

Hermann Korte, Hans-Joachim Jakob. *„Das Theater glich einem Irrenhause“: Das Publikum im Theater des 18. und 19. Jahrhunderts.* Heidelberg: Universitätsverlag Winter Heidelberg, 2012. 311 S. ISBN 978-3-8253-6040-5.

Reviewed by Steffen Höhne
Published on H-Soz-u-Kult (March, 2013)



H. Korte u.a. (Hrsg.): „Das Theater glich einem Irrenhause“

Theaterpublikumsforschung, so heißt es in der Verlagsankündigung, ist eine noch junge Teildisziplin der Kultur- und Literaturwissenschaft, weshalb die neue Schriftenreihe „Proszenium“ sich das Ziel setzt, Forschungsimpulse zu bündeln, Quellen zum Verhalten des Publikums zu dokumentieren und neue methodologische Perspektiven zu entwickeln. Abweichend von einer literaturwissenschaftlichen Dramenanalyse im Spannungsfeld von Dramentext und Dramenpoetologie geht es in der historischen Theaterpublikumsforschung um die performative Praxis des Bühnengeschehens, womit insbesondere Veränderungen im Zuschauerverhalten in den Blick genommen werden sollen. Während die bisherige theaterwissenschaftliche Publikumsforschung häufig Bezug auf Anekdotisches nahm – worauf ja auch der Titel des hier anzuzeigenden Bandes mit seinem Verweis auf Schillers Erregungstheater („Die Räuber“) anspielt – steht nun das Bedingungsgefüge zwischen Publikum und Theater im Zentrum der Untersuchung. Wie hat sich das Theaterpublikum im 18. und 19. Jahrhundert verhalten? Wie vollzog sich die Entwicklung von einem mehr oder weniger unkonzentrierten Zuschauen zum konzentriert kontemplativen Kunstgenuss im Theater (sofern es sich dabei nicht bloß eine Idealvorstellung der Theaterreformer und -kritiker handelte)? Wie der Herausgeber Hermann Korte in seinem einleitenden Beitrag muss zur Beantwortung dieser Fragen auf ganz unterschiedliche Quellen zurückgegriffen werden (S. 12).

Solche theaterrelevante Quellen zur systematischen Erforschung des Publikums sind nach Korte Theater-

und Kulturzeitschriften, Autobiographien und Tagebücher der Akteure, die Anstands- und Konversationsliteratur, theatermedizinische Abhandlungen, Spielpläne, Theaterzettel, Theaterakten, Ratsnachlässe, Lokalchroniken, Reise- und Stadtbeschreibungen, Bilder und Fotos. Entsprechend einer Ästhetik des Performativen nach Erika Fischer-Lichte, der sich die meisten der Beiträge des Bandes verpflichtet sehen, geht es somit um den Kommunikationsort Theater mit seinem historisch nachzuweisenden „breiten Spektrum an Ritualen, lokal und epochal zu spezifizierenden Verhaltensweisen“ (S. 16). Zu Recht wird eine Korrelation zwischen der Entwicklung professioneller Schauspielkunst und professioneller Zuhörerschaft mit „emotions- und spannungsvollen Publikumsempfindungen“ postuliert (S. 21). Dass in den Quellen immer auch die Unarten des Publikums beklagt werden – zum Beispiel Forderungen nach Wiederholungen von Bravour-Arien, das Sich-sehen-Lassen als Besuchsanlass, ein kunstfernes Geplauder – kann man durchaus als Zeichen einer Disziplinierungsabsicht eben dieses Publikums betrachten, das primär Interesse an Vergnügen, Zeitvertreib und Unterhaltung hat. Die Publikumerwartung eines bloß sinnlichen Vergnügens wird im Theaterdiskurs seit dem 18. Jahrhundert denunziert, Vergnügen, Zeitvertreib und Sinnenfreude aus dem ästhetischen Diskurs verbannt: „ein bloßes Sinnenwerk: der Verstand und das Herz bekommen nichts davon. Nur die Augen werden geblendet; nur das Gehör wird geküzzelt und betäubet: die Vernunft aber muß man zu Hause lassen, wenn man in die Oper geht, damit sie nicht etwa durch ein gar zu kützliches Urtheil, die ganze Lust unterbreche,“ so heißt

es in Gottscheds „Critischer Dichtkunst“ (S. 35)

Das sich durchsetzende Konzept „des höheren Vergnügens und des edlen, gehobenen Geschmacks steht im engen Zusammenhang mit einem folgenreichen Paradigmenwechsel im Theaterdiskurs. Es geht um die Aufwertung der auf die Bühne gebrachten Stücke und der Theaterdichter [...]“ (S. 45). Diese Entwicklung lässt sich als Professionalisierungsprozess mit einer „Grammatik der Schauspielkunst“ inklusive einer „Domestizierung des Körpers“ (Gestik, Mimik, Ausdrucksmöglichkeiten) bzw. einer Pädagogisierung beschreiben, der alle Akteure im Theater erfasst: „Die Domestizierung des Publikums geht mit der Domestizierung des Schauspielers Hand in Hand, die stets eine Domestizierung des Körpers (des Schauspielers wie des Zuschauers) einschließt, sowie eine Domestizierung der Stimme, der Gestik, der Mimik, der Bewegung.“ (S. 50). Man mag darin durchaus eine Vorwegnahme von Prinzipien der kommenden bürgerlichen Gesellschaft erkennen, die auf der Aufklärung basierten. Den Theatermachern ging es allerdings eher um eine langfristige Perspektive im Rahmen einer Sittlichkeitsoffensive („guter Geschmack“) sowie um den Schutz des Dramendichters vor Theaterzensur und Textkontrolle. Mit seinen fundierten wie lesenswerten Überlegungen hat Korte ein ganzes Tableau eröffnet, auf dem Fragen von Genese und Transformation des Publikums aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet werden können.

In den weiteren Beiträgen des Bandes findet man insbesondere Fallstudien zu einzelnen Häusern bzw. Autoren. Martin Rector befasst sich mit Hannover, wo er einen Prozess von Verbürgerlichung und Emanzipation des Theaterwesens aus höfisch-adliger Exklusivität erkennt, mit dem aber das Problem der Abgrenzung von dem „ungebildeten“ Publikum (auf der Galerie) entstand (S. 70). Peter Heßelmann untersucht die Ziele der Theaterreformer im Hinblick auf eine intendierte Erziehung des Theaterpublikums inklusive ethischer und ästhetischer Bildung bis hin zur Konditionierung des „konkreten Betragens der Rezipienten im Zuschauerraum“ (S. 77), womit neue Wahrnehmungs- und Verhaltensmuster entstehen, die „die Attitüde der Zuschauer bis heute prägen“. Das Theater als eine „Schule des Anstands und ‚zivilisierter‘ Umgangsformen“ wird zur Sozialisationsinstanz. „Die Schaubühne als öffentliche Lehranstalt der Welt- und Menschenkenntnis und als Forum gemeinschaftlichen Diskurses übernahm die Funktion einer zivilisatorischen Anstalt, einer Einübungsstätte gesellschaftlich akzeptierten Sozialverhaltens“ (S. 78–79). Allerdings erfolge damit eine „Stilllegung des Publikums“ während der Vorstellung, ein „Rezeptionsmuster der ruhigen Em-

pathie“ (S. 82) und das Konzept der imaginären vierten Wand setzte sich durch. Andererseits bildete die Disziplinierung der Zuschauer erst die Voraussetzung für eine ‚ideale‘ Rezeption „jeder sprachlichen, gestischen und mimetischen Feinheit des Bühnenspiels“ (S. 83). Die Durchsetzung neuer Wahrnehmungsmuster korrespondierte dabei mit Veränderungen traditioneller Aufführungsstrukturen wie der Reduzierung des alten Nummernprogramms.

Dem Zuschauer in Schillers „Seestücken“ widmet sich Mirjam Springer, während sich Toni Bernhart mit dem Konzept des impliziten Publikums befasst, „jener Rezipientengruppe, die sich als wirkungsästhetische Entität aus der produktionsästhetischen Schicht des Schauspieltextes rekonstruieren lässt“ (S. 179). Die Analyse der Erwartungen und Erfahrungen des zeitgenössischen Publikums erfolgt durch direkte Anreden des Publikums im Text; Sprechen im Namen des Publikums; Regieanweisungen für die „Vorstellungen“ (S. 186). Johannes Birgfeld befasst sich mit Kotezbues „Almanach Dramatischer Spiele zur geselligen Unterhaltung auf dem Lande“, einer Anthologie für Laien, die zur geselligen Unterhaltung Theater spielen. Bastian Dewenter weist auf die in mehreren Beiträgen thematisierte Diskrepanz zwischen Theaterreform und Publikumserwartungen hin: „Die Kommunikations- und Interaktionslust des Theaterpublikums widerspricht den Forderungen an ein ruhiges, kontemplatives Auditorium“ (S. 232).

Mit den Zuschauertypologien bei Böttiger und Holtei Karl August Böttiger, Die Entwicklung des Ifflandischen Spiels in vierzehn Darstellungen auf dem Weimarischen Hoftheater im Aprilmonath 1796, Leipzig 1796, differenziert zwischen dem verständigen Zuschauer, dem Zuschauer von feinem Gefühle, dem gemeinen, dem weniger aufmerksamen, dem ungeübten und dem unterrichteten Zuschauer. Karl von Holtei, Vierzig Jahre. Erster Band, Berlin 1843, verwendet die Kategorien des simplen, neugierigen Zuschauers, des gebildeten und urteilsfähigen sowie des deutenden. und einer Disziplinierung des Theaterpublikums im Zeichen höheren Vergnügens und ästhetischen Geschmacks beschäftigt sich Hermann Korte, insbesondere in Bezug auf das Parterre, das durchaus Einfluss auf Spielplan und Repertoire nahm (S. 246f.). Korte nennt Theaterabende von „vier bis fünf Stunden und Folgen von Komödien, Singspielen, Possen, Einaktern, Prologen und Tanz“ (S. 247), bei denen die Zuschauer kamen und gingen. In Breslau wurde offenbar die „Minna von Barnhelm“ aufgrund der Forderungen des Parterres gleich dreimal hintereinander gespielt. Einen Habitus, der das Publikum nur als Feind erkennt, betrach-

tet dagegen Nikola Rossbach anhand des „Intimen Theaters um 1900“. Hier wurde die Meinung vertreten: „das Publikum verdirbt alles. Es hat unsere Literatur entwertet, es hat unsere Presse in den Sumpf gezerrt, es hat unser Theater künstlerisch vernichtet. Das Publikum ist der Feind. [...] Das Theater der Zukunft ist das vom Publikum emanzipierte Theater. Alles, was irgendwie die große Menge anzieht, muß vermieden werden. [...] Kunstverständige Menschen lassen Kunstwerke auf sich wirken. [...] Es ist nun einmal etwas Aristokratisches um die Kunst“ (S. 283–284). Wurde so auf der einen Seite ein Theater der kunstbeflissenen Wenigen gefordert, erregte gerade der disziplinierte Zuschauer im 20. Jahrhundert das Missfallen der Theatertheoretiker und -praktiker (Brecht, Brook, Grotowski): „Der Zuschauer ist nicht nur realer Mitspieler in der ‚triadischen Kollusion‘ des Thea-

ters aus Darsteller, Zuschauer und Dramatiker, sondern auch Projektionsfläche in theaterästhetischen Programmen“ (S. 285). Helga Finter schließlich befasst sich mit Skandalen im Theater, die durch eine „Erschütterung des ästhetischen Erwartungshorizonts“ (S. 298) ausgelöst wurden.

Der vorliegende Sammelband stellt eine wichtige Grundlage für das neue Forschungsgebiet der historischen Publikumsforschung dar. Wenn auch noch nicht die ganze Bandbreite möglicher Quellen ausgewertet wurde und zentrale Fragen, wie beispielsweise die nach den Inkongruenzen zwischen programmatischer Theorie der Reformen und den tatsächlichen Verhältnissen der Antwort harren, weisen die hier zusammengetragenen Forschungsergebnisse konsequent in die richtige Richtung.

If there is additional discussion of this review, you may access it through the network, at:

<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/>

Citation: Steffen Höhne. Review of Korte, Hermann; Jakob, Hans-Joachim, *„Das Theater glich einem Irrenhause“: Das Publikum im Theater des 18. und 19. Jahrhunderts*. H-Soz-u-Kult, H-Net Reviews. March, 2013.

URL: <http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=38584>

Copyright © 2013 by H-Net, Clío-online, and the author, all rights reserved. This work may be copied and redistributed for non-commercial, educational purposes, if permission is granted by the author and usage right holders. For permission please contact H-SOZ-U-KULT@H-NET.MSU.EDU.