

Historische Theaterpublikumsforschung. Ein Überblick über neue Untersuchungen

STEFFEN HÖHNE

In der vom Institut für Germanistik der Universität Siegen im Heidelberger C. Winter Verlag herausgegebenen Reihe *Proszenium. Beiträge zur historischen Theaterpublikumsforschung* liegen mittlerweile fünf Bände vor. Nach „*Das Theater glich einem Irrenhause*“. *Das Publikum im Theater des 18. und 19. Jahrhunderts* (2012)¹ sowie „*Das böse Tier Theaterpublikum*.“ *Zuschauerinnen und Zuschauer in Theater- und Literaturjournalen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Eine Dokumentation* (2015)² sind dies die Tagungsbände *Medien der Theatergeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Hermann Korte, Hans-Joachim Jakob und Bastian Dewenter (2015), *Theater und Publikum in Autobiographie, Tagebüchern und Briefen des 19. und 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Hans-Joachim Jakob und Bastian Dewenter (2016) sowie als erste Monographie in der Reihe die Dissertation von Bastian Dewenter *Von Enthusiasten, Theaterdirektoren und Scharlatanen. Der Theaterdiskurs in E. T. A. Hoffmanns Erzählungen* (2017).

Der Band *Medien der Theatergeschichte* versammelt Beiträge zu höchst unterschiedlichen theaterrelevanten Textsorten. Man findet Ausführungen zum frühneuzeitlichen Lesedrama,³ zur frühen Theaterhistoriographie, die sich schon mit dem Problem des spezifisch Transitorischen, dem flüchtigen Gesamtkunstwerk ‚Aufführung‘ und den nicht-fixierbaren Artefakten konfrontiert sieht. Dabei werden hier die spezifischen Herausforderungen für die Theatergeschichtsschreibung thematisiert, die Peter Heßelmann zum einen anhand der Konzeptionen von Gottsched und Lessing, die zumindest Grundlagematerial

- 1 Hrsg. von Hermann Korte und Hans-Joachim Jakob; s. die Besprechung von Steffen Höhne in <<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/2013-1-170>> (12.3.2013)
- 2 Hrsg. von Hermann Korte und Hans-Joachim Jakob und Bastian Dewenter; s. die Besprechung von Steffen Höhne in *Zts. für Kulturmanagement* 2016/2, 182-188.
- 3 Niefanger, Dirk: Frühneuzeitliche Lesedramen als Medien der Theatergeschichte: Zu Paul Rebhuhns *Hochzeit zu Cana Gallileae* (1538) und Johann Narhamers *Historia Jobs* (1546), 9-27.

für eine deutsche Theatergeschichte liefern, untersucht (S. 39). Zum anderen werden vier einschlägige Monographien und eine Überblicksdarstellung von Johann Friedrich Löwen in den Blick genommen, die als erster Versuch einer Theatergeschichtsdarstellung gelten darf.⁴ Diesen Darstellungen liegt übereinstimmend eine der Theaterreform des 18. Jahrhunderts verpflichtete Geschichtskonstruktion zu Grunde, die von unvollkommenen Verhältnissen ausgehend zur Aufwertung der Institution Theater beitragen möchte. Insofern sind diese theaterhistorischen Abhandlungen Teil eines mit dem „optimistischen Glauben an die Perfektibilität des Theaterwesens“ verbundenen Zivilisierungsprozesses, der mit der aufklärerischen Geschichtsauffassung korrespondiert (S. 49f.).

Neben den Gesamtdarstellungen werden in dem Band einzelne Textsorten in den Blick genommen. Auch Theaterprologe und -epiloge, die wie am Beispiel Goethe gezeigt werden kann, fungieren als „Teil des Disziplinierungsprozesses“, dem sowohl das Theaterspiel als auch das Verhalten der Zuschauer unterworfen werden.⁵ Untersucht werden zum einen Texte aus den Jahren zwischen 1750 und 1800, zum anderen Pro- und Epiloge zu unterschiedlichen *Emilia Galotti*-Aufführungen.⁶

Auf Theaterzettel im Hinblick auf die mediale Funktion und den Quellenwert der Forschung weist Hermann Korte,⁷ der diese performativ ausgerichteten Paratexte, die eng mit der theatralen Aufführungspraxis verknüpft sind, sowohl auf ihre Memorialfunktion (Quelle für Spielplanforschung), aber auch auf ihre Imagefunktion (Selbstdarstellung der Institution) untersucht und u. a. auf die Differenzierung des Publikums (über gestaffelte Preislisten), auf Phasen der Einwirkung auf das

4 Heßelmann, Peter: *Zu Theorie und Praxis deutschsprachiger Theaterhistoriographie im 18. Jahrhundert*, 29-51. Bei den vier Monographien handelt es sich um Christian Heinrich Schmidt: *Chronologie des deutschen Theaters, 1775*; Carl Martin Plümicke: *Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin, nebst allgemeinen Bemerkungen über den Geschmack, hiesige Theaterschriftsteller und Behandlung der Kunst, in den verschiedenen Epochen*, 1781; Johann Jost Anton von Hagen mit dem ersten biographischen Überblick: *Gallerie von Teutschen Schauspielern und Schauspielerinnen der ältern und neuern Zeit*, 1783; Johann Friedrich Schüler: *Hamburgische Theater-Geschichte*, 1794.

5 Mirjam Springer: *Schauspiel vor dem Theater. Theaterprologe und -epiloge zwischen 1750 und 1800*, 53-76, 75f.

6 Hans-Joachim Jakob: „Und so wie er ersticht keiner mehr.“ Pro- und Epiloge als Medien zwischen Bühne und Publikum (am Beispiel von *Emilia-Galotti*-Aufführungen zwischen 1772 und 1793), 77-91.

7 Hermann Korte: *Theaterzettel. Eine (noch kaum) wiederentdeckte Quelle der Theatergeschichte*, 93-125.

Zuschauerverhalten und auf Alltagspraktiken im Theater weist (S. 98). Seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bilden Theaterzettel „Quellen zur Rekonstruktion der Laufbahn und Karrieregeschichte“ (S. 102) von Schauspielern, sie geben Hinweise auf das Profil der gespielten Rolle und die Professionalisierung und Vielseitigkeit der Spielpraxis. Für das frühneuzeitliche Theaterzettelwesen konstatiert Korte deren Funktion als ein Ersatzmedium für zunehmend polizeilich untersagte, spektakuläre Einzugsrituale (S. 102). Sie lassen sich somit im Kontext von Disziplinierungsversuchen lesen, die „alle mit Lärm verbundenen Aufmerksamkeitsrituale als Störung der öffentlichen Ordnung zu“ unterdrücken versuchten (S. 103). Theaterzetteln kommt somit eine Ersatzfunktion zu, die Animation und Information koppelte und die Funktion einer öffentlichen Bekanntmachung übernahm. Im 18. und 19. Jahrhundert dienten Theaterzettel dagegen stärker der Durchsetzung eines an festen Titeln orientierten Stückekanons (S. 107) und belegen die wachsende Bedeutung der Prinzipale, von Spielplänen und Repertoire. Damit besitzen sie insgesamt eine disziplinierende Tendenz, wie Beispiele aus Weimar mit Hinweisen auf Zutrittsverbote zur die Bühne zeigen (S. 113). Im 19. Jahrhundert bieten Theaterzettel weitere Service-Funktionen (Erwähnung von Debüt-Auftritten, Unpässlichkeiten, Krankheiten, Beurlaubungen) und avancieren zu einem zentralen Medium der Selbstdarstellung. Bei den Theaterzetteln handelt es sich somit um eine Textsorte von „beeindruckender Kontinuität einer Kommunikationsform, mit der sich ein Theater selbst darstellt und die funktional im Alltag die Kontrolle zwischen Theater und Publikum aufrechterhält ...“ (S. 125).⁸

Eine weitere Textsorte bilden Schauspiellehren, die von Anke Detken untersucht werden.⁹ Sie betrachtet u. a. das Standardwerk für Schauspieler von Johann Jakob Engel (*Ideen zu einer Mimik*, 1785, 1804). In einem weiteren Beitrag widmet sich Alexander Košenina¹⁰ der Rolle und Funktion von kommentierenden Abbildungen.

Ausgehend von dem Phänomen, dass zwischen 1750 und 1800 immerhin 150 Theaterperiodika überliefert sind, die im Theaterdiskurs der Zeit eine wichtige Rolle einnahmen, untersucht Hans-Joachim Jakob¹¹

8 S. hierzu auch den Beitrag von Matthias J. Pernerstorfer: Zur Dokumentation, Erschließung und Digitalisierung von Theaterzetteln, 127-133.

9 Anke Detken: Schauspiellehren der Kälte – Zum Verhältnis von Schauspielpraxis und Schauspieltheorie bei Johann Jakob Engel mit einem Exkurs zu Denis Diderot, 135-150.

10 Alexander Košenina: Erläuterte Theaterkupfer als Vermittler zwischen Bühne, Stück und Zuschauer, 151-170.

11 Hans-Joachim Jakob: Der kurze Weg von der Theaterkritik zur Philologie. Johann Friedrich Schinks *Dramaturgische Fragmente* (1781-1782), 171-192.

Texte der Theaterkritik. Insgesamt war die Kritik einer Professionalisierung der Schauspieler-Ausbildung auf der Grundlage anthropologisch-psychologisch fundierter Darstellungskunst und der „Schulung in ausgefeilten performativen Techniken“ (S. 173) verpflichtet. Hierdurch sollte das Theater als Schaubude und Jahrmarktsattraktion aus einem zweifelhaften sozialen Kontext gelöst werden. Damit verbunden war die Forderung nach Modifikation des Repertoires mit Orientierung auf das Trauerspiel, woraus sich aber ein Konflikt der Theateraufklärer und -kritiker mit dem Publikum ergeben musste, das sein Unterhaltungsbedürfnis erhalten wollte (S. 173). Am Beispiel von Johann Friedrich Schink, dem „umtriebigen Theaterjournalisten“ des 18. Jahrhunderts, erfolgt eine Analyse seiner umfangreichen Kritiker-Beiträge zu Shakespeares *Macbeth*, zu Christian Felix Weiβes *Richard der Dritte* und zur Goldoni-Übertragung von Salomo Friedrich Schlettus *Wahrheit ist ein gut Ding*. In Schinks Kritiken lässt sich eine „nachdrückliche Inauguration der tragischen Muse in die Spielpläne und eine effektive moraldidaktische Funktionalisierung der komischen Muse“ erkennen (S. 191).

Weitere Beiträge setzen sich mit den theaterrelevanten Eindrücken in Goethes *Italienischer Reise*,¹² mit den schauspieltheoretischen Überlegungen August Klingemanns¹³ und der Theaterberichterstattung in der Zeitschrift *Die Gartenlaube* auseinander.¹⁴ Gerade die *Gartenlaube* weist auf eine strukturelle Krise im Theater hin (S. 258), dessen „volksbildende und volksveredelnde“ Funktion (S. 259) durch die zunehmende Kommerzialisierung bedroht sei. Dies wird deutlich in mehreren Texten von Arno Hempel aus den 1870ern, in denen immer wieder die Forderung nach staatlicher Unterstützung erhoben wird, um eine zu weitgehende Kommerzialisierung der Institutionen zu verhindern.

Sind auch nicht alle Beiträge konsequent dem Reihenthema, historische Publikumsforschung, verpflichtet, so wird doch die Rolle unterschiedlicher Textsorten, wie sie von Hermann Korte schon im ersten Band der Proseniums-Reihe skizziert wurde, überzeugend dokumentiert und ein höchst facettenreicher Blick auf die Geschichte des Theaters insgesamt geworfen.

12 Klaus Haberkamm: Crossing-over zur Totale. Aspekte des Theaterwesens in Goethes *Italienischer Reise*, 193-219.

13 Manuel Zink: „Bewundere zweifelnd!“ – Zur Rolle der bildenden Kunst in schauspieltheoretischen und literarischen Texten August Klingemanns, 221-245.

14 Marion Linhardt: Theater in der *Gartenlaube*. Wie ein Massenblatt Wissen schafft, 247-267.

Als vierter Band der Reihe liegt die Tagungsdokumentation *Theater und Publikum in Autobiographien, Tagebüchern und Briefen des 19. und 20. Jahrhunderts* vor, in der es um „Selbstzeugnisse von Theater-Enthusiasten und Theaterschaffenden“ geht (S. 7). Auf diese Weise soll die Perspektive von Bühne und Zuschauerraum rekonstruiert werden, also auch das Theaterpublikum und sein Verhalten. Dabei zeigt sich, dass das von den Theaterreformern propagierte „Domestizierungsprogramm für den Zuschauerraum“ (S. 9) im Verlauf des 19. Jahrhunderts sich nur bedingt durchsetzen konnte. Die untersuchten Dokumente belegen aber auch die Absichten der Theaterakteure ab der Moderne, dass Publikum zu provozieren und somit das Domestizierungsprogramm zumindest partiell wieder zu revidieren. Untersucht werden die – literarisierten – Theatererfahrungen Johann Gottfried Seumes, die Tagebücher E.T.A. Hoffmanns, das Reisetagebuch August Klingemanns.¹⁵ Ferner werden Ludwig Börnes *Briefe aus Paris*, die Briefe Annette von Droste-Hülshoffs, die Reflexionen zum Theater in den Schriften u.a. August Lewalds sowie die *Theater-Briefe* Karl Leberecht Immermanns in den Blick genommen.¹⁶ Lewald reflektiert in seinen Schriften, so Hans-Joachim Jakob, u. a. den Theateralltag und den Zuschauerraum, aber auch die zunehmende Professionalisierung, wobei, dieser Einwand sei erlaubt, sein Wirken sehr wohl in den Theaterwissenschaften Berücksichtigung fand (S. 117). Verwiesen sei nur auf die älteren Untersuchungen von Gösta Bergman, der schon in den 1960ern in *Maske und Kothurn* (1964, 1966) auf die wichtige Funktion Lewalds beim Transfer des französischen Regiekonzepts nach Deutschland und damit auf die Profilierung der Rolle des Regisseurs auf dem deutschen Theater wies.

Ferner finden autobiographische Texte von Schauspielakteuren Berücksichtigung.¹⁷ Gerade aus den Kommentaren von Josef Kainz und

15 Alexander Košenina: Theaterleidenschaft befeuert Johann Gottfried Seumes *Spaziergang nach Syrakus im Jahr 1802*, 11-23; Bastian Dewenter: „Täglich bin ich im Schauspiel gewesen.“ Der Theaterbesucher E.T.A. Hoffmann im Spiegel seiner Tagebücher (1803-1813), 25-46; Manuel Zink: Theater-„Physiognomien“ des frühen 19. Jahrhunderts. Klingemanns Reisetagebuch *Kunst und Natur*, 47-65.

16 Julia Bohnengel: „Ich begreife nicht, warum die Leute noch ins Theater gehen.“ Ludwig Börne und das Theater der Julirevolution in den *Briefen aus Paris*, 67-87; Mirjam Springer: Neues aus den Opernpausen. Das deutsche Provinztheater in den Briefen Annette von Droste-Hülshoffs, 89-113; Hans-Joachim Jakob: „Ein Menschenleben.“ Theater und Publikum im ersten, vierten und fünften Band von August Lewalds *Gesammelten Schriften* (1844-1846), 115-134; Ders.: Karl Leberecht Immermanns *Theater-Briefe* (1851) und ihr Herausgeber Gustav zu Putlitz, 135-158.

17 Nadine Jessica Schmidt: „[D]ie Theatergeschichte sieht doch nur die glänzende Seite dieser Gestirne.“ Theater und Publikum in Autobiographien von Schauspielerinnen

Eduard von Winterstein erfährt man viel über das von Ort zu Ort variiierende Publikumsverhalten. Das Paradigma der ‚vierten Wand‘ schien noch längst nicht überall selbstverständlich zu sein.

Theater und Publikum im 20. Jahrhundert werden am Beispiel der Dadaisten, bei Thomas Bernhard und schließlich Botho Strauß untersucht,¹⁸ wobei zuweilen mangelnde Distanz gegenüber dem Gegenstand zu beobachten ist. So wäre zum Beispiel bei einer Analyse von ‚Skandalen‘ neben der Rezeption einschlägiger Literatur sicher eine diskursanalytische Vorgehensweise hilfreich gewesen, um anstelle von persönlichen, z. T. affirmativen Einstellungen bzw. normativen Wertungen (die ‚Öffentlichkeit‘, die etwas ‚nicht versteht‘, S. 246; die ‚Neigung zum Missverstehen‘, S. 255; ein ‚naives Verständnis von Dichtung‘, S. 258; ein ‚schlichtes Literaturverständnis‘, S. 258) einen kritischeren bzw. zumindest distanzierteren Zugang einzunehmen.¹⁹

In der bereits eingangs erwähnten Monographie über E.T.A. Hoffmann von Bastian Dewenter geht es um die Einordnung theaterrelevanter literarischer Texte, die im Kontext des Theaterdiskurses um 1800 verortet werden, der von den Zäsuren ‚Ende des Stegreifspiels‘ und ‚textzentriertes Literaturtheater‘ markiert zu sein scheint. Dabei steht die literarische Wahrnehmung und Darstellung des Publikums im Zentrum der Studie.

Anhand von vier Fallstudien zum Don Juan, zu den *Seltsamen Leiden eines Theaterdirektors*, zu *Signor Formica* und zu *Prinzessin Brambilla* geht es um die Rekonstruktion und Klassifikation von Deutungsmustern und um eine Disziplinierungsrhetorik, die die „Verhaltensweisen von Theaterzuschauern, Aufgaben und Funktionen von Theater oder schauspielerische Darstellungsweisen“ bestimmen (S. 22). Auch in Hoffmanns literarischen Texten steht das Theater zwischen Instrumen-

des 19. Jahrhunderts: Lina Fuhr (1828-1906), Maria Anna Löhn-Siegel (1830-1902) und Anna Ethel (1850-1939), 159-182; Marion Linhardt: „das große schwarze Nichts, in dem der finstere Feind ‚Publikum‘ lauerte“ – Josef Kainz‘ und Eduard von Wintersteins Kommentare zum deutschsprachigen Theaterpublikum, 183-199.

18 Kalina Kupczynska: Das dadaistische Ich und sein Publikum, 201-217; Axel Diller: „Die größten Arschlöcher [sic!] sind die sogenannten Intellektuellen!“ Thomas Bernhards Sicht auf die Theaterkultur und das -publikum, 219-266; Thomas Roberg: „Anfang der Sechziger jeden Donnerstag Theater im Fernsehen.“ Autobiographisches Schreiben und Erinnerungspoetik in Botho Strauß‘ Prosaband *Herkunft*, 267-282.r

19 Weitere Äußerungen in Dillers Beitrag, die hier nicht alle wiedergegeben werden können, weisen auf affirmativ-parteiliche Einstellungen, die zwar subjektiv nachvollziehbar sind, die allerdings einem kritisch-distanzierten, wissenschaftlichen Zugang nicht entsprechen.

talisierung (als moralische ‚Zuchtschule‘) und einen auch von den Theaterreformern immer wieder beklagten bloßen Unterhaltungsbedürfnis, also zwischen utilitaristischen Legitimationsmustern und solchen der Zerstreuung, vor deren Hintergrund sich der enthusiastische, in das Werk kontemplativ versenkte ideale Theaterbesucher im *Don Juan* als ein normatives Modell abhebt.

Im *Don Juan* reflektiert Hoffmann das Publikumsverhalten in der Gegenüberstellung des kunstverständigen Erzählers mit dem übrigen Publikum und seinen deplatziert wirkenden Reaktionen und Kommentaren, die bestenfalls die technische Seite des Gesangs zu würdigen wissen. Hoffmann verwirft ferner den Applaus und das übliche ‚Da capo‘ oder ‚encore‘-Verlangen, da damit die Illusion eines stringenten Handlungsverlaufes zerstört würde. Das Klatschen gilt ihm „als Ausdruck einer kunstfernen Außenwelt,“ (S. 81) der Applaus „als Realitätsschock“ (S. 82). Damit offenbaren sich die Rezeptionsmuster der Zuschauer und die Wahrnehmungspraxis des Enthusiasten als habituelle Eigenarten, mit denen Hoffmann die konträren Positionen im Theaterpublikumsdiskurs aufgreift.

In den *Seltsamen Leiden eines Theaterdirektors* werden anhand der Position eines Leiters einer stehenden Bühne und dem ‚wandernden‘ Marionettentheater ebenfalls Auseinandersetzungen mit dem zeitgenössischen Theaterdiskurs verarbeitet. Im Hinblick auf das Publikum erfolgt eine Erörterung der Wirkungen von Beifall, wobei Hoffmann Kritik an einem deregulierten, exaltierten Klatschen wie an dem Herausrufen einzelner Akteure artikuliert. Hoffmann verarbeitet die Diskussion um die „machtvolle Position des Publikums“, welches durch sein Agieren Einfluss nehme auf „Rollenbesetzung, Spielplan und Schauspielerhonorar“ (S. 103). Das Publikum solle dagegen als kritische Instanz seine Privilegien verantwortungsvoll wahrnehmen. Ferner reflektiert Hoffmann die Debatte um Schauspielkunst (Kunst vs. defizitärer Praxis des Handwerks, Menschendarstellungskunst vs. rhetorisch geprägter Schauspielkunst) (S. 125) sowie um produktive Wechselwirkung zwischen Schauspieler und Publikum und das Verhältnis von Schauspielkunst und Drama, die auch in den *Seltsamen Leiden* in ein hierarchisches Verhältnis gestellt werden. Damit verbunden wird die Kritik an der Improvisationsfreiheit (das Extemporieren) (S. 140f.), die der Handlungslogik des Textes unterworfen werden müsse. Schließlich erfolgt in den *Seltsamen Leiden* eine Diskussion von Ensemblespiel und Rollenstudium als Bedingung einer adäquaten Aufführung, womit Ansätze von Dramaturgie skizziert werden. Reflektiert werden aber auch Zuschauerinteressen und

Rezeptionsgewohnheiten, die häufig weniger auf das Stück, als vielmehr auf beliebte Schauspieler gerichtet sind. Hoffmann propagiert die Hegemonie des Autors ggü. dem Schauspieler (S. 145). In E.T.A. Hoffmanns *Seltsamen Leiden* wird somit die Krise des künstlerisch reglementierten stehenden Theaters deutlich, gegen das – als Korrektiv – die Marionettentruppe mit ihrem harmonischen Ordnungssystem (Texttreue, Ensemblespiel, fehlender Rollenleid, unauffälliges öffentliches Auftreten, Respekt und Gehorsam ggü. dem Direktor) gestellt wird. Insofern steht auch Hoffmann in der Tradition des Disziplinierungsdiskurses, in dem der Schauspieler nur noch ein „Rädchen im Getriebe eines theatralen Gesamtkunstwerkes“ (S. 158) bildet.

Die Theater-Thematik greift Hoffmann in weiteren Texten auf. In *Signor Formica* literarisiert er das von den Theaterreformern unter Verdikt gestellte Improvisationstheater der Commedia dell'arte. Auf Zuschauerseite geprägt von einem „expressiven, fast aggressiven Rezeptionsverhalten“ (S. 174) und einem hohen Maß an positiv konnotiertem Kontrollverlust, greift Hoffmanns Text die Debatte um das gemäßigte Lachen als Teil des Disziplinierungsdiskurses auf. Ähnlich werden in der Erzählung *Prinzessin Brambilla* unterschiedliche Konzeptionen und Vorstellungen von Theater (Literaturtheater vs. Masken- und Improvisationstheater) aufgerufen, wobei gegen die Theaterreform gerichtete Apologien des Grotesk-Komischen wie bei Carl Friedrich Flögel und Justus Möser offenbar in den Text einfließen und somit *Prinzessin Brambilla* ein Gegenmodell zum literarischen Tragödientheater diskutiert wird.

Wenn auch nicht immer ganz deutlich wird, inwiefern E.T.A. Hoffmann die Referenztexte des Theaterdiskurses kannte, so gelingt dem Vf. doch eine sehr gute Rekonstruktion des Reformdiskurses und dessen literarischer Reflektion durch Hoffmann.

Insgesamt, so lässt sich festhalten, wurde mit den bisherigen Bänden der Reihe eine sehr gute Grundlage zur historischen Publikumsforschung gelegt, die mit Sicherheit weitere Arbeiten inspirieren dürfte.