl. den von Fabio Crivellari, Kay Kirchmann, Marcus Sand und Rudolf Schlögl herausgegebene Sammelband *Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive*, Konstanz 2004.

²³ Geprägt hat Régis Debray den Begriff der Mediologie bereits 1979 in *Le Pouvoir intellectuel en France*. Umfassende methodische Grundlagen lieferte er 20 Jahre später mit *Introduction à la médiologie*, Paris 1999 (Deutschen Ausgabe: *Einführung in die Mediologie*, Bern u. a. 2003).

diologie verbindet sich also mit einer Ökologie: Sie studiert die zugleich technischen und sozialen Milieus, die unsere symbolischen Repräsentationen formen und recyceln und uns damit ermöglichen zusammenzuleben.²⁴

In historischer Hinsicht geht es darum, das Medium je spezifisch aus seinen technischen Gegebenheiten und der sozialen Praxis heraus zu bestimmen.²⁵ Medialisierung sei, so Debray, an zwei Bedingungen geknüpft – eine Organisationsstruktur und eine Materialität –, die jeweils näher bestimmt werden könnten. Es handele sich zum einen um das Medium in einem apparativen-technischen Sinne: die *organisierte Materialität*. Zum anderen gehe es um die persönliche oder kollektive Geste: die *materialisierte Organisation*, wie sie etwa konstituierende Körperschaften, Kirchen, und eben auch Theater als Institution ausbilden.²⁶ Eine vergleichbare Konzeption vertritt William Uricchio, wenn er für eine historische Medienanalyse einen Begriff von Medien als soziale Praxis ansetzt, der „die Entwicklung technologischer Infrastrukturen und Repräsentationskapazitäten (und natürlich erst recht ihren Einsatz) so sehr wie den ‚User‘“²⁷ umfassen kann.

Theater kann in dieser Perspektive gleichzeitig als technisches Milieu – seine Apparaturen, Konventionen und Regularien – und als soziales Milieu – Aushandlung sozialer Stellung, öffentliches gesellschaftliches Forum – betrachtet werden. Es erweist sich somit als zentraler Ort symbolischer Repräsentationen, welche eine Gesellschaft formen – im Sinne einer Normierung – und recyceln – im Sinne eines bestätigenden und verschiebenden Traditionszusammenhangs. Es leuchtet daher ein, dass die Bestimmung des Mediums als soziale Praxis zwischen Medienakteuren und den medialen Objekten (den Techniken), zwischen materieller Organisation und organisierter Materie, eine produktive historische Perspektive auf Theater und Öffentlichkeit bereithalten kann, um spezifische kommunikative und symbolische Funktionen in der Phase des medialen Umbruchs zu bestimmen.²⁸

Uricchio bezieht sich auf mediale Umbrüche des 20. Jahrhunderts, die er gekennzeichnet sieht durch den *systematischen Einsatz des technologisch Möglichen* als neue mediale Praxis, durch *prägnante Neubestimmungen* bestimmter Mediensysteme und die *intermediale Neudefinition* von Medien. Ich gehe nun von der Annahme aus, dass auch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, dessen medientechnologische Neuerungen uns nicht ganz so geläufig sind wie etwa die ‚Geburt‘ des Films, die Einführung des Fernseh-

²⁴ Daniel Bounoux, „Warum Mediologen...“, in Lorenz Engell u. Joseph Vogl, *Mediale Historiographien*, 23–31, 25.

²⁵ Vgl. Régis Debray, *Einführung in die Mediologie*, 149.

²⁶ Vgl. Régis Debray, *Einführung in die Mediologie*, 150.

²⁷ William Uricchio, „Medien des Übergangs und ihre Historisierung“, in Lorenz Engell u. Joseph Vogl, *Mediale Historiographie*, 57–71, 71.

²⁸ Für eine Diskussion der mediologischen Perspektive als methodische Konzeption für eine mediale Theaterhistoriographie vgl. Meike Wagner, „Transmissionen. Vorüberlegungen für eine Mediengeschichte des Theaters“, in Schoensmaker, Henri u.a. (Hg.), *Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*, Bielefeld 2008, 57–65.

hens oder der Siegeszug des Internet, massive mediale Umbrüche durch eben genau solche mediale Erscheinungen geprägt sind. In meiner Studie wird daher das Theater grundsätzlich in diesem Sinne als ein Medium sozialer Praxis verstanden, welches in den medialen Umbrüchen des beginnenden 19. Jahrhunderts eine prägnante Neubestimmung erfährt und in der Interaktion mit dem ‚neuen Medium Zeitung‘ eine intermediale Prägung erhält, die sein Verhältnis zur politischen Öffentlichkeit und Gesellschaft neu bestimmt.

Politisches Theater. Zu Beginn meines Projekts stand der Versuch, Theater in der Revolutionszeit von 1848/1849 als politisches Medium zu beschreiben. Einzelne Berichte über ein Theater, in dem die revolutionäre Energie lautstark Ausdruck fand und die Vermutung, dass sich sofort das Repertoire zugunsten eines dezidiert politischen Dramas umgestaltet hätte, erweckten mein Interesse an einer frühen Politisierung von Theater – lange vor den theatralen Aktivitäten einer politischen Avantgarde nach 1900. Doch eine genauere Untersuchung der Dinge zeigte, dass Theater in dieser Zeit weniger in unserem modernen Sinn politisch als Agitationsinstrument oder Tribunal fungierte, sondern wesentlich mehr zum Ort einer kollektiven Symbolisierung des revolutionären Geschehens umgeformt wurde. Theater wurde hier nur zum Teil zu einem Medium der Vermittlung politischer Inhalte. Besonders auffallend ist dagegen während der Wiener Revolution die Umgestaltung von Theater zu einem öffentlichen Treffpunkt, an dem sich die revolutionären Akteure ihres eigenen Handelns und Denkens öffentlich vergewissern konnten. Bezeichnend hierfür sind etwa kollektive patriotische Gesänge, die das eigentliche Theaterstück rahmten, oder auch spontane Zwischenrufe, welche die Theateraufführung mit dem politischen Geschehen auf der Straße in Zusammenhang brachten sowie freiheitliche Vor- oder Zwischenreden von Schauspielern, die lautstarken Jubel ernteten.

Bei der weiteren Suche nach einem *modernen politischen Wirkungsanspruch* des Theaters stieß ich auf eine aktive theatrale und publizistische Auseinandersetzung um die Teilhabe an politischer Öffentlichkeit noch vor 1848. Mit dieser Grundkonstellation im Kopf ließ sich das Projekt nicht mehr mit einem Fokus auf die Ereignisse der 1848er Revolution denken, sondern erfuhr seine konsequente Ausweitung auf einen Untersuchungsbereich zwischen 1800 und 1850, in dem sich strukturelle Umbrüche in der Öffentlichkeit anhand von performativen Konflikt-Ereignissen darstellen lassen. Im Folgenden werde ich nun einige Aspekte dieser strukturellen Entwicklung herausarbeiten, welche als Nährboden einer modernen medialen und politischen Öffentlichkeitsentwicklung fungierten und auch für die Theaterentwicklung relevant waren.

Moderne und Revolution. Ursächlich für eine Neukonzeption von Theater war nicht die politische Revolution von 1848, sondern es waren die vielen kleinteiligen ‚medialen Revolutionen‘ zwischen 1800 und 1850, die – so meine These – das Theater als *modernes politisches Medium* präfigurierten. Daher ist es sinnvoll, Theater in eine

mediale Moderne eingebettet zu betrachten und die theatralen und medialen Erscheinungen von 1848 als eruptiv aufscheinende Sonderformen darin zu verorten. Das Theater der Zeit lässt sich nicht denken ohne Berücksichtigung der Entwicklung einer modernen Medienlandschaft, die weitgehend von den journalistischen Prinzipien der Presse geprägt war. Obgleich diese Entwicklungen schon früher einsetzten, so fungierte die Revolution von 1848 doch als Katalysator – oder auch als ‚Beschleuniger‘ – für die politische Moderne und auch für die Prägung des modernen Theaters.

Man kann mit Rüdiger Hachtmann die Revolution als „Epochenschwelle zur Moderne“ verstehen, nämlich als den Übergang zur entwickelten Bürger- und Zivilgesellschaft.²⁹ Trotz der mit Polizei und obrigkeitlicher Willkür agierenden Reaktion habe sich der „gesellschaftliche Erfahrungsschatz“ parlamentarischer und verfassungsrechtlicher Politikinstitutionen nicht mehr auslöschen lassen.³⁰ Und auch Wolfram Siemann sieht unterschwellig weiter wirkende Modernisierungsprozesse in den post-revolutionären Gesellschaften, welche nur im differenzierten Blick sichtbar werden:

Es bedarf vieler Perspektiven, um dem gerecht zu werden, was sich 1848 tat. Der Blick muß sich richten auf die widersprüchlichen Formen kollektiven Protests, auf die Spannungen in der Sozial-, der Agrar- und Gewerbeverfassung, auf den Charakter der vormärzlichen Krisenzyklen, auf das Entwicklungsgefälle zwischen einzelnen deutschen Territorien, auf regionale Schwerpunkte der Industrialisierung und Politisierung.

Vor diesem Hintergrund relativiert sich zweifelsohne das ‚Scheitern‘ der Revolution: Sie wird als Teil eines nicht umkehrbaren Modernisierungsprozesses verständlich, der bis in die heutige Gegenwart reicht.³¹

Eine dieser spezifischen Perspektiven ist die auf den Modernisierungsprozess des Theaters, welches trotz der Wiedereinführung von verschärfter Theaterzensur über die Revolution hinausweisend die Form eines modernen öffentlichen Mediums ausbildete. Das vordergründige Scheitern der politischen Revolution konnte trotz einer nach 1851 einsetzenden reaktionären Zensurpolitik die mediale Moderne nicht verhindern und somit auch die weiter fortschreitende Modellierung von Theater als modernes öffentliches Medium letztlich nicht unterbinden.

Mediale Zirkulation. Im Zusammenhang mit der 1848er Revolution ist gelegentlich mit spöttischem Unterton vom Dichterparlament als Symbol einer praxisfernen Literatenutopie die Rede. Karl Griewank etwa spricht von Dichtern und Literaten als negative

²⁹ Rüdiger Hachtmann, *Epochenschwelle zur Moderne. Einführung in die Revolution von 1848/49*, Tübingen 2002, 16.

³⁰ Ebd. Ähnlich äußert sich Dieter Langewiesche in seinem Aufsatz „Wirkungen des ‚Scheiterns‘. Überlegungen zu einer Wirkungsgeschichte der europäischen Revolutionen von 1848“, in ders. (Hg.), *Die Revolutionen von 1848 in der europäischen Geschichte*, München 2000, 5–21, 9: „Die Erwartungen, die von der Revolution geweckt oder in der Gesellschaft verbreitet worden waren, konnten aus dem kollektiven Gedächtnis der Zeitgenossen und ihrer Nachfahren nicht mehr gelöscht werden.“

³¹ Wolfram Siemann, *Die deutsche Revolution von 1848/49*, Frankfurt a. M. 1985, 16.

„Schrittmacher“ der Revolution im Sinne einer ‚Romantisierung der Barrikaden‘.³² Im Sinne der oben angesprochenen erfolgreichen Medienmoderne gegenüber dem Scheitern der politischen Revolution kann man den Dichtern und Literaten allerdings auch eine andere Rolle zuweisen. Griewank geht von einem wesentlich überkommenen Modell der Dichter und Literaten als ‚weltfremde‘ Gelehrte aus, die von der dem politischen Leben entfremdeten Kanzel herab predigten und zwingend notwendig scheitern mussten, sobald sie sich in die Realität des politischen Handlungsfeldes begaben. Demgegenüber geht es an dieser Stelle darum, die Dichter, Literaten und Publizisten als Akteure einer Medienöffentlichkeit zu konfigurieren, welche an die politische Gegenwart durchaus anschlossen. Daher kann man mit Jürgen Fohrmann die Transformation dieses ‚Gelehrten‘-Modells in die Figur des publizistischen Intellektuellen feststellen. Die ‚Lebensferne der Studierstube‘ des Gelehrten stehe konträr zum in der Öffentlichkeit stehenden intellektuellen Leben, so Fohrmann:

Die Selbstgenügsamkeit der Studierstube bleibt allemal dem pulsierenden Zeitgeschehen fern. Was aber ist ‚Leben‘, was ist denn ‚Zeitgeschehen‘? Antwort: ‚Leben‘ ist nun Öffentlichkeit; Öffentlichkeit wiederum ist Zirkulation. Zirkulation wird durch schnelle Medien hergestellt.³³

Das Zeitgeschehen werde nun – Fohrmann beschreibt hier eine nach 1800 einsetzende Entwicklung – in der Öffentlichkeit zirkulär von verschiedenen zwar spezialisiert aber nicht notwendig gelehrten Stimmen diskutiert. Die Form des Diskurses sei flächig und mehrdimensional, keineswegs eine lineare Belehrung und Aufklärung über wahre Sachverhalte – vom oberen Ende der Hierarchie zu deren unteren Schichten.

Fohrmann macht die ‚mediale Zirkulation‘ zum zentralen Begriff einer Kommunikationsform, die ein demokratisches Verständnis von Verständigung und kommunikativem Austausch mit sich bringe. Öffentlichkeit stelle sich her durch den Kreislauf der Informationen und Meinungen, wie es 1844 in den *Grenzboten* zu lesen war: „Die Wanderung der Nachrichten und Raisonsnements aus dem öffentlichen Volksleben in die Presse und von da wieder ins Volksleben zurück, bildet bei uns die Pulsader der politischen Journalistik.“³⁴ In diesem Austausch lasse sich eine politische Meinung herauskristallisieren, die politische Veränderung bewirken soll und kann. Doch das Funktionieren dieser medialen Zirkulation benötige einen „professionellen Agenten für ihre Operationen,“³⁵ den Intellektuellen als Experten für Öffentlichkeit und deren Funk-

³² Vgl. Karl Griewank, „Ursachen und Folgen des Scheiterns der deutschen Revolution von 1848 (1950)“, in Ernst-Wolfgang Böckenförde (Hg.), *Moderne deutsche Verfassungsgeschichte (1815–1918)*, Köln 1972, 40–62, 49f.

³³ Jürgen Fohrmann, „Die Erfindung des Intellektuellen“, in ders. u. Helmut J. Schneider (Hg.), *1848 und das Versprechen der Moderne*, Würzburg 2003, 113–127, 115.

³⁴ Anonymus, „Magyarische Journalistik“, in *Grenzboten*, 1844, 265, zitiert nach Jürgen Fohrmann. „Die Erfindung des Intellektuellen“, 120.

³⁵ Jürgen Fohrmann, „Die Erfindung des Intellektuellen“, 116.

tionsweisen an sich. Gekennzeichnet sei diese Expertise durch mediale Kompetenz, Öffentlichkeitsanspruch und Geschwindigkeit.³⁶

Damit werden die Effekte der medialen Zirkulation zu den Geburtshelfern eines modernen Journalismus und einer politischen Meinungspresses. Fohrmann verweist auf die Relevanz dieser Grundkonstellation für die Entwicklung spezifischer publizistischer Formate:

„Zirkulation“ erscheint jetzt nicht mehr als Nebeneffekt oder gar als Schrecken, sondern als die Bedingung der Möglichkeit von Tätigkeit, von Schreiben: Zirkulation *ist* das Transitorische, *ist* der Augenblick des Lebens der *formrelevant* wird. Die „junge Bewegung“ setzt damit nicht einfach die überkommenen Schreibweisen fort, sondern versucht sich programmatisch auf Verfahren und Genres kurzer Dauer einzustellen. Auf diese Weise wird der moderne Journalismus geboren mit seinen „kleinen Formen“ (Zeitbild, Essay, Porträt, „Silhouette“, Kritik, Korrespondenzbericht, Reiseimpressionen u. ä.). Bei diesen Textsorten geht es um eine Mischung aus wissenschaftlicher Lizenz und schneller Operation, die gern das Argument personal markiert, um in der Wucht persönlicher Polemik auch die Geltung der Behauptung durchzusetzen. Dem dient insbesondere der „Witz“, jenes Genre, zu dem das eingeschränkte Gelehrtendasein in keiner Weise fähig zu sein scheint.³⁷

In diesem Sinne lässt sich etwa auch die Transformation der Kunst- und Theaterkritik vom ausführlich räsonierenden Essay zur kurzen Textform einer aktuellen pointiert artikulierten Meinung über Stück und Aufführung in die Logik der Zirkulation einfügen.

Das mediale Prinzip der Zirkulation, die Polemik und auch die Versatilität der Publizisten waren einem konservativen Medienverständnis grundsätzlich suspekt. Dort ging es um die Verankerung einer Sache oder einer Person im festen Grund einer Werteordnung, es ging um „Charakter“ und „Haltung“.³⁸ Diese Begriffe wurden zur Kampfparole gegen die journalistische Publizistik – „Gesinnungslosigkeit“ hieß das vernichtende Urteil über den nach allen Seiten hin kritischen Intellektuellen. Darüber hinaus war die mediale Zirkulation neuen Rezipientenschichten zugänglich und unterlief damit das hierarchische Aufklärungsprinzip, das eine Bildung und Orientierung von oben, von den Gelehrten, hinunter zu den bildungsferneren Schichten vorsah. Dass es daher aus konservativer Sicht notwendig erschien, „Intellektualität“ und somit auch die Merkmale einer zirkulären Medienstruktur zurückzudrängen, ist offensichtlich. Als Gegenmodell zu dieser „Verflachung“ der publizistischen Öffentlichkeit wurde eine „ächte Publizität“³⁹ im Sinne einer Gelehrtenöffentlichkeit und einer eingegrenzten Publikumssphäre beschworen.

³⁶ Vgl. Jürgen Fohrmann, „Die Erfindung des Intellektuellen“, 119.

³⁷ Jürgen Fohrmann, „Die Erfindung des Intellektuellen“, 117f.

³⁸ Vgl. Jürgen Fohrmann, „Die Erfindung des Intellektuellen“, 123.

³⁹ Vgl. Fürst zu Wittgensteins Ausführungen zur Pressefreiheit, OESTA, Allgemeines Verwaltungsarchiv, Polizeihofstelle, 5010/1819, o. Bl., Brandakten, Ansichten des Fürst von Wittgenstein zu Zensur und Preßfreiheit, 29.5.1819, Kopie. Eine ausführliche Diskussion dieser „Ansichten“ vgl. Kap. 2.2, 60–67.

Gleichzeitig konstatiert Fohrmann die Stilisierung von Kunst zu einem der Zirkulation entzogenen Reich des Schönen:

Das ‚verbleibende Privateigentum‘ ist die *Kunst*, die als der Platz der Nicht-Zirkulation betrachtet und damit zum Ort der Persönlichkeit werden kann. Intellektualität und Kunst sind auf diese Weise unterschieden, ja zum Gegensätzlichen stilisiert, und Personalität entsteht nur dort, wo die Gesetze der Zirkulation keinen Zugriff haben.⁴⁰

Es lässt sich vermuten, dass das Theater genau in der Zwischenposition von wahrer und unwandelbar schöner Kunst und einer intellektuellen und politischen Zirkulation operierte. Es erprobte die neuen Möglichkeiten einer journalistischen Öffentlichkeit durchaus – immer mit dem Rückzugsgebiet des unanfechtbaren Kunststatus auf der ‚Haben-seite‘. Damit wurde es zur idealen Plattform, um eine spezifisch performative Vermittlung beider Positionen als eigene mediale Qualität auszustellen. Theater war per se nicht einem der beiden Lager zuzurechnen – weder der Presse, welche leicht in den Ruch liberalistischer Tendenz geriet, noch der Kunst. Theater war daher von liberalen Kräften als ideales Medium der publizistischen Verwirklichung geschätzt, andererseits aber fest im konservativen Kunstkanon verankert. Das Theater wurde so zu einem Ort der Vermittlung aber auch der Aushandlung konträrer Medien-, Öffentlichkeits- und der damit verknüpften Kunstkonzeptionen.

Theater als öffentliches Medium. Wenn man Theater solchermassen als Akteur und Forum einer medialen Öffentlichkeit verstehen will, so muss sich die medienhistoriographische Perspektive auf das Theater im frühen 19. Jahrhundert als produktiv erweisen. Es geht hier jedoch weniger um die Frage, ob Theater als historisches Medium zu betrachten sei, das im Sinne einer ‚Medienspezifik‘ gegen andere technische Medien wie etwa Zeitung abgegrenzt werden muss, sondern vielmehr soll eine Sphäre von historischer Öffentlichkeit bestimmt werden, in der das Theater im Verbund mit anderen Medien ein Feld eröffnete, in dem sich bürgerliche Akteure im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts als ‚öffentliche Stimmen‘ positionierten. Die solchermassen betriebene Forcierung der öffentlichen Funktion von Theater und Medien ließ, so meine These, die Formate und Praxen eben dieser nicht unberührt. So möchte ich weiter argumentieren, dass die näher zu bestimmende Experimentalphase des Öffentlichen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Aspekte modernen politischen Theaters hervorbrachte, die weniger auf der literarischen Textebene als in der konkreten Theaterpraxis zu beobachten sind. Das, was auf Theater bezogen als ästhetische Krise und Stagnation in der Dramenproduktion im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts bekannt ist, lässt sich in einer erweiterten Perspektive, welche über Dramenanalyse und Repertoirekunde kulturwissenschaftlich hinausgeht, als *produktive Krise* einer medialen Öffentlichkeit erkennen, welche die gesellschaftliche Funktion und Relevanz von öffentlicher Rede neu bestimmt. Erst auf der Basis eines neuen medialen Dispositivs war ein neues Drama denkbar. Auch das

⁴⁰ Jürgen Fohrmann, „Die Erfindung des Intellektuellen“, 125.

Theater als Ereignis und Medium der Öffentlichkeit erfuhr durch diese Krise eine Neubestimmung. Wenn man hier eine ‚medienhistoriographische‘ Perspektive ansetzt, so kommen in der genaueren Betrachtung von Konflikten zwischen Theater, Zeitungsmedien und zensierenden Staatsautoritäten die Auswirkungen dieser Krise der medialen Öffentlichkeit zu Tage, welche den gravierenden gesellschaftlichen und politischen Umbrüchen in der Zeit geschuldet waren und somit fast symptomatisch zu nennen sind.

Die Krise der medialen Öffentlichkeit zu Beginn des 19. Jahrhunderts lässt sich grundsätzlich von zwei Zugängen aus beschreiben. Zum einen handelte es sich um eine gesellschaftliche Krise, die durch die *Implementierung neuer Medien* ausgelöst wurde, zum anderen um die tief greifende soziopolitische Neubestimmung des Verhältnisses der Menschen zu Staat und Gesellschaft: die *Abstraktion des Menschen* von seinen traditionellen Bindungen und die Behauptung einer universalen Gültigkeit der Menschenrechte. Beide Zugänge sind ineinander verwoben: Neue Medien kamen erst zur Geltung als die Abstraktion des Menschen herkömmliche Wertesysteme aufhob und ein Desiderat an Orientierung auslöste. Die Idee der Abstraktion des Menschen wurde diskursiv durch mediale Verbreitung befeuert und somit dadurch zuallererst durchgesetzt. Damit lässt sich diese chiasmatisch verbundene Doppel-Krise auch unter dem Rubrum eines Moderne-Diskurses bestimmen.

Die Krise der neuen Medien. Dirk Baecker charakterisiert aus soziologischer Sicht die gesellschaftliche Krise als paradoxes Zusammenspiel des Zusammenbruchs bestimmter gesellschaftlicher Erscheinungen („breakdown“) vor dem Hintergrund stabiler gesellschaftlicher Strukturen und der (Neu-)Formierung von Gesellschaft („design“) als Antwort auf diesen:

[A] crisis is bound to happen in a society that in all other respects works fine. If not, society would be destroyed. This paradox translates into a coding of events of crisis, which distinguishes the positive side of breakdown from the negative side of design. ‚Positive‘ means here that there are some events of crisis positively indicated, ‚negative‘ that there is reflection about these events, which puts them into a broader picture of the structure and culture of society designed to reproduce itself.⁴¹

In diesem Sinne verbindet Baecker die Implementierungsphasen von neuen Medien, die Einführung und Durchsetzung von neuen Kommunikationsformen mit einer gesellschaftlichen Krise: „[A] distributive medium of communication is not just making it easier to communicate but also producing the problem of how to structurally and semantically handle new ways of communication.“⁴² Der Umgang mit dem neuen Medium/den neuen Medien wird als Kontrollverlust erlebt, die neuen Medienpraxen als ‚Sa-

⁴¹ Dirk Baecker, „The Culture Form of Crisis“. Vortrag bei „After the Catastrophe? International Conference on Economy, Law and Politics in Times of Crisis“, Johann Wolfgang von Goethe-Universität, Frankfurt a. M., 25.–28. März 2010, 1. Veröffentlicht auf der Homepage von Dirk Baecker: www.dirkbaecker.com, letzter Zugang 21. September 2012.

⁴² Dirk Baecker, „The Culture Form of Crisis“, 4.

che der Jugend‘ verstanden und somit mit deutlichen Vorbehalten belegt. Was wir heute in der Diskussion um das Internet und Web 2.0 erleben, lässt sich so einordnen als gesellschaftliche Krisenerfahrung im Angesicht der medialen Implementierungs- und Durchsetzungsphase. Diese Krise der Implementierung neuer Medien lässt sich auch historisch zurückbeziehen auf die Umbruchphase um 1800; hier ist es die massive Entwicklung des Journalismus und der Presse, welche besorgniserregende Formate ‚neuer Medien‘ hervorbringt.

Reinhart Koselleck gebraucht den Krisen-Begriff in seiner viel beachteten Studie *Kritik und Krise* (1959)⁴³ für eine Perspektive auf die Entstehung der aufklärerischen Kritik im 18. Jahrhundert, um die Ursachen der politischen Krise der Moderne zu erhehlen. Er legt dar, wie im 18. Jahrhundert der Absolutismus durch moralische Freisetzung der bürgerlichen Individuen die Kritik der Aufklärung hervorgebracht hatte. Ungeachtet des wachsenden kritischen Bewusstseins verweigerte der Absolutismus, so Koselleck, den Bürgern jedoch die politische Teilhabe. Während sich nun zum einen die Stagnation des Absolutismus zur politischen Krise der Französischen Revolution auswuchs, so tendierte zum anderen die bürgerliche Kritik zu einer *Negation politischer Faktizität* und wandte sich zu utopischen Gesellschaftsentwürfen. Koselleck konstatiert hier den Beginn einer grundsätzlichen Krise des Politischen, die auch die Gegenwart noch beträfe:

Im Kreuzfeuer der Kritik wurde nicht nur die damals aktuelle Politik zermürbt, sondern im gleichen Prozeß löste sich auch die Politik selbst als ständige Aufgabe des menschlichen Daseins in utopische Zukunftskonstruktionen auf. Die politische Struktur des absolutistischen Staates und die Entfaltung des Utopismus sind ein komplexer Vorgang, mit dem die politische Krise der Gegenwart anhebt.⁴⁴

Die Medienentwicklung nach der Jahrhundertwende lässt jedoch meiner Meinung nach demgegenüber einen nach-aufklärerischen *Versuch einer Rückgewinnung politischer Faktizität* erkennen: Die bürgerlichen Kräfte strebten nach öffentlicher Teilhabe als politischer Gestaltungsmöglichkeit. Die Zeit nach der französischen Revolution hielt hier eine spezifische mediale Initiationsphase bereit – wie sie von Baecker als Krise und Potential eines gesellschaftlichen Re-Designs beschrieben wird –, nämlich die Einführung und Akzentuierung des modernen Journalismus und den Beginn einer modernen politischen Presse im kontinentalen Europa.

Der Diskurs der Zeit liefert ein großes Spektrum an kritischen und auch warnenden Stimmen zu dieser als neuartig empfundenen Publikationspraxis, die sich deutlich von einer literarischen Pressekultur in dem Sinne absetzte, dass die polarisierende und orientierende Meinung der Berichterstattung beihafte. Die massenhafte Verbreitung und Wirkung der Presse – der unkontrollierte Zugang zu Tagesaktualität und die selbst bestimmte Medienpraxis – wurde als Bedrohung für die gesellschaftliche Stabilität be-

⁴³ Reinhart Koselleck, *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, Frankfurt a. M. 1976 (1959).

⁴⁴ Reinhart Koselleck, *Kritik und Krise*, 9.

trachtet und deren Eindämmung als vorrangiges Ziel für den Erhalt von Ruhe und Ordnung gesehen. Da mag es nicht verwundern, dass uns aus heutiger Sicht etwa die Äußerungen von Joseph Görres aus dem Jahr 1814 gerechtfertigt erscheinen, während den zeitgenössischen Autoritäten sein Anspruch auf öffentliches Wirken suspekt war⁴⁵:

Wenn ein Volk theil nimmt am gemeinen Wohle; wenn es sich darüber zu verständigen sucht, was sich begiebt; wenn es durch Thaten und Aufopferungen sich werth gemacht, in den öffentlichen Angelegenheiten Stimme und Einfluß zu gewinnen; dann verlangt es nach solchen Blättern, die was in allen Gemüthern treibt und drängt zur öffentlichen Erörterung bringen [...] Dahin ist es mit den Teutschen jetzt gekommen, das sollen die Zeitungen verstehen, sie sollen sich würdig machen, daß das Volk als seine Stimmführer sie achte und erkenne, und sie werden ein ehrenvoll und gesegnet Amt verwalten. Auch die Regierungen sollen das erkennen, keine falsche Angst soll sie antreiben, daß sie in diese heilsame Geistesbewegung im Innern ihrer Völker störend eingreifen; keine ängstliche furchtsame Censur soll den allgemeinen Umlauf der Ideen hindern.⁴⁶

Diese Vorstellung einer modernen politischen Presse und ihrer freien Entfaltungsmöglichkeit ist mit der Erfahrung einer staatlichen Förderung und Lenkung der Meinungspresse während der kurzen Phase der Befreiungskriege (1813–1815) verbunden. In dieser Zeit hatte Preußen erstmals die Zeitungen und Zeitschriften ausdrücklich zur moralischen Hebung des Volkes genutzt und die Verbreitung von antinapoleonischen und nationalistischen Presseerzeugnissen durch Zensurlockerungen gefördert.⁴⁷

⁴⁵ Schon zwei Jahre nach diesen Äußerungen wurde seine Zeitung, der *Rheinische Merkur* von Preußen verboten.

⁴⁶ Joseph Görres, „Die teutschen Zeitungen“, in *Rheinischer Merkur*, 1. Juli 1814; zitiert nach Kurt Koszyk, *Deutsche Presse im 19. Jahrhundert*, Teil II, Berlin 1966, 22. Obgleich auf Veranlassung der preußischen Behörden gegründet, war der *Rheinische Merkur* kein offizielles Blatt. Durch Görres' sorgfältige Redaktionstätigkeit entwickelte sich die Zeitung zu einem der wichtigsten Nachrichten- und Meinungsorgane der Zeit. Streitbar für die nationale Einheit Deutschlands konnte Görres eine damals relative hohe Auflage von 3.000 Exemplaren erreichen. Vgl. Kurt Koszyk, *Deutsche Presse im 19. Jahrhundert*, 22–34.

⁴⁷ Vgl. hierzu Edda Ziegler, *Literarische Zensur in Deutschland 1819–1848*, München u. Wien 1983, 108. Ziegler sieht hier das Vorgehen der preußischen Behörden im Zusammenhang mit der von Napoleon ausgeübten Praxis einer aktiven lenkenden Pressepolitik mit dem Ziel der Zentralisierung und Monopolisierung in Umgehung von prohibitiven Maßnahmen, die schon 1789 in Frankreich aufgehoben worden waren. Vgl. Edda Ziegler, *Literarische Zensur in Deutschland*, 107: „Dieses Vorgehen [Napoleons] machte auch den deutschen Territorialmächten die Bedeutung der Presse als politisches Machtinstrument endgültig bewußt und lehrte sie, öffentliche Meinung als ‚Faktor politischer Strategie‘ zu gebrauchen.“ Vgl. hierzu auch detailliert Karen Hagemann, „Föderkriege. Patriotisch-nationale Meinungsmobilisierung in Preußen in der Zeit der Antinapoleonischen Kriege, 1806–1815“, in Bernd Sösemann (Hg.), *Kommunikation und Medien in Preußen vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, Stuttgart 2002, 281–302, 301: „Im Rückblick auf die deutsche Mediengeschichte der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erscheint die Zeit der Freiheitskriege als eine Ausnahmezeit, die den Zeitgenossen anschaulich die Macht einer Medienöffentlichkeit vor Augen führte und sie erstmals selbst erfahren ließ, was Pressefreiheit bedeuten konnte.“ Zur bayerischen Pressepolitik der Zeit vgl. Wolfgang Piereth, *Bayerns Pressepolitik und die Neuordnung Deutschlands nach den Befreiungskriegen*, München 1999.

Die politische Krise, von Koselleck mit der Aufklärung in Verbindung gebracht, zeigt sich hier als mediale Krise. Das Streben nach politischer Teilhabe war eng verknüpft mit der Partizipation an einer Öffentlichkeit in der Form neuer Medien. Damit wurde die Frage nach der Pressefreiheit zu einer Kernfrage des Politischen, während gleichzeitig die Nutzung dieser ‚neuen Medien‘, deren Implementierung als krisenhaft empfunden wurde, von den konservativen Kräften unter politischen und gesellschaftlichen Generalverdacht geriet.

Parallel dazu kam mit der französischen Revolution ein Menschen- und Gesellschaftsbild zur Geltung, welches gesellschaftliche Stellung und politisches Handeln völlig neu aufeinander bezog.

Die Abstraktion des Menschen. Das seit dem 18. Jahrhundert in Europa verbreitete Denken der Aufklärung basierte auf der Idee einer Herauslösung des Menschen aus seiner „selbstverschuldeten Unmündigkeit“,⁴⁸ einer Emanzipation also von hierarchisch und religiös wirksam eingeengten Denkstrukturen. Politische Faktizität erhielt diese Emanzipation durch die Erklärung der Menschenrechte am 26. August 1789, die zu den weltgeschichtlich weitreichendsten Errungenschaften der französischen Revolution gehört. Die Idee, dass das Recht auf Freiheit für alle Menschen gleich sei und somit eine universale Geltung habe, unabhängig von den geschichtlichen Voraussetzungen der Herkunft, setzt die emanzipatorische Herauslösung der Menschen aus ihren kulturellen, geistigen und religiösen Zusammenhängen voraus.

Das gefährliche Umschlagen dieser Herauslösung in eine absolut bindungslose Rationalität – was ja in der Französischen Revolution zur ‚Terrorherrschaft der Vernunft‘ geführt hatte –, war ein zentrales Problem der Philosophie der Zeit und beschäftigt uns als politisches und gesellschaftliches Problem bis auf den heutigen Tag. Georg Wilhelm Hegel hat dies in seiner dialektischen Konzeption der „Entzweiung des Menschen“ aufgenommen und formuliert. Die Begründung der subjektiven Freiheit durch die Universalität der Menschenrechte beruhe, so Hegel, das Moment der Entzweiung in sich – nämlich den Widerspruch von geschichtsloser Abstraktion (Universalität der Menschenrechte) und geschichtlicher Substanz (Bindung an Herkunft und Sitte). Die Gesellschaft müsse notwendig geschichtslos abstrakt sein, um dem Recht Gültigkeit zu verschaffen. Der subjektive Mensch müsse hier als ‚allgemeine Person‘ betrachtet werden:

Es gehört der Bildung, dem *Denken* als Bewußtsein des Einzelnen in Form der Allgemeinheit, daß Ich als *allgemeine Person* aufgefaßt werde, worin *Alle* identisch sind. *Der Mensch gilt so, weil er Mensch ist*, nicht weil er Jude, Katholik, Protestant, Deutscher, Italiener u.s.f. ist.⁴⁹

Die geschichtliche Herkunft des Menschen sei für die Bedürfnisstruktur der bürgerlichen Gesellschaft bedeutungslos, darauf beruhe die Abstraktheit und Geschichtslosigkeit

⁴⁸ Vgl. Immanuel Kant, „Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?“, in *Berlinische Monatsschrift*, Dezember-Heft 1784, 481–494.

⁴⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Hamburg 1995, §209, 180.

keit des in ihr liegenden menschlichen Seins. Die Privatinteressen der bürgerlichen Gesellschaft gewönnten damit an Geltung und unterhöhlten die gesellschaftliche Sittlichkeit. Gleichzeitig suche der Mensch jedoch das ‚Schöne‘, ‚Wahre‘ und ‚Heilige‘ gegen den aufgeklärten Verstand zu retten.⁵⁰ Dies führe unweigerlich zu einem modernen existenziellen Zustand der Entzweiung⁵¹ in der bürgerlichen Gesellschaft, zu einer ‚negativen Freiheit‘, die Hegel dann positiv als Form einer Dialektik der Geschichte umwandte.⁵² Diese wesentliche Entzweiung der negativen Freiheit der Revolution bleibt in Hegels Konzeption als solche wirksam und ist

zugleich positiv der Grund dafür, daß die für die Gesellschaft selber notwendig konstitutive geschichtslose Abstraktheit nicht zum Austrag ihres Widerspruchs gegen die Geschichte und so nicht zur Vernichtung der Freiheit des Selbstseins und der für sie wesentlichen geschichtlichen Substanzen führen muß.⁵³

Die Entzweiung bleibt hier in der bürgerlichen Gesellschaft als Spannungsverhältnis bestehen und führt nicht gewaltsam zur Überführung des einen Zustandes in den anderen.

Hegel reflektierte im Zusammenhang mit der Abstraktion gesellschaftlicher Bindungen die Folgen einer verstärkten Kapitalisierung und mahnte vor dem Risiko einer Entwicklung zu einer Gesellschaft als „Kampfplatz des individuellen Privatinteresses aller gegen alle.“⁵⁴ Hegels Lösungsversuch dieses Dilemmas der gesellschaftlichen Entzweiung lag im Entwurf eines ständestaatlichen Gesellschaftsmodells, das zwischen individueller Abstraktion und staatlicher Sittlichkeit vermitteln sollte.⁵⁵

Die Experimentalphase des Öffentlichen. Beide Zugänge zur Krise der medialen Öffentlichkeit sind in Jürgen Habermas' wirkmächtiger Schrift *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (1962) eingegangen. Anders jedoch als Habermas, der dies als Emanzi-

⁵⁰ Vgl. zu dieser dialektischen Einheit von Subjektivität und Objektivität auch Joachim Ritter, *Hegel und die französische Revolution*, Köln u. Opladen 1957, 39f; vgl. auch zur Dialektik Hegels *Hegel-Lexikon*, hg. von Paul Cobben, Paul Cruysberghs, Peter Jonkers und Lu de Voss, Darmstadt 2006, Eintrag „Dialektik“, 181–184.

⁵¹ In seiner *Differenzschrift* entwickelte Hegel den Begriff der Entzweiung im Zusammenhang mit dem „Bedürfnis der Philosophie“, also der notwendigen Funktion der Philosophie, die Entzweiung als dialektisches Verhältnis aus ihrer Fixierung auf das entgegen Gesetzte zu lösen und funktional umzudeuten. Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Differenz des Fichteschen und des Schellingschen Systems der Philosophie* (1801) (=Werke, Bd. 2), hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1979, insbes. 20–25 („Bedürfnis der Philosophie“).

⁵² Vgl. Joachim Ritter, *Hegel und die französische Revolution*, 33: „Es gibt keine Möglichkeit, dadurch aus der Entzweiung herauszukommen, daß man sich entweder auf die eine oder die andere Seite schlägt, um das ihr jeweils Entgegengesetzte als Nichtseiendes zum Verschwinden zu bringen. Subjektivität und Objektivität sind vielmehr geschichtlich aufeinander verwiesen; sie sind zusammen das substanziell ganze geschichtliche Dasein.“ Hervorhebung im Original.

⁵³ Joachim Ritter, *Hegel und die französische Revolution*, 44.

⁵⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, 253.

⁵⁵ Siehe ausführlich hierzu Kap. 2.3, 87–90 dieser Studie.

pationsbestrebungen einer bürgerlichen Öffentlichkeit beschreibt und eine politische bürgerliche Öffentlichkeit als Ziel dieses krisenhaften Strukturwandels versteht, geht es hier nicht darum, auf diese Weise ein ‚Modell‘ von Öffentlichkeit zu gewinnen, das zum Abgleich an der weiteren Medien- und Demokratieentwicklung dienen muss. Vielmehr zielt meine Studie darauf ab, die Krise als permanentes und performatives Differenzierungsgeschehen zu beschreiben. Medienentwicklung und Abstrahierung des Menschen spielten ineinander und hielten das krisenhafte Geschehen im Bereich der Öffentlichkeit offen. Daher der Begriff der ‚Experimentalphase des Öffentlichen‘: zur Diskussion steht hier eine sich fortschreibende Auseinandersetzung um das, was öffentlich sein und wer es zu welchem Zweck äußern durfte in Adressierung welchen Publikums. Literaten, Publizisten, Philosophen und auf der Gegenseite Regierungsmitglieder und Staatsbeamte beschäftigten sich mit der Frage, wie kann ich zu einem öffentlichen Akteur werden, wo liegt die Grenze meiner Handlungs- und Einflussmöglichkeiten in der Öffentlichkeit, wer darf als Publikum an der Sphäre des Öffentlichen teilhaben und welche Wirkungen sollen und dürfen meine öffentlichen Äußerungen haben? Die Auseinandersetzungen dieser Fragestellungen führten zu beständig konkurrierendem Medienverhalten, das in einer ausführlichen Analyse von medialen Konfliktzonen sichtbar wird.

Vor dem Hintergrund der scharfen Zensurkontrollen der Epoche sind diese ‚medialen Konfliktzonen‘ mit spezifischen Kennzeichen versehen. So war die publizistische und literarische Auseinandersetzung deutlich polemisch⁵⁶. Wertende, zuspitzende Schriften wurden mit ebensolchem Hang zur Überzeichnung öffentlich beantwortet. Ein scharfer, polarisierender Tonfall löste den reflektierenden Gestus des Literatur-Aufsatzes ab, eine Politisierung der Publizistik schlug sich Bahn.⁵⁷ Dabei kam es in der öffentlichen Auseinandersetzung zur medialen Ausweitung: Das Gefecht wurde medienübergreifend in Flugschriften, Broschüren, Büchern, Theateraufführungen und in der öffentlichen Rede im Rahmen der Kaffeehaus-Kultur geführt.

Man kann hier von einem dezidiert intermedialen Zugang auf die Öffentlichkeit sprechen, der durch die Nutzung verschiedener Medienformate den zensurierenden Eingriff deutlich erschwerte.⁵⁸ Das Theater hatte dabei durch seinen Gemeinschaftscharak-

⁵⁶ Zur Polemik der literarischen Auseinandersetzung vgl. Ingrid Oesterle u. Günter Oesterle, „Der literarische Bürgerkrieg. Gutzkow, Heine, Börne wider Menzel. Polemik nach der Kunstperiode und in der Restaurationszeit“, in Mattenklott, Gert u. Klaus R. Scherpe (Hg.), *Demokratisch-revolutionäre Literatur in Deutschland: Vormärz*, Kronberg 1975, 151–186.

⁵⁷ Vgl. hierzu Edda Ziegler, *Literarische Zensur in Deutschland*, 157: „Mit der Polemik tritt – so Heine – die ‚Revolution in die Literatur‘. Bei den Jungdeutschen, den eifrigsten Verfechtern des Heineschen Kunstprinzips, erlebt das neue Verfahren dann die ‚Hochkonjunktur‘, die schon Börne hatte herbeiführen wollen.“

⁵⁸ Edda Ziegler verweist hier auf Heinrich Heines Publikationspraxis, das Hauptwerk getrennt von einem deutlich politischeren Vorwort erscheinen zu lassen oder durch einen Zeitungsartikel nachträglich zu kommentieren und die eigentliche politische Dimension sichtbar zu machen. Vgl. Edda Ziegler, *Literarische Zensur in Deutschland*, 154f: „Die Vorreden sind das Forum, auf dem Heine die Auseinandersetzung um seine ‚Schriftstellernöte‘ zu führen beabsichtigt. Als flankierende

ter und das Potential der spontanen Einflussnahme auf größere Menschenmengen sowie die Möglichkeit der Vermittlung an nicht literarisierte Bevölkerungsschichten großes Gewicht. Das wichtigste Medium der Zeit war sicher die Presse, doch fehlte ihr eben dieser direkte Zugriff auf das Publikum. Eine intermediale Praxis versuchte daher, diese theatralen Qualitäten für die Publizistik zu gewinnen. Kennzeichnend hierfür ist etwa die Verbindung von Zeitungslektüre und Kaffeehaus-Gespräch, oder auch die Verbreitung von dramatisierten Flugschriften insbesondere während der Revolutionsphase von 1848/49.⁵⁹ Umgekehrt nutzte das Theater die publizistischen Potentiale von Zeitungen und Zeitschriften, um die eigenen Zugänge zur Öffentlichkeit zu optimieren. Eine wichtige Rolle spielte hier die Theaterkritik seit den 1820er Jahren, aber es lässt sich auch eine regelrecht ‚moderne‘ Öffentlichkeitspolitik der Theater qua gezielter Zeitungsinformation in den 1840ern erkennen. Und nicht zuletzt waren die wichtigsten Literaten des Vormärz in ihrer konkreten Tätigkeit ‚intermediale Akteure‘. In dieser Hinsicht sind für die Theaterwissenschaft am wesentlichsten die Biographien von Heinrich Laube, Karl Gutzkow – beide von 1835 bis 1841 vom Publikationsverbot der so genannten „Jungdeutschen“ betroffen – und Robert Prutz. Laube und Gutzkow waren beide zunächst als Publizisten und Romanautoren tätig, um sich dann als Dramatiker dem Theater zuzuwenden und schließlich auch die praktische Theaterarbeit zu suchen – Gutzkow als Dramaturg am Dresdener Hoftheater (1846 bis 1849) und Laube als Intendant des Burgtheaters in Wien (1849 bis 1867). Prutz war neben seinen wissenschaftlichen Studien zur Literatur- und Theatergeschichte immer schon publizistisch tätig und suchte, nachdem ihm die akademische Laufbahn durch die preußischen Obrigkeiten verstellt worden war, im Theater als Dramatiker ein neues öffentliches Betätigungsfeld. Im April 1847 berief man ihn als Dramaturg an das Hamburger Stadttheater, eine Stellung, die er jedoch, zahlreichen Strukturzwängen ausgesetzt, nach sechs Wochen bereits aufgab.

Konfliktphasen. Für eine historische Medienanalyse im Zeitraum zwischen 1800 und 1850 erscheint es sinnvoll, drei spezifische Zeiträume der Medienpraxis zu fokussieren. Nach den staatlichen Regulierungsversuchen Ende der 1810er Jahre sind es insbesondere die 1820er, die als *Phase der Aushandlung von Positionen in der öffentlichen Sphäre* gelten können. In dieser Zeit waren die ersten Erfahrungen mit einer politischen Meinungspresse noch wirksam, wie sie während der Befreiungskriege von den deutschen Verbündeten zur Stärkung des Nationalgefühls und der Kampfesmoral gegen Napoleon gefördert wurde. Dadurch entstand ein Bewusstsein für die Möglichkeiten einer gezielten Öffentlichkeitspolitik. Obgleich bereits nach dem Wiener Kongress der

Maßnahmen treten offene Briefe und öffentliche Erklärungen hinzu, die für die großen deutschen Blätter, vor allem Cottas ‚Allgemeine Zeitung‘ bestimmt sind. Mit Hilfe dieser Zusatztexte unterstützt, pointiert und verschärft Heine die angesprochenen Konflikte, indem er die Absichten, die er mit den Vorreden verfolgt und ihre Zensurschicksale anspricht.“

⁵⁹ Vgl. hierzu etwa die dramatisierte politische Flugschrift zum Ablösungsgesetz *Gespräch unter Landleuten*, Augsburg 1848, auf welche ich im Kap. 5.1, 238f., genauer eingehe.

Versuch unternommen wurde, gerade diese Form von Presse wieder stark einzugrenzen, ließen sich die Medien nicht einfach auf den vorherigen Status quo zurückstellen. Man kann diese erste mediale Experimentalphase der 1820er Jahre im Zeichen der Implementierung der journalistischen Presse als Leitmedium mit den Fragen charakterisieren: *Wer hat berechtigten Anteil an der Gestaltung von Öffentlichkeit? Welche Rolle kann das Theater in der Öffentlichkeit spielen?*

Für das Theater bedeutete diese Phase, dass es zum einen eine verstärkte Entwicklung bürgerlicher Theaterstrukturen jenseits der höfischen Theater zu beobachten gibt, zum anderen stellte sich ein intensives Austauschverhältnis zwischen Theater und Zeitungsöffentlichkeit her. Theaterkritik bekam eine neue Funktion als direkt auf die Aufführung bezogenes mediales Format, indem sie neuartige Aktualität erhielt und dadurch als Meinungsmacher zum Erfolgsfaktor für die Theaterunternehmung wurde. Dies war insbesondere für private bürgerliche Theaterunternehmungen (wie etwa das Königstädtische Theater, Berlin, in der Gesellschaftsform der bürgerlichen Aktiengesellschaft von 1824–1829) von großer Bedeutung. Die Analyse der Auseinandersetzung zwischen dem Journalisten Moritz G. Saphir und dem Königstädtischen Theater sowie dem Königlichen Theater in Berlin (1826–1829) wird zeigen, dass es hier tatsächlich um ein Konkurrenzverhältnis der Zeitungen und der Theater in der öffentlichen Sphäre ging. Und auch die Aufarbeitung des Zensurfalles um Gotthilf August von Maltitz und die Aufführung seines Stückes *Der alte Student* am Königstädtischen Theater (1828) zeigt eine Konkurrenz um die Position als öffentlicher Akteur, in diesem Falle zwischen einem Publizisten und Dramatiker und dem preußischen Staat, der seine Arkantradition zu verteidigen hatte und jeglichen publizistischen Anspruch des Autors einschränken musste. In die gleiche oben bestimmte mediale Phase fällt die spezifische Öffentlichkeits-Situation in der bayerischen Residenz der 1810er und 1820er Jahre. Es lässt hier eine staatliche Kulturpolitik nachverfolgen, die sich explizit mit der Rolle des Theaters in Bezug auf Öffentlichkeit befasste und produktive Ansätze für eine Etablierung bürgerlichen Theaters als öffentliche Kulturinstitution entwickelte. Man kann dies sowohl am 13jährigen Experiment mit dem Isarthor-Theater als auch an der zunehmenden Verbürgerlichung des Münchner Hoftheaters nachvollziehen.

Einen zweiten Schwerpunkt möchte ich auf die 1840er Jahren legen, die durch eine *Phase der deutlichen Politisierung von Öffentlichkeit* bestimmt ist. Nach der französischen Julirevolution von 1830 kam es auf dem ganzen europäischen Kontinent zu mehr oder minder revolutionären Nachwehen⁶⁰ – die sich absolutistisch gerierenden Staatsautoritäten gerieten unter Druck. Die studentische Burschenschaftsbewegung machten sich immer stärker öffentlich bemerkbar, nicht zuletzt mit der Abhaltung des

⁶⁰ So kommt es in direkter Folge der Julirevolution auch in folgenden Mitgliedsstaaten des deutschen Bundes zu Aufständen: Braunschweig, Hessen, Sachsen und Hannover. Vgl. „Bericht über revolutionäre Umtriebe“ (2. April 1836), Bundes-Central-Untersuchungs-Commission. Das vollständige Digitalisat des Berichts ist einsehbar unter www.digam.net (Digitales Archiv Marburg), letzter Zugang 21. September 2012.

Hambacher Festes (27.–30.5.1832). Eine verschärfte Kontrolle von studentischen Aktivitäten und publizistischer Öffentlichkeit war die Folge.⁶¹ Das Verbot der Jungdeutschen (1835)⁶² und der Bericht über revolutionäre Umtriebe (1836)⁶³ der Frankfurter Bundes-Central-Untersuchungs-Commission⁶⁴ mit weiteren Vorschlägen zu umfassenden Kontrollmaßnahmen geben einen Einblick in die repressive Politik der Bundesstaaten.

Erst in den 1840er Jahren lässt sich eine Lockerung der Kontrollmaßnahmen ausmachen.⁶⁵ In Preußen war 1843 die Einführung einer unabhängigen juristischen Instanz – das Obergericht – ein wichtiger Schritt zur Transparenz der Zensurpraxis und ermöglichte eine gerichtlich einklagbare Revision von Zensurenentscheidungen, die tatsächlich in Einzelfällen erfolgreich eingefordert wurde. Diese politischen Signale verstärkten insbesondere im letzten Jahrzehnt vor der Revolution von 1848 das Streben nach politischer Positionierung und auch nach Wirkung in der Öffentlichkeit und stärkten die medialen Akteure. Diese Phase lässt sich daher mit den Fragen bestimmen: *Was kann ein öffentlicher und politischer Akteur bewirken? Welche spezifischen Mittel kann das Theater als öffentliches Medium bereitstellen?*

In dieser Phase gab es eine deutliche Professionalisierung in der publizistischen Tätigkeit von Theater und Zeitungsmedien. So kann man etwa am Beispiel der Intendanz Karl Theodor Küstners am Königlichen Theater in Berlin eine wohl dosiert betriebene Öffentlichkeitspolitik beobachten, die mit Zeitungsöffentlichkeit und Publikumsöffentlichkeit arbeitete, um sich gegenüber der eigenen Kontrollbehörde zu behaupten. Auch Robert Prutz erwies sich 1844 im Umgang mit dem Aufführungsverbot von *Moritz von Sachsen* als Medienprofi. In der Diskussion um Theaterkritiken ging es nun nicht mehr um die grundsätzliche Frage, wer, in welcher Form über Theater berichten dürfe, sondern es hatte sich die allgemeine Meinung durchgesetzt, dass die Theaterkritik ein For-

⁶¹ Edda Ziegler weist darauf hin, dass sowohl in direkter Folge der Julirevolution am 21. Oktober 1830 als „Maßregel zur Herstellung und Erhaltung der Ruhe in Deutschland“ die Zensoren zu besonderer Vorsicht bei der Zulassung von Nachrichten über revolutionäre Umtriebe angehalten wurden, und direkt nach dem Hambacher Fest im Juni und Juli 1832 weitere repressive Verordnungen erlassen wurden, wie etwa das totale Verbot der Einfuhr von ausländischen Schriften von weniger als 20 Bogen. Vgl. Edda Ziegler, *Literarische Zensur in Deutschland*, 121f.

⁶² Obgleich das Verbot vom 10. Dezember 1835 faktisch kaum angewendet und 1842 offiziell wieder aufgehoben wurde, hatte es eine abschreckende und demoralisierende Wirkung auf die Autoren der Zeit. Vgl. Edda Ziegler, *Literarische Zensur in Deutschland*, 123.

⁶³ „Bericht über revolutionäre Umtriebe“ (2. April 1836), vgl. oben, Anm. 60.

⁶⁴ Direkt nach dem Frankfurter Wachensturm (3. April 1833) war ein hoher Bundesbeschluss erfolgt zur Abfertigung eines Generalberichtes über revolutionäre Umtriebe. Zu diesem Zweck wurde am 30. März 1833 in der Nachfolge der Mainzer Behörde zur ‚Demagogenverfolgung‘ (gegr. 1819) die Frankfurter Bundes-Central-Untersuchungs-Commission gegründet.

⁶⁵ Edda Ziegler konstatiert, dass ab 1844 auch aufgrund der aktiven Versuche der sächsischen Regierung, die ein ökonomisches Interesse an der Förderung ihres starken Buchmarktes hatte, eine Liberalisierung des Pressegesetzes beim Bund zu erreichen, spürbar Entschärfung eintrat. Vgl. Edda Ziegler, *Literarische Zensur in Deutschland*, 127.

mat der professionellen Meinungspresse darstellt. Nun ging es um die konkreten Inhalte, die dort vermittelt wurden und deren politisches Potential.

Gleichzeitig sehen wir die Blüte einer neuartigen Dramengattung: das historische Tendenzstück. Als Vorboten einer Wiederbelebung der Tragödie beschworen, hatten die Stücke eines Gutzkow, Laube, Mosens und Prutz Hochkonjunktur und wurden ob ihrer nationalen Anspielungen und heroischen Figuren des Freiheitskampfes als Zukunftsvisionen eines freien und geeinten Deutschlands gefeiert. Von ihren Intendanten weitgehend unterstützt, gelang es diesen politisch-literarischen Autoren, trotz ihres nicht unumstrittenen Rufes,⁶⁶ sich als erfolgreiche Dramenautoren und ‚Erneuerer‘ des Theaters zu positionieren. Man erwartete von dieser Seite eine Belebung des Theaterlebens und die lang erwartete Realisierung einer gesellschaftlich und politisch relevanten Funktion des Theaters. Typisch für diese Phase ist die Flut von theoretischen Schriften zum Theater, die den Bedarf an einer dezidierten Positionierung des Theaters in der als politisierte Umbruchphase empfundenen Zeit erkennen lässt.

Die dritte mediale Konfliktphase bezieht sich auf die Revolutionszeit 1848/1849 und kann als *Phase medialer Politik in der revolutionären Bewegung* benannt werden. In der Revolution etablierte sich eine Dominanz des politischen Modus der Straßen- und Versammlungsöffentlichkeit, der sich auch auf die Medien Zeitung und Theater auswirkt. Zeitungen wurden umgestaltet in Foren des diskursiven politischen Austauschs und im Theater kam es zu gemeinschaftlichen politischen Feiern, bei denen durch gemeinsame Gesänge und die direkte Verständigung zwischen Schauspielern und Zuschauern die Bühnenrampe aufgehoben schien. Es galt nun zu erproben, ob es dem ‚alten Medium‘ Theater gelingen würde, durch konsequenten Bezug auf die politische Gegenwart und die Herstellung einer gegenwärtigen politischen Gemeinschaft ein wirksames Medium der neuen revolutionären Mediensituation zu werden. Diese mediale Konfliktphase soll daher mit den Fragen verbunden werden: *Welche politische Bedeutung hat die Öffentlichkeit der Versammlung und der Straße in der revolutionären Mediensituation? Inwiefern erweist sich das Theater als angemessenes Medium im politischen Modus der Straßen- und Versammlungsöffentlichkeit?*

In diesem Zusammenhang gilt es darzulegen, wie die Vorstadttheater in Wien – das Theater an der Wien und das Carl-Theater in der Leopoldstadt – sich diesen Herausforderungen durch die politische Revolution stellten und auf die veränderte Medienöffentlichkeit je spezifisch reagierten. So erscheint auch das Bemühen Albert Lortzings als Theaterkünstler und Komponist, ein der politischen und medialen Revolutionsphase angemessenes Bühnenwerk zu erschaffen, als paradigmatische Reaktion auf die Theateröffentlichkeit der Zeit.

Die Fokussierung auf die drei erläuterten medialen Konfliktphasen – so das Ziel dieser Studie – sollen ermöglichen, Theater als öffentlichen und auch politischen Akteur in einer grundsätzlich intermedial verbundenen Öffentlichkeit in der ersten Hälfte des

⁶⁶ So waren Laube, Gutzkow und Prutz mehrfach in Gesetzeskonflikte geraten. Ausweisungen und Gefängnisstrafen waren die Resultate.

19. Jahrhunderts darzustellen. Es geht somit um nichts weniger als um eine Modifizierung der historiographischen Perspektive auf Theater in Biedermeier und Vormärz und seine Verortung in der medialen und gesellschaftlichen Moderne. Und diese Vorgehensweise lässt sich spezifizieren als *mediale Theaterhistoriographie*.

Ablauf und Reichweite. Im Fokus der Studie stehen theatrale und mediale Öffentlichkeiten in den Residenz- und Universitätsstädten Berlin, München und Wien. Dabei geht es jedoch nicht um die Konstruktion einer geschlossenen historischen Erzählung des Theaters im Vormärz, vielmehr verläuft die Argumentation an vertieften Untersuchungen von bruchhaft erscheinenden Einzelereignissen und Knotenpunkten des medialen Konflikts entlang. Hier gilt es, zwischen der Perspektive einer Struktur- und Ereignis-Analyse zu vermitteln. Dies kann mit einem performativen Konzept des medialen Konfliktereignisses (Theaterskandal, Zeitungskrieg, Regulierungspolitik) gelingen, welches die Performanz⁶⁷ der Struktur im Ereignis materialisiert sieht. Mit Reinhart Koselleck ließe sich so sagen, dass das hier im Fokus stehende Ereignis „mehr und zugleich weniger zeitigt, als in seinen strukturellen Vorgegebenheiten enthalten ist.“⁶⁸

Für die historischen Analysen der Öffentlichkeiten im Berlin, München und Wien des Vormärz wird in Kap. 2. zunächst eine methodische Diskussion des Öffentlichkeits-Begriffs (Habermas, Fraser, Negt/Kluge, Luhmann) vorangestellt, gefolgt von einer Erläuterung exemplarischer historischer Diskurse (Wieland, Hegel, Schiller), welche in der Zeit ästhetisch und politisch wirksam sind. In Kap. 3 erörtere ich theatertheoretische Schriften der 1840er Jahre, die sich explizit mit einer Neubestimmung von Theater als öffentliches Medium der Gegenwart auseinandersetzen (Rötscher, Laube, Prutz, Wagner, Gutzkow, Devrient). Die Kap. 4–6 stellen den Kern der historischen Theater-Analyse dar und beziehen sich auf einen jeweils konkreten urbanen Raum mit einer je spezifischen thematischen Ausrichtung. In Kap. 4 „Arena der Öffentlichkeit“ wende ich mich konkurrierenden Öffentlichkeiten in Berlin zwischen Theater und Zeitungsmedien zu. Diese historischen Analysen basieren weitgehend auf unveröffentlichten Akten aus dem Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, dem Landesarchiv Berlin und dem Stadtmuseum Berlin. Kap. 5 „Institution der Öffentlichkeit“ stellt die bayerische Theaterkulturpolitik der 1810er bis 1840er Jahre vor, die vor allen Dingen in München auf das wachsende bürgerliche Bedürfnis nach angemessener Teilhabe an medialer und theatraler Öffentlichkeit reagierte. Für die historische Analyse standen unveröffentlichte

⁶⁷ In diesem Sinne basiert die ‚Performanz‘ auf einem Konzept von Performativität, das die strukturellen Implikationen von Handeln als wirksame Realität zur Erscheinung bringt, wie es etwa Judith Butler in ihrer Performativitätstheorie in Bezug auf Gender und Sex als diskursive Einschreibungen einschlägig vertritt; vgl. Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a. M. 1991 und *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Berlin 1995.

⁶⁸ Reinhart Koselleck, „Ereignis und Struktur“, in ders. und Wolf-Dieter Stempel (Hg.), *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, München 1973, 560–571, 566. Für eine Übersicht der methodischen Implikationen einer auf dem Verhältnis von Ereignis und Struktur fußenden Sozialgeschichte vgl. Andreas Suter und Manfred Hettling (Hg.), *Struktur und Ereignis*, Göttingen 2001.

Archivdokumente des Bayerischen Hauptstaatsarchivs, des Staatsarchivs München und der Bayerischen Staatsbibliothek zur Verfügung. In Kap. 6 „Gegenwart der Öffentlichkeit“ fokussiere ich die mediale und theatrale Öffentlichkeit im revolutionären Wien des Jahres 1848. Insbesondere die Theater in den Vorstädten reagierten sofort auf die neue politische Situation und passten sich dem revolutionären Modus der Straßen- und Versammlungsöffentlichkeit an. Durch den Brand des Justizpalastes in Wien im Jahre 1927 wurden große Teile der österreichischen Zensur- und Polizeiakten des Vormärz vernichtet, so dass hier zu den gesichteten Brandakten des Österreichischen Staatsarchiv, Allgemeines Verwaltungsarchiv, der Wienbibliothek und den Dokumenten aus dem Nachlass Franz Pokornys im Theatermuseum Wien eine umfangreiche Zeitungs- und Literaturrecherche den Rahmen der Analyse abstecken half.

2 Gesellschaft und Öffentlichkeit

Der Vormärz brachte ein Konzept von Theater als politisches Medium hervor, das in engem Zusammenhang mit einer modernen Idee von Öffentlichkeit steht. Modern war diese Idee insofern, als sie auf einer gesellschaftlichen und medialen Entwicklung basierte, die nach 1800 ältere Konzeptionen von Öffentlichkeit und Politik zunehmend kritisch hinterfragte. Modern meint hier auch, dass von einer neuen politischen und Gesellschaft prägenden Qualität von Theater die Rede war, welche unser heutiges Verständnis von Theater nachhaltig geprägt hat. Unbestritten ist die Annahme, dass das Theatermodell, das sich im Verlaufe des 19. Jahrhunderts institutionell, ästhetisch und in seiner gesellschaftlichen Reichweite herausbildete, einen Normbegriff von Theater entwickelt hat, der immer noch mit dem landläufigen Verständnis von Theater als bürgerlicher Kulturinstitution korreliert. Eine auf literarische Texte und deren Aufführungen fokussierte Theatergeschichtsschreibung verengt hier allerdings den Blick auf die ästhetischen Reformen des späten 19. Jahrhundert, meine intermediale und auf die öffentliche Theaterpraxis bezogene Vorgehensweise hingegen eröffnet Einsichten in die medienhistorischen Gemengelage der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Ausgangspunkt politischer Aspekte bürgerlichen Theaters. Am Beginn einer solchen Analyse von Theater als öffentliches Medium muss die kritische Auseinandersetzung mit dem Begriff der Öffentlichkeit stehen.

Es wird angenommen, dass wir es in der Zeit zwischen 1800 und 1850 mit einer Experimentalphase des Öffentlichen zu tun haben. Mit dem Aufkommen der Massenpresse und der Durchsetzung eines institutionellen Theatermodells etablierten sich neue mediale Konfigurationen, die jedoch noch keineswegs verfestigt waren. Entsprechend war der Diskurs zur Öffentlichkeit vielschichtig und nicht ausgereift zur hegemonialen Durchsetzung *einer* Praxis des Öffentlichen als Leitmodell. Ausgehend von konkreten Fallbeispielen medialer Knotenpunkte zwischen Theater, Presse und Staatsmacht möchte ich *Krisen von Öffentlichkeit* bestimmen, die Anzeichen der andauernden Verhandlungen und Aushandlungen um das waren, was öffentlich sein durfte und was öffentlich wirksam sein konnte. Es geht hier also nicht darum, *ein Öffentlichkeitsmodell* von Theater in einer bestimmten Zeit zu definieren, sondern eine Analyse von Einzelfällen vorzunehmen, die *Situationen und Funktionen von Öffentlichkeit je spezifisch* zu Tage bringt.

Die Untersuchung von Theater und Öffentlichkeit im Vormärz hat sowohl den theoretischen Diskurs als auch die konkrete Praxis von Öffentlichkeit zum Gegenstand. Während die theoretischen Schriften ein Ideal öffentlicher Partizipation an gesellschaftlichen Debatten und deren Auswirkungen auf das politische Handeln des Staates vorzeichneten, kam die spezifische Zeitungs- und Theaterpraxis dieser Konzeption nur in Ausnahmefällen nahe, obgleich sich dennoch ein verstärktes Streben um öffentliche Sichtbarkeit und Einflussnahme in der modernen Gesellschaft entwickelte und eine Spannung erzeugte, die sich anhand von öffentlichen Skandalen und Regulierungseingriffen darstellen lässt. Auf Theater bezogen erschien etwa seit 1830 bis Ende der 1840er Jahre eine Fülle von theoretischen Schriften, die eine neue politische Rolle der Bühnen forderten und ein gesellschaftsrelevantes Theater konzipierten.

Für die Theaterpraxis kann man tendenziell zwei zeitliche Felder unterscheiden. Zum einen handelt es sich um die seit den 1820er Jahren permanent aktive Auseinandersetzung von einigen Theaterdichtern und Theaternachmachern mit den Akteuren der Öffentlichkeit – nämlich Presse und Staatsmacht, die sich anhand von Zensurfällen und polizeilich verfolgten Theaterskandalen nachzeichnen lassen. Gleichzeitig bildete sich eine Form von Theater als bürgerliche Institution heraus, welche in Größe, Prachtigkeit der Bauten¹ und dem ästhetischen Anspruch der Aufführungen mit den höfischen Theatern konkurrierte. Die Bürger identifizierten sich mit solchen Theater-Institutionen, obgleich sie oftmals durch verdeckte oder auch offene Subventionen immer noch mehr oder minder an den Hof gebunden waren. Die Strukturen von bürgerlichen Theatern und Hoftheatern waren nicht immer streng voneinander abgegrenzt. Letztlich kann man eine allgemeine Tendenz zur ‚Verbürgerlichung‘ und zur ‚Veröffentlichung‘ bei beiden Theaterarten ausmachen.

Zum anderen geht es um den spontanen Kurzschluss von revolutionärer Aktion und Theaterpraxis während der Erhebungen von 1848/1849. Dies zeigt sich etwa an einem Repertoire von politisierten Stücken und an der revolutionären Aneignung der Aufführungen als politische Feier. Spontane Revolutionsgesänge begleiteten die Theater Vorstellungen und die journalistischen Beobachter der revolutionären Geschehnisse drangen auf eine aktive Rolle der Theater im politischen Geschehen.

Öffentlichkeit ist der Schlüsselbegriff, mit dem eine methodische Perspektive auf das Theater des Vormärz eröffnet wird, die sowohl den theoretischen Theaterdiskurs als auch die Theaterpraxis der Zeit spezifisch fassen kann. Die Theaterhistoriographie hat bisher nur wenige Versuche unternommen das Theater des 19. Jahrhunderts damit in Zusammenhang zu bringen. Dieter Borchmeyer und Patrick Primavesi befassen sich mit einem ästhetischen und philosophischen Diskurs um 1800, der sich in erster Linie mit Theaterkonzeptionen und nicht mit konkreter Theaterpraxis auseinandersetzt.² Während

¹ Zum öffentlichen Theaterbau des Vormärz vgl. Isabel Matthes, *Der allgemeinen Vereinigung gewidmet. Öffentlicher Theaterbau in Deutschland zwischen Aufklärung und Vormärz*, Tübingen 1995.

² Vgl. Dieter Borchmeyer, *Tragödie und Öffentlichkeit. Schillers Dramaturgie*, München 1973; Patrick Primavesi, *Das andere Fest. Theater und Öffentlichkeit um 1800*, Frankfurt a. M. u. New

Borchmeyer auf Schillers und Hegels ästhetische Philosophien fokussiert, geht Primavesi von Jürgen Habermas' Unterscheidung von repräsentativer und kritischer Öffentlichkeit aus, um das Fest als repräsentationskritische Theaterform darzustellen. In methodischer Hinsicht erhellender ist Helmar Schramms Versuch einer Bestimmung des Theaterbegriffs von der Konzeption der Öffentlichkeit aus. Schramm veröffentlichte 1990 mit dem Aufsatz „Theater und Öffentlichkeit“ eine Begriffsgeschichte von ‚Theater‘ mit einer diskursgeschichtlichen Akzentuierung durch die „ausdrückliche übergreifende Thematisierung des Zusammenhangs von Theatralität und Öffentlichkeit.“³ Im nächsten Satz wird jedoch klar, dass auch Schramm nicht bei einer medialen Konzeption von Öffentlichkeit ansetzt, sondern die Öffentlichkeit des Theaters lediglich durch den Zugang von Zuschauern definiert: „[Ohne] Bezug auf einen denkbaren Zuschauer, ein Publikum, eine Spur von Öffentlichkeit kann man sich von Theater keinen relevanten Begriff machen.“⁴ So gelingt Schramm zwar eine differenzierte Diskussion des Theaterbegriffs „im Wechselspiel mit dem kulturgeschichtlichen Wandel von Öffentlichkeitsbildern“, die ihn zu gesellschaftspolitischen Zusammenhängen der Herausbildung von Theaterkonzeptionen bringt, eine methodische greifbare Perspektive auf Öffentlichkeit kann jedoch durch die Einschränkung dieses Begriffs auf die Anwesenheit des Publikums daraus nicht erwachsen. Dass dadurch Öffentlichkeit als Konzept vernachlässigbar erscheint, wird dadurch ersichtlich, dass er bei der Revision seines Aufsatzes den Bezug auf Öffentlichkeit ganz gestrichen hat, der Titel des Textes heißt nun in der Fassung von 2005 schlicht „Theatralität“⁵.

Einen gangbaren Weg einer historischen Analyse von Theaterpraxis im Umfeld einer politischen und gesellschaftlichen Öffentlichkeit zeigt Susan Maslan anhand ihrer Forschung zum Theater der Französischen Revolution.⁶ Susan Maslan vertritt in ihrem Aufsatz „Theatre and Democracy in Revolutionary France“ (1995) die These, dass die zahlreichen vehement ausgetragenen Theaterrevolten um Aufführungsverbote und Aufführungsgebote in Paris zwischen 1789 und 1794 Ausdruck eines Kampfes zwischen den Delegierten der Nationalversammlung und dem einfachen Volk um politische Repräsentation und also um Teilhabe an politischer Handlung waren. Maslan setzt der verordneten Stille der Zuschauer auf den Galerien der Nationalversammlung das unge-

York 2008. Sowohl Borchmeyer als auch Primavesi analysieren ausschließlich den literarischen Diskurs. Eine flankierende Analyse der Theaterpraxis anhand von Quellen bleibt ein Desiderat.

³ Helmar Schramm, „Theatralität und Öffentlichkeit. Vorstudien zur Begriffsgeschichte von ‚Theater‘“, in Karlheinz Barck u.a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch*, Berlin 1990, 202–242, 205.

⁴ Ebd.

⁵ Helmar Schramm, „Theatralität“, in Karlheinz Barck u.a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 7, Stuttgart u. Weimar 2005, 48–73. Der Artikel weist wesentliche Übereinstimmungen mit dem Aufsatz von 1990 auf, Schramm erweitert jedoch die Diskursgeschichte auf die Zeit nach 1800 und streicht jeden Hinweis auf den Zusammenhang von Theater und Öffentlichkeit.

⁶ Vgl. Susan Maslan, *Revolutionary Acts. Theatre, Democracy and the French Revolution*, Baltimore 2005.

bremste Ausagieren von Zuspruch und Unmut im Theater als revolutionäre Tradition gegenüber und folgert daraus den Anspruch des Publikums auf politisches Handeln:

First, because theatrical representation, unlike political representation, was thoroughly subject to direct popular control, the theater constituted, and was widely perceived as, an embodiment of direct democracy and, hence, as an alternative to, and potential rival of, representative political institutions. Second, the people's central role in the theater, I will argue, was reflected in and, indeed, helped to shape a distinct genre of revolutionary drama: the drama of popular judgment.⁷

Maslan sieht das Theater als ein radikales performatives Potential⁸, das sich der Schriftkultur durch ‚Aktion‘ und direkte Kommunikation entgegenstellt. In diesem Sinne sieht sie hier auch ein Gegenmodell zu Habermas realisiert, der sich auf die literarische Praxis der kritischen bürgerlichen Öffentlichkeit bezieht. Eine umfassende medienhistorische Perspektive könnte diesen Gegensatz hinter sich lassen und eine produktive Zusammenschau konkurrierender Öffentlichkeiten ermöglichen. Nichtsdestotrotz führt ihre Zusammenführung der theatralen und der politischen Repräsentation zu einer Fokussierung auf das Entstehen einer spezifischen historischen Öffentlichkeit und ist daher auch für eine Untersuchung des Zusammenhangs von Theater und Öffentlichkeit im Vormärz methodisch interessant.

Meines Erachtens ist es nötig, das Theater noch weit stärker in den Zusammenhang historischer Konzeptionen von Öffentlichkeit zu stellen als es bisher von theaterwissenschaftlicher Seite getan wurde. Es muss daher nun darum gehen, die methodischen und historischen Rahmensetzungen von Öffentlichkeit als Grundbedingungen für medienhistorische Studien krisenhafter Umbrüche der Theateröffentlichkeit darzulegen. Im Folgenden werde ich daher aus der Kritik an dem Öffentlichkeits-Konzept von Jürgen Habermas methodische Konsequenzen für die historischen Analysen des Zusammenwirkens von theatraler und medialer Öffentlichkeit im Zeitraum von 1800 bis 1850 herausarbeiten (Kap. 2.1). In einem zweiten Schritt werde ich die vormärzliche Öffentlichkeitspolitik als Regulierungsgeschichte darstellen und die historischen politischen Diskurse zur Frage der Pressefreiheit und Medienkonzeption diskutieren (Kap. 2.2). Flankierend zu diesem politischen Horizont der Öffentlichkeit werde ich den literarisch-historischen Diskurs exemplarisch an Christoph Martin Wieland aufzeigen und mit den philosophischen und ästhetischen Theorien von Georg Wilhelm Friedrich Hegel und Friedrich von Schiller zwei wichtige Bezugsgrößen der literarischen Öffentlichkeit der Zeit präsentieren (Kap. 2.3). Die Diskussion der Theaterreform-Diskurse der 1840er Jahre (Kap. 3) kann darauf aufbauen und zeigen, inwiefern die beteiligten Autoren (H. Theodor Röscher, Heinrich Laube, Robert E. Prutz, Richard Wagner, Eduard Devrient, Karl Gutzkow) in die Öffentlichkeits-Diskurse eingebunden waren; ihre

⁷ Susan Maslan, „Resisting Representation. Theater and Democracy in Revolutionary France“, in *Representations* 52, 1995, 27–51, 30.

⁸ Maslan steht hier ganz in der Tradition der US-amerikanischen Performance Studies. Vgl. etwa Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, London u.a. 1993.

Schriften spiegeln spezifisch überformt das historische Spektrum an Öffentlichkeits-Topoi wider.

2.1 Öffentlichkeit als methodische Größe

Die Studie *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (1962) von Jürgen Habermas ist in methodischer Hinsicht beispielhaft und theoretischer Ausgangspunkt vieler auch historischer Analysen in diesem Forschungsfeld. Es ist Habermas' Verdienst, dem Thema „Öffentlichkeit“ eine analytisch-konzeptionelle Perspektive im Bezug auf Gesellschaftspolitik verliehen zu haben. Im Verlaufe der deutschen und amerikanischen Rezeptionsgeschichte von *Strukturwandel* haben sich einige kritische Fragen aufgetan, die eine nötige Korrektur dieses methodischen Ansatzes von Öffentlichkeits-Forschung bewirkt haben.

Öffentlichkeit als normative Kategorie. Jürgen Habermas wurde vorgeworfen, er vermische in seiner berühmten Schrift unzulässig einen normativen mit einem historischen Begriff von Öffentlichkeit. In der Tat definiert er bereits in der Einleitung Öffentlichkeit als historisch gültige und sich verändernde Sphäre und gleichzeitig als zentrale normative Kategorie der Gesellschaftskritik:

Gleichwohl [trotz der Tendenz des Zerfalls] ist Öffentlichkeit nach wie vor ein Organisationsprinzip unserer politischen Ordnung. Sie ist offenbar mehr und anderes als ein Fetzen liberaler Ideologie, den die soziale Demokratie unbeschadet abstreifen könnte. Wenn es gelingt, den Komplex, den wir heute, konfus genug, unter dem Titel ‚Öffentlichkeit‘ subsumieren, in seinen Strukturen historisch zu verstehen, dürfen wir deshalb hoffen, über eine soziologische Klärung des Begriffs hinaus, unsere eigene Gesellschaft von einer ihrer zentralen Kategorien her systematisch in den Griff zu bekommen.⁹

Es geht ihm also darum, einen historischen Begriff von Öffentlichkeit zu gewinnen, der in demokratietheoretischer Hinsicht über die Gesellschaft des späten 20. Jahrhunderts Aufschluss geben kann. Habermas verfasste seine Studie mit dem Ziel, sich einem angenommenen Zerfallsprozess der bürgerlichen kritischen Öffentlichkeit zum Ausgang des 19. Jahrhunderts analytisch zu nähern und daraus Erkenntnisse für die Sicherung der Demokratie in spätkapitalistischen Gesellschaften zu gewinnen. Für den Zusammenhang meiner Studie ist naturgemäß der erste historische Teil von *Strukturwandel der Öffentlichkeit* wesentlich relevanter, daher beziehen sich die folgenden Ausführungen weitgehend hierauf und weniger auf den zweiten, demokratiekritischen Teil des Buches.

⁹ Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1990 [Unveränderter Nachdruck der Erst-Ausgabe, Neuwied 1962], 57f.

Habermas arbeitet im ersten Teil seiner Studie einen normativen Idealtyp von bürgerlicher Öffentlichkeit als kritische politische Instanz heraus, die sich auf die Kantische Formel von dem „öffentlichen Gebrauch der Vernunft“¹⁰ bezieht.

Kants öffentliche Aufklärung. Immanuel Kants Philosophie basierte auf der radikalen Ablehnung der Determinationslehre. Dem gegenüber versuchte er, das bürgerliche Individuum in einem Freiheitsraum von Handlungen zu positionieren. Sein berühmter Aufsatz zur „Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?“ (1784) beschreibt die Aufgabe der Aufklärung des Individuums als schwieriges Unterfangen für den Einzelnen, wohingegen die Aufklärung für ein Publikum eine beinahe natürliche Sache sei:

Daß aber ein Publikum sich selbst aufkläre, ist eher möglich; ja es ist, wenn man ihm nur Freiheit läßt, beinahe unausbleiblich. Denn da werden sich immer einige Selbstdenkende, sogar unter den eingesetzten Vormündern des großen Haufens finden, welche, nachdem sie das Joch der Unmündigkeit selbst abgeworfen haben, den Geist einer vernünftigen Schätzung des eigenen Werts und des Berufs jedes Menschen, selbst zu denken, um sich verbreiten werden.¹¹

Kant beschreibt hier eine diskursiv entstehende Vernünftigkeit, welche aus der freien Meinungs-Zirkulation entsteht. Im Gegensatz zu Jean-Jacques Rousseau bewertete Kant den öffentlichen Diskurs als Medium der Aufklärung grundsätzlich positiv¹². Dennoch bestand bei ihm ein Restverdacht der Manipulationsmöglichkeit des Publikums durch öffentliche Meinungsmache. Es gäbe die Gefahr, dass einige „Vormünder, die selbst aller Aufklärung unfähig sind,“ das Publikum mit neuen Vorurteilen lenkten und die noch ‚unreifen‘ Bürger zum Umsturz verleiteten. Das Publikum müsse langsam und im Schritte der mentalen Entwicklung zur Aufklärung geführt werden. Denn „wahre Reform der Denkungsart“ könne nie durch Revolution erreicht werden, welche doch immer nur neue Vorurteile hervorbringe.¹³

Was meint Kant nun mit ‚Publikum‘ und öffentlich? Er differenziert zwischen beiden Begriffen. Das Publikum sei eine fest umrissene Gruppe von Individuen, kein abstraktes ‚Öffentliches‘, sondern ein Adressat und gleichzeitig Agent des öffentlichen Diskurses. Kant definierte dies folgendermaßen:

Ich verstehe aber unter dem öffentlichen Gebrauche seiner eigenen Vernunft denjenigen, den jemand als *Gelehrter* von ihr vor dem ganzen Publikum der *Leserwelt* macht. Den Privatge-

¹⁰ Vgl. Immanuel Kant, „Was ist Aufklärung?“, 484: „Zu dieser Aufklärung aber wird nichts erfordert als die Freiheit; und zwar die unschädlichste unter allem, was nur Freiheit heißen mag, nämlich die: von seiner Vernunft in allen Stücken öffentlichen Gebrauch zu machen.“

¹¹ Immanuel Kant, „Was ist Aufklärung?“, 483.

¹² Jean-Jacques Rousseau ist grundsätzlich von der Korruptierbarkeit der Öffentlichkeit überzeugt und unterwirft sie der strengen Kontrolle. Vgl. Jean-Jacques Rousseau, „Du contrat social“, in Ders., *Œuvres complètes*, Bd. 3, hg. von Bernard Gagnebin und Marcel Raymond, Paris 1964, 281–470, 458; vgl. auch Peter Uwe Hohendahl (Hg.), *Öffentlichkeit. Geschichte eines kritischen Begriffs*, Stuttgart u. Weimar 2000, 21f.

¹³ Immanuel Kant, „Was ist Aufklärung?“, 484.

brauch nenne ich denjenigen, den er in einem gewissen ihm anvertrauten *bürgerlichen Posten* oder Amte von seiner Vernunft machen darf.¹⁴

Für uns ist die Koppelung des „Privatgebrauchs“ an das Amt und den bürgerlichen Posten schwer nachzuvollziehen, da der Beruf heute eher dem öffentlichen Bereich und der Privatbereich auf die familiäre Intimsphäre verschoben worden ist. Kant hingegen machte deutlich, dass der Geistliche, der vor seiner Gemeinde von der Kanzel predige, einen Privatgebrauch seiner Gedanken praktiziere, deren Beschränkung und Regulierung durch seine Institution und die Struktur, in die er eingebunden sei, völlig gerechtfertigt wäre. Öffentlichen Gebrauch seiner Gedanken mache der Geistliche allerdings, wenn er als Gelehrter Schriften veröffentliche. Darin, so Kant, dürfe er im Sinne der Aufklärung nicht eingegrenzt werden.

Letztlich vertrat Kant ein Konzept von Öffentlichkeit, das an die Idee einer medialen Vermittlung gebunden ist. Der Gelehrte spreche „durch seine Schriften zum eigentlichen Publikum, nämlich der Welt“¹⁵ und nur in diesem öffentlichen Gebrauch seiner Vernunft müsse er absolut frei sein. Im Zeitalter der medialen Globalisierung erscheint es uns allerdings als völlig normal, auch die Kanzelpredigt als potentiell medialisierte Form von Öffentlichkeit zu betrachten – so ist doch deren Umsetzung in ein Bild- oder Hörmedium nur eine Frage des Zugriffs. Und, Kants Öffentlichkeit war an die Figur des ‚Gelehrten‘ gebunden, das öffentliche Agieren erhielt hier seine Freiheit durch die Einbindung in den Rahmen der Wissenschaft. Die öffentliche Stimme wird im Medium der wissenschaftlichen Rede und Schrift kanalisiert. Damit erweist sich Kants Öffentlichkeit als geradezu idealtypisches Konzept der Aufklärung.

Diesem Konzept wohnt durchaus eine politische Kritik inne. Der von Kant postulierte öffentliche Diskurs durch gelehrte Schriften ist ein Instrument des politischen Handelns. Durch die Rezeption der vom Geist der Aufklärung geleiteten Veröffentlichungen könne eine vernünftige allgemeine Meinung über staatliche Sachen entstehen, die dann der Staatsgewalt vorgetragen werden könnten, um eine Verbesserung zu erreichen. Die Gesetze müssten sich am öffentlichen Diskurs messen lassen als „Probierstein“ ihrer Rechtmäßigkeit.¹⁶ Kant erläuterte dies zunächst eingegrenzt auf das Beispiel der Religion und ihrer Institutionen, doch ging er am Schluss seiner Schrift soweit, ein universales Ideal des aufgeklärten Staatsoberhauptes zu projizieren, das eine freie Denkungsart vertrete und einsehen müsse, dass man seinen Untertanen gefahrlos erlauben könne, „von ihrer eigenen Vernunft öffentlichen Gebrauch zu machen und ihre Gedanken über eine bessere Abfassung derselben, sogar mit einer freimütigen Kritik der schon gegebenen, der Welt öffentlich vorzulegen.“¹⁷ Hier genau bestimmte Kant das Ideal,

¹⁴ Immanuel Kant, „Was ist Aufklärung?“, 485. Hervorhebung im Original.

¹⁵ Immanuel Kant, „Was ist Aufklärung?“, 487.

¹⁶ Vgl. Immanuel Kant, „Was ist Aufklärung?“, 488f: „Der Probierstein alles dessen, was über ein Volk als Gesetz beschlossen werden kann, liegt in der Frage: ob ein Volk sich selbst wohl ein solches Gesetz auferlegen könnte?“

¹⁷ Immanuel Kant, „Was ist Aufklärung?“, 492f.

welches dem Konzept der bürgerlichen Öffentlichkeit von Habermas als Basis dient. Andreas Gestrich vermerkt dazu kritisch,¹⁸ Habermas nehme in Anlehnung an dieses Konzept der Aufklärung an, dass „Vernunft, Moral und Politik im ‚herrschaftsfreien Diskurs‘ freier Bürger zusammengeführt werden können“¹⁹ und verweist auf die fiktionale Dimension dieser Annahme. Das Projekt der Aufklärung – die allmähliche Bildung und Perfektionierung des sittlichen Menschen im Zusammenhang mit der vernünftigen Ausübung eines öffentlichen Diskurses – sei nämlich letztlich der Gradmesser, an dem auch Habermas den Erfolg oder den Niedergang von demokratischen Gesellschaftsordnungen messe.²⁰

Die Entstehung der öffentlichen Sphäre. Der „Strukturwandel der Öffentlichkeit“ betrifft, so Habermas, den Umschlag von einer feudalen repräsentativen Öffentlichkeit in eine bürgerliche, d.h. kritische Öffentlichkeit. Die repräsentative Öffentlichkeit lasse sich zunächst als fürstliches Statusmerkmal²¹ und nicht als soziale Sphäre eines öffentlichen Rasonnements beschreiben:

Solange der Fürst und seine Landstände das Land ‚sind‘, statt es bloß zu vertreten, können sie in einem spezifischen Sinne repräsentieren; sie repräsentieren ihre Herrschaft statt für das Volk, ‚vor‘ dem Volk.²²

Diese repräsentative Öffentlichkeit werde in dem Maße ausgehöhlt, in dem die Repräsentation selbst an eine Differenzfunktion von Fürst und Volk gekoppelt ist. Das Volk trete in einem Entwicklungsprozeß bis zum Ende des 18. Jahrhunderts als Gesellschaft dem Fürsten als Staatsmacht gegenüber, und die Repräsentationsfunktion des Fürsten liege nun in der stellvertretenden Ausübung der Staatsmacht „für das Volk“.²³

Eine bürgerliche Öffentlichkeit könne sich also in dem Moment bilden, in dem Staat und Gesellschaft auseinander träten. Das entstehende Bürgertum habe gegenüber dem Staat einen privaten Besitz, der immer mehr vom Hausbesitz zu einem Gegenstand öffentlichen Interesses werde. Seit dem späten 18. Jahrhundert beginne ein Anspruch auf einen rasonnierenden Austausch über politische Maßnahmen, die den privaten Besitz betreffen, welcher zunehmend das öffentliche Wohl bestimme. Die Ernährungslage des Staates, der industrielle Fortschritt liege in der Hand der Privatleute, hänge jedoch

¹⁸ Vgl. Andreas Gestrich, „Jürgen Habermas’ Konzept der bürgerlichen Öffentlichkeit“, in Claus Zimmermann (Hg.), *Politischer Journalismus, Öffentlichkeiten und Medien im 19. und 20. Jahrhundert*, Ostfildern 2006, 25–39.

¹⁹ Andreas Gestrich, „Jürgen Habermas’ Konzept der bürgerlichen Öffentlichkeit“, 26.

²⁰ Ebd.

²¹ Vgl. Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, 60: „Diese repräsentative Öffentlichkeit konstituiert sich nicht als ein sozialer Bereich, als eine Sphäre der Öffentlichkeit, vielmehr ist sie, wenn sich der Terminus darauf übertragen ließe, so etwas wie ein Statusmerkmal.“

²² Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, 61.

²³ Vgl. hierzu auch die Ausführungen zu den politischen Implikation der Trennung von Staat und Souverän in Kap. 5, 223f.