

Rezension zu

H. Korte/H.-J. Jakob (Hg.):  
 "Das Theater glich einem  
 Irrenhause". Das Publikum im  
 Theater des 18. & 19. Jh. \\  
 Dies./B. Dewenter (Hg.): "Das  
 böse Tier Theaterpublikum".  
 Zuschauerinnen & Zuschauer  
 in Theater- &  
 Literaturjournalen des 18. &  
 frühen 19. Jh.

Heidelberg: Winter 2012. (Proszenium. Beiträge  
 zur historischen Theaterpublikumsforschung:  
 1). ISBN 978-3-8253-6040-5. 311 S. Preis: €  
 45,- \\ \\ \\ Heidelberg: Winter 2014.  
 (Proszenium. Beiträge zur historischen  
 Theaterpublikumsforschung: 2). ISBN  
 978-3-8253-6280-5. 243 S. Preis: € 35,-.

von **Stefanie Schmitt**

Ein rechter Zoo muss das Theater des 18. Jahrhun-  
 derts gewesen sein. Von "gähnen, brüllen, miauen  
 und bellen" (I, S. 87) im Zuschauerraum ist die Rede,  
 vom Klopfen und Pfeifen, und – schlimmer noch –  
 von Studenten, die sich auf den oberen Rängen in  
 einer Weise physisch erleichtern, dass "der Kopfputz  
 unserer Damen in den unteren Logen leiden [wür-  
 de], wenn sie sich nicht beschirmt" (I, S. 88). Wie  
 passt solch viehisches Benehmen mit dem tradierten  
 Bild der Schaubühne als 'moralische Anstalt' zusam-  
 men?

Um Fragen wie diese zu klären, eröffneten Herr-  
 mann Korte und Hans-Joachim Jakob 2012 mit dem



Sammelband *Das Theater glich einem Irrenhause* die  
 Reihe "Proszenium. Beiträge zur historischen Thea-  
 terpublikumsforschung" im Heidelberger Winter  
 Verlag. Zwei Jahre später folgte der Quellenband  
*Das böse Tier Theaterpublikum*, dessen Titel dem Tage-  
 buch Ludwig Devrients (1843) entnommen wurde.  
 Auffallend an den hier versammelten Quellen ist,  
 dass sie insonderheit den Unmut bündeln – der Kri-  
 tiker ist einer, der es besser weiß. Und sein Frust ist  
 ihm Ansporn zum Schreiben.

Beim Nachbarschaftsstreit im Zuschauerraum geht  
 es vorrangig um Besitzverhältnisse. Denn immer  
 wieder wird die Debatte um gebührliches Betragen

auf die Frage des Monetären zurückgeführt. Während die einen vermeinen, mit dem Einlassbillett ihren persönlichen Raum im öffentlichen ausdehnen zu können, pochen die anderen auf ihr Recht, "eine ruhige Stille [...] für Geld zu verlangen" (II, S. 41). Ganz offenbar treffen im öffentlichen Raum des Theaters unterschiedliche Konzepte von Privatsphäre aufeinander. Der Hang zu gesellschaftlicher Selbstinzenierung steht dem Wunsch nach kontemplativem Kunstgenuss entgegen: "Die schöngeputzten jungen Herren mochten immer ihre Süßigkeiten und Albernheiten an die Toiletten ihrer Dulcineen versparen, in der Komödie sie vorzuplaudern, schickt sich nicht, weil aufmerksame Zuschauer gestört werden" (I, S. 80).

Indem Korte & Co den Zuschauerraum 'in Szene' setzen, statt sich auf das Bühnengeschehen zu konzentrieren, zeigen sie die 'andere Seite' der legendären vierten Wand und belegen, dass diese beidseitig bedingt ist. Gleichzeitig handelt es sich bei Bühne und Auditorium in mehrerlei Hinsicht um kommunizierende Gefäße. Im idealen Modell des bürgerlichen Theaters, das sich edukative Absichten auf die Fahnen schreibt, entspricht "dem idealen Schauspielertypus [...] ein idealer Zuschauertypus" (II, S. 48). Mäßigung bzw. Angemessenheit gilt für beide Seiten als verbindliches Kriterium, und so wird an die Besserung der Sitten wechselweise auf der einen wie auf der anderen Seite appelliert. Wenn das, was auf der Bühne gezeigt wird, (freye) Kunst werden soll, muss es auch vom Publikum als solche behandelt werden. Daher gilt es zunächst das Urteilsvermögen und den 'Geschmack' des Zuschauers zu bilden, der schließlich "das unerklärlichste Räthsel auf dieser Erde" (I, S. 244) ist.

In seinen *Regeln* gemahnt Goethe den Schauspieler, stets zu "bedenken, daß er um des Publicums willen da ist" (I, S. 151). Auf der anderen Seite dieses bürgerlichen Schuldprinzips steht der Zuschauer, der dem Schauspieler gegenüber zu Aufmerksamkeit und sachverständiger Beurteilung verpflichtet ist. Entsprechend könnte der 1775 anonym erschienene "Versuch über das Parterre" ebenso gut "Über die Urteilskraft" heißen. Mit der verfeinerten Wahrnehmung

einhergehen soll ein sensiblerer Gebrauch der Kritikinstrumente: Die Praktiken des Ausrufens, der Beifallsbekundungen und Da-Capo-Schreie werden scharf zensuriert. Beispielsweise sei die aus der Musik stammende Forderung nach Wiederholungen in Tragödien (die einen bemerkenswert kleinen Teil des Spielplans bestritten) absolut unangebracht. Nicht auszudenken, wenn es "so weit kommen sollte, daß [...] Medea, noch einmal ihre Kinder ermorden – [...] der alte Galotti, noch einmal seine geliebte Rose entblättern" (I, S. 92) müsste.

Derweil Lachen und Gähnen dem gemeinen Zuschauer als profunder Ausdruck der Kritik zupass kommen – "ein *ausgeglichener* Schauspieler wäre dann eine ganz neue Terminologie, von welcher unsere ältern Dramaturgen gar nichts gewußt haben" (II, S. 135) – lassen kritische Geister selbst den Beifall nicht als Qualitätskriterium gelten. Gerade an einem Ort der Schau gilt die körperliche Entäußerung als eine einzuschränkende. Die sich im Laufe der Verbürgerlichung wandelnde Beziehung des Menschen zu seinen Affekten (und denen der anderen!) wird mehreren Orten beschrieben. Jene Publikumsschelte, die in den Theaterzeitschriften und Kulturjournalen der Zeit laut wird, ist "Teil des Disziplinierungsdiskurses, an dessen Ende der still sitzende, sich nicht rührende Zuschauer steht" (I, S. 250). Die Überwältigung durch das Gefühl, die als höchstes Ziel des Theaters gehandelt wird, hat entsprechend verinnerlicht im Stillen stattzufinden, um den "Funke[n] des Ueberspannungsgeistes" (I, S. 27) nicht ungebührlich herauszufordern. Statt Auskünfte über die Wirkungsdramaturgie zu geben, sprechen viele der hier versammelten Quellen daher wortreich den Wunsch nach einer "Domestizierung der Körper" (I, S. 50) aus.

Selten finden sich Schilderungen euphorischer, emotionaler oder gar körperlicher Zuschauererfahrung, wie sie von der verlegendisierten Mannheimer Uraufführung der *Räuber* überliefert sind (vgl. Bodo Plachta); immer spricht in der urteilenden Beobachtung ein Zensor mit. Zuweilen hat man den Eindruck, dass man anhand der Theaterjournale konkretere Auskünfte über Gesellschaft und Sitten, als

über das Theater erhalten kann. Und tatsächlich reicht der Informationsgehalt der beiden Bände weit über die Ereignisse im Zuschauerraum hinaus. Beispielsweise wird in Korrespondenz zum sich gerade entwickelnden öffentlichen Rechtswesen der Disziplinierungsvorschlag "konsequenterweise zugespitzt auf die Forderung nach strafrechtlichen und polizeilichen Maßnahmen" (II, S. 45, vgl. auch den Beitrag zum "Polizeygesetz" von Peter Heßelmann).

Insgesamt bleibt das Quellenstudium mehr aufs Publikum als auf die Wechselwirkungen zwischen Bühne und Auditorium fokussiert. Das mag an der Programmatik der Reihe liegen (Stichwort "Publikumsforschung"), kann aber auch dem Stil der Zeit geschuldet sein: Beobachtungsschwerpunkt bleibt das Niedrige, weil vom intellektuell erhabenen Standpunkt aus geurteilt wird. In seinem Selbstadelungsbestreben unterteilt der Kritiker das Publikum sogar in drei Klassen: "Der rohe Mensch ist zufrieden, wenn er nur etwas vorgehen sieht, der gebildete will empfinden, und Nachdenken ist nur dem ganz ausgebildeten angenehm" (I, S. 175f.).

Dennoch lassen die Forderungen nach kontemplativer Andacht und adäquatem Benehmen Rückschlüsse auf das Dargebotene zu. Die Interaktion von Zuschauern und insbesondere Aktrizen, der private Austausch von Blicken oder gar Dialogen wird von den Theaterreformern entschieden verurteilt und allenfalls in den Garderoben toleriert. Was hierdurch vor Übergriffen aus dem Auditorium geschützt wird, ist ein Bühnengeschehen, das ganz im Zeichen des Illusionstheaters steht. Und bereits die Störung dieser illusionären Welt der Szene durch den Lichtputzer wird stark missbilligt. Andererseits sind Aussagen über "eine auf Identifikation abzielende Wirkungsdramaturgie" (I, S. 242) beispielsweise im Tagebuch Joseph von Eichendorffs, mit dem sich Hermann Korte näher befasst, nicht zu finden.

Nicht alle Beiträge tragen den Stempel des Disziplinierungsdiskurses: Dass man trotz des bürgerlichen Aufklärungsparadigmas publikumsorientierte *Dramatische Spiele zur geselligen Unterhaltung auf dem Lan-*

*de* schreiben konnte, zeigt Johannes Birgfeld anhand von August von Kotzebues "radikaler Demokratisierung des Theaterspiels" (I, S. 200). Als um Kommunikation bemühter Dramatiker will Kotzebue das Publikum durch den gezielten Einsatz szenischer Mittel spielerisch "besser, verträglicher, duldsamer machen" (I, S. 210). Die Debatte mit seinen Kritikern, die ihm zu gefälliges Theater unterstellen, pflegt er mitunter in seinen Stücken auszutragen. So macht er die Selbstüberschätzung so manches Kollegen in der 'Narrenrevue' *Die Glücklichen* anschaulich: Der Dichter "muß höher stehen als sie alle; er muß ein Jahrhundert vorausschreiben; er muß den Lichtpunkt am Firmament bezeichnen, zu welchem nach und nach die Staubmenschen sich emporwinden müssen" (I, S. 209).

Alexander Košenina untersucht das diffizile Verhältnis des Theaterdirektors August Klingemann zum Braunschweiger Publikum, der sich den Bedürfnissen desselben – die naturgemäß nicht immer dem aufklärerischen Wertekanon konform sind – durchaus bewusst ist und daraus u. a. den Schluss zieht, eine "Balance zwischen 'Kunstrichter' und 'Galerie' herstellen zu müssen" (I, S. 261). Überhaupt verdienen die räumlichen Verhältnisse innerhalb des Theaters eingehendere Analyse, zumal ihnen auch eine Zuschauertypologie entspricht (vgl. auch die historische Gebäudeuntersuchung von Martin Rector). Die architektonischen Gegebenheiten boten hinlänglich Gelegenheit, sich im voll beleuchteten Zuschauerraum Aufmerksamkeit zu verschaffen – oder sich hinter dem Logenvorhang ins Private zurückzuziehen. Von Interesse ist auch die soziale Zusammensetzung des Parterres, dem im Aufführungsgefüge aufgrund der Nähe zur Bühne die sprichwörtlich lauteste Stimme zukommt. Vor allem seine Eignung als meinungsbildende Instanz rückt es ins Zentrum von Schilderungen und Studien.

"Was müssen manche Personen für eine Absicht haben, wenn sie ins Schauspiel gehen?" (II, S. 77). Angesichts all der schlechten Manieren, die in den Quellentexten des 18. und 19. Jahrhunderts mit wonnigem Ekel ausgebreitet werden, möchte man allzu gerne die Grundsatzfrage stellen: Warum aber



nun eigentlich Kunst? Interessanterweise arbeiten Quellen wie Analysen sich gleichermaßen an diesem Rätsel ab. Mode, Galanterie, "feine Prostitution" und "lange Weile" (II, S. 99) vermögen schließlich ebenso wenig wie die aristotelische Katharsis-Theorie eine zureichende Begründung angesichts der hamletischen Hekuba-Frage zu liefern. Klar hervor geht aus den Zeitdokumenten allenfalls, dass der Legitimationszwang des Theaters nicht erst die Erfindung heutiger Kulturpolitik ist.

Beide Bände sind reich an detailkundigen Beobachtungen, Auskünften über Manieren und Bühnengepflogenheiten, – und in der Fülle des Materials kann man als Leser überraschende Entdeckungen machen. Was den theoretischen Zugang zum Bühnenergebnis betrifft, so ist dieser durchaus konventionell. Im Sinne der Berliner Schule machen die Beitragenden den Zuschauer zum Akteur und zitieren wiederholt die 'Minimaldefinition' des Theaters, bei der A eine Person B verkörpert, wobei C zuschaut – mal nach Eric Bentley, dann nach Christel Weiler und natürlich auch nach der Erfinderin des Zuschauers als Studienobjekt für die Theaterwissenschaft des 20. Jahrhunderts: Erika Fischer-Lichte. Nicht genug, dass die Publikumsforschung erhellende Details über die genauen Umstände des Theaterwesens und seinen gesellschaftlichen Kontext zutage fördert, es scheint, als müsse sie sich auch beständig der Bedeutung ihres Gegenstandes versichern.

Mit der Zusammenstellung von Analysen und überlieferten Stimmen wird das tradierte Narrativ von Bildung und Sitte um eine komplementäre Perspektive ergänzt, denn so manche zeitgenössische Schilderung entlarvt die idealischen (Reform-)Schriften der Aufklärer als Wunschphantasien. Just auf diese aber greift die Theaterwissenschaft gerne zurück und nimmt die Idealvorstellung als authentisches

Zeugnis an. So weist Korte – in der Fußnote, denn so offensiv ist der Grundton des Bandes nun doch nicht – darauf hin, "wie obsolet eine ausschließlich an Theoriefixierungen klebende Forschung ist, die immer und immer wieder längst bekannte Dramenpoetologie-Passagen interpretiert" (I, S. 251). Stattdessen setzt er auf die unmittelbare Erfahrung der Theatergänger und bisweilen auch auf Aussagen der Schauspieler über ihr Publikum.

Es lohnt, beide Bände parallel zu lesen, zumal einige der 15 Beiträge aus Band I mit dem in Band II publizierten Material hantieren. Und auch mit letzterem steht der Leser nicht allein auf weiter Flur, denn Korte und Jakob stellen den transkribierten Dokumenten zwei kenntnisreiche Artikel zur Quellenlage voran. Jüngst ist der dritte Band der Reihe erschienen: *Medien der Theatergeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts* – ein Titel, der auf die Ausweitung des Gegenstandsbereiches hoffen lässt. Dass die Herausgeber die Stimmen der Zeit wieder hörbar machen, ist ein durch und durch rühmliches Unterfangen. Die große Qualität der Analysen liegt im genauen Blick, der nicht nur historische Umstände rekonstruiert, sondern wie beiläufig etwas über das große Mantra der Aufklärung erfahren lässt: 'the proper study of mankind is man'. Denn die schriftlichen Erzeugnisse des 'tintenklecksenden Säkulum's' erlauben – eingefasst in eine kulturelle Rahmung – mitunter erstaunliche Einsichten in das zwischenmenschliche Miteinander.

Und – Wissenschaft beiseite – nicht zuletzt ist es der Wahrheitsgehalt des Anekdotischen, der die Lektüre so wunderbar erbaulich macht: "Aber mein Gott, sagte mir mein Nachbar, ich möchte nur wissen, warum die Leute in die Komödie gehn, wenn sie nur plaudern wollen. Ich knirschte mit den Zähnen, und sprach nichts" (S. 80).

## Autor/innen-Biografie

### Stefanie Schmitt

1983 in Saarbrücken geboren. Studium in Glasgow (Scottish Literature) und Wien (Theater-, Film- und Medienwissenschaft), dort von 2007 bis 2010 Assistentin der Institutsleitung. Hospitanzen und Assistenzen am Saarländischen Staatstheater und dem Burgtheater Wien; eigene Arbeiten in den Bereichen Dramaturgie, Text, Regie und Ausstattung. Diplomarbeit über Medizin, Malerei und Menschendarstellung im 18. Jahrhundert ("Von der Oberfläche des Leibes zum Inneren der Seele"). Derzeit tätig als Inspizientin am Burgtheater und in den Redaktionen von *Maske und Kothurn*. *Internationale Beiträge zur Theater-, Film und Medienwissenschaft* und *rezens.tfm*.

Forschungsinteressen: Dramaturgie, Anthropologie und Erzähltheorie, Kunst und Schauspielkunst im 18. Jahrhundert in Deutschland und England; Gegenwartsdramatik, Text- und Aufführungsanalyse.