

sehr einflussreichen Branchen-Insidern angereichert werden. Durch die vielfältigen historischen Abrisse betreibt Mulligan vor allem im ersten Teil des Buchs aktiv Geschichtsschreibung und reiht sich damit in eine Folge wichtiger Publikationen wie *How Music Got Free* von Stephen Witt oder *The Future of Music* von David Kusek und Gerd Leonhard ein. Gleichzeitig gelingt es dem Autor aber nicht, einen verbindlichen Erzählstil zu entwickeln, der die Leser an die Hand nehmen und dem Buch eine konsistente Argumentationskette verleihen würde. Insofern eignet sich das Buch vor allem für Praktiker, die aus gut recherchierten Fallstudien ihre Schlüsse ziehen wollen und als Ausgangspunkt für weitere Forschung zur Geschichte der Online-Musikdistribution.

Florian Grote*

Literatur

- KUSEK, David/LEONHARD, Gerd (2005): *The Future of Music: Manifesto for the Digital Music Revolution*. Boston: Berklee.
- WITT, Stephen (2015): *How Music Got Free: What Happens When an Entire Generation Commits the Same Crime?* London: The Bodley Head.

Hermann KORTE, Hans-Joachim JAKOB, Bastian DWENTER (Hgg.): „Das böse Tier Theaterpublikum.“ Zuschauerinnen und Zuschauer in Theater- und Literaturjournalen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Eine Dokumentation. Heidelberg (Winter) 2015, 243 Seiten.

Sven Oliver MÜLLER: *Das Publikum macht die Musik. Musikleben in Berlin, London und Wien im 19. Jahrhundert*. Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 2014, 448 Seiten und 29 Abb.

„Jedes Theaterpublikum hat seine Unarten“, so lautet das Fazit einer Untersuchung von Texten aus Theaterzeitschriften und Kulturjournalen, die sich explizit der Rolle des Publikums und seinen Verhaltensweisen im 18. und frühen 19. Jahrhundert zuwendet. Aufbauend auf einem ersten Band, der aus unterschiedlichen Perspektiven und einer Vielzahl an Fallstudien das historische Phänomen Theaterpublikum untersuchte

* Email: florian.grote@gmail.com

(KORTE/JAKOB 2012), handelt es sich bei dem zweiten Band der neuen Reihe *Prosenium. Beiträge zur historischen Theaterpublikumsforschung* vor allem um eine Dokumentation von 40 zwischen 1751 und 1844 erschienenen einschlägigen Texten von sehr hohem Quellenwert u. a. zur „Macht des Parterres“ (S. 73). Namentlich werden dort undisziplinierten Verhaltensweisen des Publikums in Form von paraverbalen Äußerungen wie Klopfen, Zischen und Pfeifen oder demonstrativem Gähnen (S. 138) mit Strategien zur Disziplinierung sowie zu Regelungen von Applaus und Beifall im Sinne einer ‚zukünftigen Periode des guten Geschmacks‘ verhandelt.

Der Herausgeber Hermann Korte („*Jedes Theaterpublikum hat seine Unarten*“. *Die Akteure der Bühne in Texten aus Theaterzeitschriften und Kulturjournalen des 18. und 19. Jahrhunderts*, S. 9-49) weist einfüßend auf die Herausforderungen einer Aufführungsgeschichte hin, die es sich zum Ziel macht die flüchtigen „Spuren des Publikumsechos“ zu rekonstruieren (S. 11). Im Rahmen eines solchen Unternehmens wird zunächst ein Verständnis sichtbar, das dem Parterre im Sinne einer „ästhetisch urteilenden Instanz [...] die „Rolle eines mitspielenden Akteurs vor der Bühne mit entsprechendem Einfluss auf die Bühne und nicht zuletzt auch auf das gesamte Publikum“ (S. 15) zuspricht. Im Weiteren zeigt sich, dass die Theatermacher, die sich mit der Position des Parterres auseinandersetzten, unzweifelhaft dessen Kultivierung zum Ziel hatten. In den ausgewählten Texten wird so deutlich, dass der Prozess der Aufwertung und Professionalisierung der Bühne mit einer Neupositionierung der Zuschauer, nicht nur des Parterres, einherging: Das Publikum verlor im Rahmen dieses Prozesses immer mehr seinen Einfluss auf das Bühnengeschehen. Der neue zunehmend auch räumliche Abstand zwischen den Theaterakteuren und den Zuschauern war ein Ergebnis dieser Entwicklung.

Viele der in den Band aufgenommenen Texte setzen sich mit dem undisziplinierten Publikum als Objekt der Erziehung auseinander. Es wird deutlich, wie Theaterjournale aber auch Theatergesetze auf dieses einwirken und sich hier ein spezifisches theaterpädagogisches Reformprogramm abzeichnet. Beliebte Reaktionen des Publikums wie das Herausrufen einzelner Schauspieler, Forderungen nach Wiederholungen (da capo) von Arien und Szenen, das Auslachen und Ausgähnen von Akteuren wurden zunehmend stigmatisiert. „Hat denn aber der Zuschauer keine Pflichten gegen den Schauspieler zu beobachten?“ (S. 155) Goethes energisches Einschreiten gegen Lacher an der ‚falschen‘ Stelle anlässlich einer Weimarer Aufführung von Friedrich Schlegels *Alarcos* (S. 224-

227), war somit kein Einzelfall. Gefordert und erwartet wurde zunehmend Hochachtung gegenüber der Institution Theater (S. 145). Als Ideal wurde eine „ruhige, stille, mitempfindende Zuschauerschaft“ propagiert (S. 36). In den Strategien der Disziplinierung ging es um Vorstellungen von angemessenem Verhalten und der Hebung des „gesellschaftlichen Niveaus theatralischer Kunst“ insgesamt. Die Professionalität der Darstellung korrelierte zunehmend mit Vorstellungen vom vorbildlichen Publikumsverhalten, wobei mithilfe normativer Verhaltensregeln das Publikum explizit in die Pflicht genommen wurde. Offenbar waren sich viele Theaterjournale einig, dass das „Publikum sich zu einer sparsameren Ökonomie der Beifalls- und Unmutskundgebungen bequemen“ müsse (S. 42). Man findet aber auch Klagen über Theaterbesuche aus bloßem Zeitvertreib, was zu ungebührlichem Verhalten führe, zumindest zu Erwartungen von billigen Effekten bei der Aufführung, wie ein Bericht aus dem Jahr 1790 vermerkt (S. 170f.). Andererseits vermerkt 1787 ein, gleichwohl nicht des Deutschen kundiger Besucher von einer Aufführung der *Räuber* Schillers: „Selten klatschte man Beyfall; es herrscht aber ein aufmerksames und tiefes Schweigen.“ (S. 163)

Im Zentrum der Reflexionen über ein zu disziplinierendes Publikum stand hierbei vor allem das Ritual des Beifalls, „eines der sensibelsten, machtvollsten und zugleich willkürlichsten Instrumente des Publikums“ (S. 48). Neben Kritik am Unwesen der Claqueure und einer generell manipulativen Tendenz von Beifall, der nichts über den ästhetischen Wert eines Stückes noch der schauspielerischen Leistung aussage, so der Gothaer Theaterkalender 1790, findet man auch Apologien dieser berechtigten Emotionalisierung. Für diese sind Beifallsbezeugungen „ein Verständigungszeichen von Seele zu Seele, der elektrische Funke, den die Kunst hervorbringen soll, der große Beweis: daß Künstler und Zuhörer in einem Gefühl zusammen treffen,“ so ein Bericht aus Schwerin 1802 (S. 218).

Eine gelungene Reflexion der publikumsrelevanten Quellen liefert auch der zweite einführende Beitrag von Hans-Joachim Jakob (*Theaterperiodika und Kulturzeitschriften des 18. und frühen 19. Jahrhunderts als Quellen für die historische Theaterpublikumsforschung*, 51-70), der zur Annäherung an die diffuse Gruppe Publikum eine methodische Trennung auf einer faktischen, normativen und empirischen Ebene vorschlägt. Der faktische Zugang versucht, „mithilfe der überlieferten Texterzeugnisse das Agieren der Zuschauer“ zu rekonstruieren. Der normative nimmt dagegen den „Diskurs ‚über‘ den Zuschauer und das Publikum“ in den Blick, während der empirische „mittelbar auf das Publikumsverhalten“

zielt und mithilfe von „Abonnement-, Karten- und Spielplanstatistiken die Bevorzugungsparameter der Zuschauer für bestimmte Stücke, Autoren und Gattungen“ zu rekonstruieren und Einflüsse des Publikums auf die Repertoiregestaltung zu sammeln sucht (S. 56).

Diese repräsentative Anthologie mit ihren fundierten Ausführungen zu den z. T. schwer zugänglichen historischen Texten stellt einen weiteren wichtigen wie wertvollen Beitrag zur historischen Rekonstruktion von ‚Publikum‘ dar.

Ebenfalls dem Publikum widmet sich die Monographie von Sven Oliver Müller, der sich dem Musikleben in Berlin, London und Wien im 19. Jahrhundert zuwendet. Im Zentrum stehen hier die sozialen Praktiken des Publikums, anhand deren eine Sozial- und Kulturgeschichte des Publikumsverhaltens rekonstruiert werden und so letztlich Aussagen zur Reproduktion sozialer Wirklichkeit bzw. Ungleichheit generiert werden (S. 8).

Müller geht dabei von acht Hypothesen aus: Aufführungen von Musik erschaffen und erweitern Gemeinschaften, deren Verhaltensweisen als sozial wirkungsmächtiges und gesellschaftlich relevantes Handeln zu untersuchen ist (S. 9). Publikumsverhalten unterliege dem historischen Wandel, wobei sich die Praktiken des Hörverhaltens zwischen 1820 und 1860 grundlegend veränderten. Konzert- und Opernhäuser wurden in jener Zeit zu Orten, in denen auch die Zuhörer vom Urteil anderer abhängig wurden, und so in ihrem Verhalten kontrolliert wurden (S. 9). Musikgenuss und soziale Funktion von Aufführungen, musikalischer Konsum und soziale Distinktion seien, so die dritte Hypothese, nicht zu trennen. Gemeinsame Hörerlebnisse führten zu Gruppenbildung (S. 10). Zwischen 1820 und 1850 erzielten Konzerte und Opern eine zuvor nicht gekannte massenmediale Aufmerksamkeit, der gar der Status der Ersatzöffentlichkeit zuzusprechen sei. Zugleich verfestigte sich das Repertoire und es bildete sich ein konzentriertes Hörverhalten heraus (S. 12). Musikalische Aufführungen bzw. damit verbundene kommunikative Praktiken wirkten als eine Art Kommunikationskette (S. 16), in der sich die Abhängigkeiten zwischen Komponisten, Musikern, Auftraggebern, Journalisten und Publikum zeigten. Laut der sechsten Hypothese, seien soziale und kulturelle Faktoren im Musikleben eng verflochten. Folglich gelte es die soziale Rahmung der Produktion und des Konsums von Musik zu analysieren. Ebenso sei deren politische Funktionalisierung und ihr medialer Charakter herauszuarbeiten (S. 21). Deutlich werde hierbei, dass letztlich „das Publikum die Musik“ (S. 22) mache. Dies aber impliziere eine Verschiebung im Analyseverfahren vom musikalischen Wert

zur Wirkung von Musik, von der Partitur zur Aufführungspraxis, die bereits in Adornos Differenzierung zwischen gesellschaftlichem Sinn und gesellschaftlicher Funktion von Musik angelegt war (S. 24). Musikrezeption und Publikumsverhaltens in Berlin, London und Wien, so die achte und letzte Hypothese, hätten sich in einer bemerkenswerten Konvergenz ausgebildet.

Müller zeigt im ff. wie Opern- und Konzertbesuch als soziales Erlebnis und als Konsumereignis den Aufstieg der bürgerlicher Gesellschaft in Europa beförderten. In diesem Prozess bildete sich die klare Trennung von Opern- und Konzertbetrieb heraus. Darüber hinaus kam es zu wichtigen Innovationen, wie der sozialen Öffnung des Spielbetriebs, der Professionalisierung der Aufführungen, der neuen Stellung des Dirigenten (S. 48), dem Verschwinden gemischter Konzertprogramme und der Durchsetzung der Sinfonie. Dies führte letztlich zur Herausbildung eines verbindlichen Werkkanons von in der Regel verstorbenen Komponisten (S. 49f.), mit dem ein europäisches Standardrepertoire entstand. Zugleich determinierte neben einem Bildungs- und Unterhaltungsanspruch zunehmend das Streben nach sozialer Distinktion das Verhalten des Publikums. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts bildeten sich so, eingebettet in den öffentlich zugänglichen Konzertbetrieb (S. 97), neben einem Werkkanon auch neue Standards des Verhaltens heraus.

Müller kann zeigen, dass sich in Europa ein europäischer musikalischer Kommunikationsraum jenseits der aristokratischen Hofkultur herausbildete, in dem es zu konvergenten Entwicklungen hinsichtlich Repertoires, Ästhetiken und Geschmäckern kam. Diese Konvergenz wurde unterstützt durch die wachsende Bedeutung von ‚Klassikern‘ und die Entstehung musikalischer Konventionen. Mit dieser Kanonisierung ging naturgemäß eine ästhetische und soziale Exklusion einher (S. 127), die Widerstände gegen habituelle und ästhetische Innovationen auf den Plan rief, was Müller an den Aversionen gegen die musikalische Moderne zeigt (S. 143).

Die Bedeutung des Publikums wird anhand von Fallstudien zu Beethoven, Wagner, Mahler und Schönberg sowie zum Virtuosenkult untersucht. Repräsentative Instrumentalisten wie Niccolò Paganini, Franz Liszt und Sigismund Thalberg, die Sängerinnen Angelica Catalani, Jenny Lind bzw. der Sänger Enrico Caruso weisen sowohl auf eine neue Ökonomisierung wie auch auf inszenatorische Praktiken, wobei dem Publikum eine entscheidende Rolle zugeordnet werden kann: „Es war der Wille des Publikums, der im Virtuosenkult vieles ineinander webte: muskali-

sche Unterhaltung und körperliches Erlebnis, soziale Identifikation und sakrales Entrücken.“ (S. 170)

Der Ambivalenz der Musikerfahrung widmet sich das vierte Kapitel, wobei es hier um die Erfindung des Schweigens geht. Für den Zeitraum nach 1882 wird eine markante Selbstdisziplinierung des Publikums konstatiert, das Publikum „erfand“ „das Schweigen“ (S. 217). Es war Ausdruck eines neuen bürgerlichen Lebensstils, für den die Kontrolle der Affekte genauso charakteristisch war wie der Wunsch, im Musikerlebnis Teil einer „distinguierten Gesellschaft“ zu werden (S. 219). Aus Hörern wurden Zuhörer (S. 235). Die Professionalisierung der Orchesterstruktur, die Aufwertung und Standardisierung der Konzertmusik, die ein konzentriertes Hören verlangten und durch kulturelle Kenntnis Zugehörigkeit markierte, scheinen wesentlich für diese Entwicklung.

Mit der Erfindung des Schweigens verschwanden allmählich die „Saalschlachten“, die sich häufig an schlechten Aufführungen oder Künstlern entzündeten, aber auch und besonders an der zeitgenössischen Moderne, wobei natürlich vor allem an Strawinskys *Sacre du printemps* zu denken ist. Dennoch: der Prozess der Selbstdisziplinierung ließ Ausschreitungen verschwinden bzw. diese in den Bereich der Populärkultur verlagern. Bezogen auf das Publikumsverhalten erfolgte demnach ein Übergang zu einer relativen Ordnung und zur schweigenden Selbstkontrolle. Allerdings ging mit der Durchsetzung des distinguierten Verhaltens und der damit ritualisierten Positionierung im Musikleben nach Müller ein entscheidender Verlust einher: Das Publikum „gewann an Geschmack, was es an Unterhaltung verlor.“ (S. 279)

Im letzten Kapitel wendet sich Müller schließlich der politischen Dimension von Musikkultur zu und untersucht Operaufführungen als Form politischer Repräsentation bzw. einer impliziten oder expliziten Herrschaftsstrategie, aber auch als Waffe wie im Vormärz oder der Revolution von 1848.

In seiner materialreichen Studie gelingt Müller eine überzeugende Rekonstruktion von „sozialen Praktiken und Verhaltensmustern des Publikums,“ sowie des „Stellenwerts der sozialen Vergemeinschaftung der Eliten“ im Musikleben (S. 372). Ob dabei ästhetische Ziele wie behauptet hinter die sozialen Interessen einer öffentlich sich als privilegierte Elite inszenierenden Gruppe traten, sei allerdings dahingestellt (S. 366). Ebenso wären die konstatierten kulturellen Lernprozesse, die mit Sicherheit nicht unilinear verliefen, in weiteren Studien zu untermauern. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Müllers inspirierende Stu-

die ein wichtiges Thema eröffnet, mit dem ein neuer Blick auf das Publikum und seine Einflussmöglichkeiten geworfen wird.

*Steffen Höhne**
HfM FRANZ LISZT Weimar

Literatur

KORTE, Hermann/JAKOB, Hans-Joachim (Hgg.) (2012): „Das Theater glich einem Irrenhause“. *Das Publikum im Theater des 18. und 19. Jahrhunderts*. Heidelberg: Winter.

* Email: steffen.hoehne@hfm-weimar.de