

Das System der Darstellenden Künste im Prozess der Transformation. Eine Untersuchung zum Publikum in Deutschland in historischer Perspektive

The System of Performing Arts in Transformation.
An investigation of Germany's audience from a
historical perspective

STEFFEN HÖHNE

Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar/Friedrich-Schiller-Universität Jena

Abstracts

Seitens der Kulturpolitik und -pädagogik werden seit einiger Zeit Defizite vor allem bei den auf der Ebene der Hochkultur angesiedelten Darstellenden Künsten konstatiert, die offenbar nur (noch) ein sehr begrenztes Publikum ansprechen. Mit programmatischen Verfahren wie Audience Development und konzeptbasierter Kulturpolitik werden scheinbar innovative Lösungen zur erweiterten Publikumsansprache angeboten, hinter denen sich aber oft normative gesellschaftspolitische Interessen verbergen. Aus diesem Grund wird versucht, dass in der aktuellen Debatte unhistorisch verwendete Konstrukt Publikum zu kontextualisieren und dessen Genese zu rekonstruieren, um den Blick auf bis heute vorzufindende kulturpolitische Funktionalisierungen sowie fortwirkende Disziplinierungs- und Konditionierungstechniken zu lenken.

On the part of cultural policy and -pedagogics, there exists deficits for some time, especially in the performing arts at the level of high culture, which apparently only (still) appeal to a very limited audience. With programmatic procedures such as audience development and concept-based cultural policy, there are innovative solutions for a broader audience appeal, which often conceal normative socio-political interests. For this reason, this paper attempts to contextualize the construct of audience used in the current debate and to reconstruct its genesis in order to cultural-political functions that can still be found today, as well as to the continuing techniques of discipline and conditioning.

Keywords

Publikum, Theater, Darstellende Kunst, Disziplinierung, Audience Development
Audience, Theatre, Performing Arts, Disciplining

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

1. Die Krise des Systems?

Befasst man sich mit Fragen der Transformation der öffentlich getragenen und geförderten Kultur, dann sind damit insbesondere seit den 1970er Jahren kulturpolitisch legitimierte Veränderungen auf der Ebene des Systems, der Institutionen und der Formate angesprochen, die unter dem Konzept einer Neuen Kulturpolitik und dem ‚erweiterten Kulturbegriff‘ einer ‚Kultur für alle‘ u. a. neue Publikumsgruppen anzusprechen suchten bzw. diese an die Angebotsstruktur der Hochkultur heranführen wollten. Diese unter dem Demokratisierungsparadigma stehenden, von egalitaristischen Vorstellungen geprägten Debatten wurzeln zum einen in den Diskursen um städtebauliche Verfehlungen der Nachkriegszeit, Beispiele waren Tagungen wie *Rettet unsere Städte jetzt* (1971) und Texte wie *Die Unwirtlichkeit unserer Städte* von Alexander Mitscherlich (1965); zum anderen wie in den einschlägigen Programmschriften von Hermann Glaser in einer dezidierten Tendenz zur ‚Pädagogisierung‘ bzw. mit einer programmatischen Öffnung der Kulturpolitik wie bei Hilmar Hoffmann unter dem Motto *Kultur für alle*. Kultur und Kulturpolitik wurden an die Stadt- sowie an die Bildungspolitik gekoppelt, womit diskursiv eine Verschiebung von einem ästhetischen zu einem soziologischen Kulturbegriff erfolgte.¹

In dieser bis heute aktuellen und wirkungsmächtigen kulturpolitischen Debatte, die auf der einen Seite unter dem Stichwort des Audience Development und einem pädagogischen Dogma kultureller Partizipation bzw. auch – wie in der Soziokultur – der gesellschaftlichen Integration verläuft, auf der anderen Seite im Kontext einer seit den 1980ern zunehmenden Ökonomisierung erfolgt, stehen immer wieder die personalintensiven und somit teuren sowie unter strukturellem Konservatismus-Verdacht stehenden Institutionen der Darstellenden Künste und damit auch die Frage der Verteilungsgerechtigkeit der öffentlichen Kulturförderung im Zentrum kulturpolitischer Debatten.² Diese sehen wiederum fast alle Institutionen vor markante Herausforderungen des demographischen und technologischen Wandels sowie einer Heterogenisierung

1 Zur Vorgeschichte und Durchsetzung dieser kulturpolitischen Konzepte s. STEIGER-WALD (2019), mit Blick auf die Ausprägungen schon in der Weimarer Republik s. SPEITKAMP (1996).

2 Vor einigen Jahren beantragten die frisch in das Berliner Abgeordnetenhaus gewählten *Piraten* die Streichung der Zuschüsse für die *Deutsche Oper* und die Verwendung der Mittel von 39 Millionen Euro pro Jahr für die freie Szene (*Tagesspiegel*, 27.03.2012). Argumentiert wurde mit dem Anspruch auf Verteilungsgerechtigkeit.

und Hybridisierung der Lebensformen und den damit verbundenen Auswirkungen auf den Kulturkonsum gestellt.³

Es geht im Folgenden nun nicht um die soziodemographischen Entwicklungen und deren Veränderungen für den Kulturbetrieb und seine Institutionen bzw. deren Legitimation, sondern um die Rekonstruktion von Funktionalisierungen, die nicht erst seit den 1970ern die Kulturpolitik beeinflussen. Tatsächlich unterliegt das System der Darstellenden Künste einem fundamentalen, demographischen und technologischen Wandel, verstärkt durch ökonomische Herausforderungen verbunden mit einem wachsenden Effizienzdruck.⁴

Die gesamtgesellschaftlichen Veränderungen in den letzten ca. 25 Jahren haben auf der organisationalen Ebene das Aufgaben-Portfolio

- 3 S. hierzu mit Bezug auf Museumsbesuche die Studie von Kirchberg (2005). Zur Debatte um den sozialen Wandel s. BAUMAN (2003), MÜLLER/SCHMID (1995). Mit Bezug auf die Entwicklung des Opernpublikums s. REUBAND (2005, 2011). Ferner HÖHNE (2012a).
- 4 Zu diesem Veränderungsdruck sei nur der Blick auf einige Zahlen gelenkt. Die Jahresstatistiken des DBV verzeichnen beispielsweise einen nur teilweise einigungsbedingten Rückgang der Anzahl der Theater in öffentlicher Trägerschaft von 151 (1991/92) auf 140 (2016/17), allerdings sind darin u. a. der *Friedrichstadtpalast* und das *Hebbel am Ufer* (Hau) in Berlin erfasst. Im gleichen Zeitraum kam es zu einer Steigerung der Veranstaltungen von 56.984 (1991/92) auf 65.797 (2012/13) und dann zu einem Rückgang auf 60.366 (2016/17), der Produktionen (Inszenierungen) von 3.387 (1991/92) auf 5.473 (2012/13) bzw. auf 5.394 (2016/17). Weniger Theater haben somit eine deutliche Angebotsdiversifizierung zwischen den Spielzeiten 1991/92 und 2016/17 vorgenommen – immerhin mit einer Steigerung des Einspielergebnisses von 13,2 % auf 18,1 % (2012/13) bzw. 17,8 % (2016/17). Dies wurde aber vor allem durch die Absenkung der Personalkosten erreicht. Die Anzahl der Stellen für fest angestelltes Personal sank von 20.810 Beschäftigten auf 17.802 (2012/13), während parallel das freiberufliche künstlerische Personal von 6.929 auf 12.924 Personen stieg. Man hat es also mit einer gravierenden Verschiebung auf der Ebene arbeitsvertraglicher Bedingungen zu tun, die zudem mit einer Stagnation auf Seiten des Publikums korreliert. Verzeichnet der DBV 1991/92 noch 23.512.652 Mio. Besucher, so sind es 2012/13 ungeachtet der Angebots-erweiterung 20.587.283, in der Spielzeit 2015/1) nur noch 18,8 Mio. Die Theaterstatistik (DBV 2016/17) verzichtet auf eine Gesamtangabe, erfasst sind lediglich die Zahlen der einzelnen Häuser! Bzgl. der Ticketerlöse verzeichnen die öffentlichen Theater in Deutschland zudem einen Rückgang der Abonnements zwischen der Spielzeit 1991/92 und 2012/2013 von 24,6 % auf 18,9 %, Anzeichen für eine sinkende Bindungsbereitschaft der Hochkulturkonsumenten (DBV 2001: 179; DBV 2013; REUBAND 2003, 2013). Für die Sparte Oper sieht es dabei nicht grundsätzlich besser aus, hat man es doch auf Seiten der Besucher mit einem Rückgang in der Spielzeit 2005/06 von etwas über 4.519.447 Mio. auf etwas unter 4 Mio. (3.987.552) in der Spielzeit 2012/13 zu tun, ein Rückgang um 13,3 % (DBV 2007, 2014). Entsprechend sehen die Zahlen bei den Beschäftigten aus: Rückgang bei den fest angestellten Sängern von 1.871 (1991/92) auf 1.238 (2012/13), bei den Choristen von 3.318 (1991/92) auf 2.876 (2012/13) und bei den Orchestermitgliedern von 5.689 (1991/92) auf 5.115 (2012/13).

von Kulturinstitutionen fundamental verändert. Öffentlichkeitsarbeit, Kulturmarketing, der Wechsel vom kameralistischen System zur Kosten- und Leistungsrechnung, die Notwendigkeit alternativer Finanzierungsquellen (Fundraising, Sponsoring) sind nur einige Beispiele, prägen aber den kulturpolitischen Diskurs, der weniger von inhaltlichen Debatten als von verstärkter Funktionalisierung geprägt zu sein scheint. Nimmt man dann noch die neuen sozialpädagogischen und gar sozialintegrativen Erwartungen an die Hochkultur hinzu,⁵ so lässt sich konstatieren, dass von den Kulturinstitutionen nicht nur künstlerische, sondern zunehmend auch soziale bzw. pädagogische und administrativ-kaufmännische Kompetenzen erwartet werden. So verlangen die *Kulturpolitischen Mitteilungen* (2017/1) eine *Kultur als Brückenbauer in einer heterogenen Gesellschaft* (S. 20). Gefordert wird eine Auseinandersetzung mit dem *Postfaktischen als Aufgabe für die Kulturelle Bildung* (S. 69), beispielhaft herausgestellt wird *Interkulturelle Theaterarbeit als Beitrag zur Resilienzförderung* (S. 86). Öffentlich bzw. durch Stiftungen gefördert werden Programme wie *Kultur macht stark* (BMBF) oder *Kulturagenten für kreative Schulen* (*Kulturstiftung des Bundes und Stiftung Mercator*), beide Ausdruck einer kulturpädagogischen Instrumentalisierung. Durch eine derartige Funktionalisierung der Hochkultur können allerdings ‚traditionelle‘ kulturpolitische Aufgaben wie Erhalt, Pflege und Weiterentwicklung des ‚klassischen‘ kulturellen Erbes oder Sammlung ästhetischer Erfahrungen leicht einer Marginalisierung anheimfallen.

Diese Funktionalisierung der Kulturpolitik soll im ff. anhand der Konzeption bzw. Konstitution der sozialen Kategorie Publikum im Bereich der Darstellenden Künste genauer untersucht werden. Angesichts einer eher unhistorisch geführten Debatte geht es um eine erste Skizzierung von Genese und Transformation der Funktionalisierung, der Wahrnehmungen von und Erwartungen an Publikum.⁶ Methodisch geht es auf der Grundlage der kritischen Diskursanalyse um eine Rekonstruktion der

- 5 Hier werden immer wieder Programme wie *JeKi (Jedem Kind ein Instrument)* und *Rhythm is it* der Berliner Philharmoniker genannt, die aber nur einen kleinen Teil der einschlägigen Programme darstellen. Die Anzahl der Besucher von Kinder- und Jugendtheatern in Deutschland stieg von 2.388.805 (2005/06) auf 2.771.116 (2012/13) (DBV 2014). Ideologisch gestützt wird diese Entwicklung durch programmatische Texte von einschlägigen Interessenverbänden (z. B. der *Bundesvereinigung kultureller Kinder- und Jugendbildung*), findet aber auch Widerhall in der KMK und Eingang in die Kulturpolitik (Enquete-Bericht). Kritisch zum Egalitäts-Dogma s. GEBESMAIR (2006).
- 6 Ähnlich unhistorisch verläuft die aktuelle Diskussion um Urheberrecht im Zeitalter der Digitalisierung, deren zentrale Argumente bereits in den Debatten um den Buch-Nachdruck im 18. Jahrhunderts Verwendung fanden (HÖHNE 2016b).

Argumentations- und Interpretationsweisen und den darin begründeten kontinuierlich wiederkehrenden, sich verfestigenden Einstellungen, Denkweisen, Konzeptualisierungen.⁷

2. Debatten um die Darstellenden Künste und deren Funktionalisierung

Als Ausgangspunkt aktueller kulturpolitischer Diskurse und der damit verbundenen Funktionalisierung der Kultur sei ein Blick auf die in den Prozess der bürgerlichen Aufklärung eingebettete Theaterreformdebatte in Deutschland geworfen.

Geht man von dem dominanten Narrativ aus, welches in der Forschung überzeugend rekonstruiert wurde,⁸ dann hat man es in der Entwicklung der Darstellenden Künste mit einer zunehmenden Professionalisierung der Organisation und seiner Akteure seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert mit einer markanten Statusaufwertung der Bühne im kulturellen Feld zu tun. In diesem komplexen Prozess verlief zugleich eine Disziplinierung bzw. Ruhigstellung des Publikums,⁹ das sich rein kontemplativ dem Kunstgenuss widmen sollte, dabei aber zunehmend zur Passivität verurteilt wurde – die notwendige Aufmerksamkeitsakkumulation verhinderte nach Möglichkeit jeglichen Eigensinn des Publikums. Ungeachtet der theatertheoretischen Konzepte der Moderne, das Publikum gerade aus einer Passivität herauszuholen, scheint bis heute zu weiten Teilen eine strikte Ritualisierung die Abläufe einer Theater-, Opern- oder Konzertaufführung zu dominieren, so dass man

- 7 Einführend zur Methodik aus linguistischer Perspektive s. BUSSE/HERMANN/TEUBERT (1994); BUSSE/NIEHR/WENGELER (2005); WENGELER (2003); aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive EDER (2006); LANDWEHR (2001, 2008); SARASIN (2003). Mit Hilfe weiterer kulturwissenschaftlicher Ansätze lassen sich die in den Texten manifesten Dispositionen (als Basis für Einstellungen, Denkweisen und Handlungsmuster) erfassen und als Ausdruck historisch erklärbarer Phänomene im Sinne von zeitgebundenen Wahrnehmungsproduktionen erklären. Einleitend s. BACHMANN-MEDICK (2006).
- 8 Vgl. hier nur einführend für das Theater HAIDER-PREGLER (1980); MAURER-SCHMOOCK (1982); SCHMITT (1990); DANIEL (1995); RUPPERT (1995); HEBELMANN (2002); MEYER (2012); BRAUNECK 2018; für das Konzert MÜLLER (2014).
- 9 S. hierzu DREBLER (1993); HÖHNE (2015, 2016a) sowie die in der Siegener Reihe *Prozenium. Beiträge zur historischen Theaterpublikumsforschung* erschienenen Arbeiten von KORTE /JAKOB (2012); KORTE/JAKOB /DEWENTER (2014, 2015); JAKOB/DEWENTER (2016). Für den Bereich Musik s. insb. MÜLLER (2014: 217), nach dem „zwischen 1820 und 1860 (...) das Publikum das Schweigen“ erfand.

einen bis heute wirksamen Disziplinierungsvorgang erkennen kann mit dem Ergebnis einer Entmündigung des Publikums im Sinne rein passiver Zeugenschaft.¹⁰

2.1 Das Theater und sein Publikum vor der stehenden Bühne – eine Rekonstruktion

Ausgehend von der Kernthese, dass sich im Zuge der Herausbildung einer autonomen, ästhetischen Kunstpraxis und einem damit verbundenen Legitimitätsdiskurs im Theaterfeld entsprechende Disziplinierungsprozesse durchgesetzt haben, sei eine knappe und überblicksartige Rekonstruktion dieser Entwicklung versucht.

Gegen Ende des 16. Jh. kamen auf kommerzieller Basis arbeitende italienische, verbürgt seit 1568 in München und in Linz, ab 1574 am Wiener Hof (FISCHER-LICHTE 1999: 61), vor allem im katholischen Süddeutschland und eher an den Höfen, sowie englische Truppen, seit 1585, vor allem im protestantischen Norddeutschland in den deutschsprachigen Raum (CATHOLY 1969, 1982). Bei den Italienern, der *Commedia dell'Arte*, dominierte das Stegreifspiel mit Textimprovisation auf der Grundlage einer skizzenhaften Szenerie, womit der Gang der Handlung skizziert wird, während die Figurentypen feststehen (MEHNERT 2003). Die englischen Truppen hielten sich in der Regel eher frei an Texte in Prosa und spielten zunehmend in deutscher Sprache. Im Verlauf des 17. Jh. erfolgte eine Transformation in rein deutsch spielende Truppen, die hauptsächlich schwülstig-pathetische Haupt- und Staatsaktionen¹¹ präsentierten, mitunter auch platt-rührselige.

10 Der Passivitätstopos wie die damit verbundene Konzeption der Vierten Wand (LEHMANN 2000) sind als Idealtypen zu verstehen, zumal das Konzept der theatralen, arbeitsteiligen Co-Produktion über die Anerkennung von Spielregeln durch Autor, Schauspieler und Zuschauer den schlüssigen Nachweis führt, dass auch der ‚passive‘ Zuschauer immer schon ‚aktiv‘ in die Inszenierung eingebunden ist, s. u.a. das Konzept der triadischen Kollusion von LAZAROWICZ (1977).

11 Bezeichnung für Repertoirstücke der Wandertruppen zwischen ca. 1680–1740. Diese handschriftlichen Stücke waren im Besitz der Schauspielertruppen. Inhaltlich ging es meist um eine Mischung aus abenteuerlich-phantastischen und ersten Handlungssträngen mit possenhaften Auftritten des Hanswurstes (Harlekins). „Der Name H. erklärt sich am einfachsten daraus, daß diese Stücke, in denen ‚große, heldenmütige und tragische Handlungen‘ dargestellt wurden und durch Rang oder berühmte Taten ausgezeichnete Personen auftraten, den eigentlichen Hauptteil der öffentlichen Vorstellungen bildeten und, dem Inhalt entsprechend, mit möglichster Pracht („Staat“ in diesem Sinne genommen) ausgestattet wurden.“ (<www.zeno.org/Meyers-1905/A/Haupt-+und+Staatsaktionen> [1.12.2018])

Diese Wandertruppen waren bis in das späte 18. Jh. die einzig nennenswerte Form des deutschsprachigen Theaterbetriebs (SCHMITT 1990: 4). Kennzeichen waren ihre Mobilität, ihr merkantiler Charakter, ein Prinzipal-, Ensemble- und Repertoireprinzip sowie ihre strikte Publikumsorientierung (ZIELSKE 1981), was sich im Spielplan niederschlug, wobei es teilweise zur Anstellung am Hof kam, wenn auch nie der Status als Hofkünstler erlangt werden konnte (HAEKEL 2004). Gerade die englischen Komödianten fungierten als repräsentative Attraktion auf höfischen Festen, zur Fastnacht und Hochzeiten, aber auch zur (konfessionellen) Propaganda.

Insgesamt handelte es sich um ein unreguliertes, radikales Theater von „ästhetischer und moralischer Bedenkenlosigkeit“ (ALEWYN 1985: 95), bei dem sich Grenzen zur Artistik, zur Oper, zum Ballett, zum Zirkus verwischen und die englischen Truppen das Tragische bis ins Blutrünstige trieben, die italienischen das Komische bis ins Obszöne (ALEWYN 1985: 95), was offenbar durchaus den Erwartungen der Zuschauer entsprach:

Es war eine zusammengewürfelte Masse, die sich stehend vor der Bühne zusammenballte: Krämer, Handwerker, Pagen, Lakaien, Offiziere, dazwischen Literaten, Bohémiens und Schöngeister. Das Parterre war ein ständiger Herd der Unruhe. Es herrschte ein dauerndes Kommen und Gehen, alles schob sich durcheinander. Das Gedränge begünstigte jede Art Unfug und Flegelei. Die Pagen lachten, Betrunkene randalierten, und die Taschendiebe widmeten sich ihrem verstohten Gewerbe. Jeden Augenblick entstand ein Wortwechsel, der rasch in Tätlichkeiten oder Ehrenhändel ausartete. Das Publikum nahm Partei, und die Schauspieler waren vergessen. Oder man konnte sich über die Qualitäten eines Darstellers nicht einigen, und es entstanden förmliche Schlachten zwischen den Klatschenden und Pfeifenden. Das Gedränge begünstigte die Entstehung jeder Massenstimmung, der Begeisterung so sehr wie der Entrüstung, und in beiden Fällen war die Äußerung gleich maßlos. Mißfiel ein Darsteller, so hagelte es Kartoffeln, Gurken, Orangenschalen, Apfelgehäuse, je nach der Jahreszeit; gefiel er, so flogen Blumen und Süßigkeiten. (ALEWYN 1985: 120)

2.2. Zur Ideologisierung des Zuschauers

Vor dem Hintergrund einer im Rahmen der Theaterreform des 18. Jahrhunderts zunehmend als trivial denunzierten, bloßen Unterhaltungskunst entwickelte sich ein Diskurs um die ästhetische und kulturpolitische Aufwertung der Bühne, in den auch ökonomische,¹² polizeiliche und

12 „Die Vergnügungen der Sinne finden allemal mehr Liebhaber als die vor den Verstand. Der Staat hat aber um so weniger Ursache, die Opern anzufeinden; da es im Punct der Ergetzlichkeiten allemal um den größten Haufen zu thun ist. Ja! man kann sagen, daß er vor die Vergnügungen des Verstandes gar nicht zu sorgen hat. Dieser wird allemal schon vor sich selbst sorgen und die Wissenschaften und Bücher bieten ihm tausend Mittel dazu dar. Ueberdieß hat der Staat noch einen andern Bewegungsgrund auf

pädagogische Überlegungen Eingang fanden.¹³ In dieser kulturpolitischen Ideologisierung und Funktionalisierung der Darstellenden Künste geriet auch das Publikum in den Fokus der Theaterreformer.¹⁴ Ausgehend von einer generellen Funktionalisierung des Theaters bis zum Ende des 18. Jahrhunderts wird der Zuschauer zum Objekt kulturpolitischen, sozialen und pädagogischen Rasonnements. Die wichtigsten Konzepte bzw. argumentativen Strategien sind in der Tabelle 1 erfasst (in Anlehnung an RUPPERT 1995).

Diese Funktionalisierung korreliert mit Forderungen nach professioneller Schauspielkunst und professioneller Zuhörerschaft mit „emotions- und spannungsvollen Publikumsempfindungen“ (KORTE 2012: 21). Die Publikuserwartung eines bloß auf Unterhaltung orientierten, sinnlichen Vergnügens wird im Theaterdiskurs seit dem 18. Jahrhundert zunehmend abgewertet, 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 geküztelt und betäubet: die Vernunft aber muß man zu Hause lassen, wenn man in die Oper geht, damit sie nicht etwa durch ein gar zu küztliches Urtheil, die ganze Lust unterbreche, (...). (GOTTSCHEDE 1973: 369)

Verhalten wird nicht mehr, wie noch im vor-aufklärerischen Theater, dem Zufall oder den Absichten des Einzelnen überlassen, sondern reglementiert und kontrolliert. Professionalisierung der Institution und Disziplinierung der Akteure liefen dabei parallel, wobei dieser Prozess in seiner Wirkung über die Phase der Aufklärung hinausreicht und bis heute das Publikumsverhalten prägt.

prächtige Opern zu denken. Schauspiele dieser Art, die etwas außerordentliches an sich haben, locken eine Menge Femde herbey, sie mit anzusehen; und diese verzehren öfters weit mehr Geld im Lande, als die ganze Opera gekostet hat.“ (JUSTI 1750: 278f.)

- 13 Zur Diskussion um den gesellschaftlichen Wert des Theaters in den Kameralsschriften s. MARTENS (1981), nach dem Theater unter vier zentralen Kategorien thematisiert wird: Ordnung und Sittlichkeit, volkswirtschaftliches Interesse, Unterhaltung / Belustigung sowie moralischer Bildungsauftrag. Einen Bezug des Theaters zu allen vier Kategorien setzt bspw. Johann Heinrich Gottlob von Justi: *Die Grundfeste zu der Macht und Glückseligkeit der Staaten* (1760/61).
- 14 Theaterrelevante Quellen zur Rekonstruktion des Publikums sind 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 (KORTE 2012).

Funktions-konzept	Strategie	Zeitraum
Theater als Schule der Sitte, als moralische Anstalt	Popularisierung und Vergesellschaftung bürgerlicher Moralphilosophie, die den theatralen Diskurs von Gottsched bis Schiller prägt.	1720er bis Ende des 18. Jh.
Innenwelt	Entdeckung und Diskursivierung der bürgerlichen Innenwelt (Seele, Psyche), Theater als Labor der Seele und Emotionalität bzw. Affektkontrolle und Körperbeherrschung	ab 1750
Öffentlichkeit	Theatrale Öffentlichkeit befriedigt Bedürfnis nach ideologischer Orientierung in der sich verbürgerlichenden Welt und Bedürfnis nach kulturellem Ausgleich.	18. Jh.
Unterhaltung bzw. Entlastung	Theater als Medium der Unterhaltung: Entspannung und Ablenkung (Reproduktion der Arbeitskraft) und Herstellung kommunikativer Kontexte.	ab 1750
Merkan-tilistische Ökonomie	Konzept der gewinnorientierten Institution gemäß „merkantilistischem Grundsatz, möglichst wenig Geld außer Landes gehen zu lassen“ und ein stehendes Theater zu subventionieren, „weil es das Steuereinkommen hebt, die eigenen Ausgaben reduziert, durch Fremdenverkehr Geld ins Land bringt, dem einheimischen Gewerbe Arbeit und Einkünfte verschafft und die Einkünfte des Theaters und der Schauspieler im Lande hält.“ (Meyer 1983: 133).	18. Jh.
Herrschaft	Theater als Fürstenschule, als Gerichtshof, zur Erziehung der Untertanen	18. Jh.
Defunktionalisierung	Radikaler Bruch mit dem Theaterkonzept der Aufklärung, Abgrenzung von theoretisch-programmatischen Funktionsbestimmungen und von zentralen Erlebnisqualitäten, eine rein ästhetische Funktionsbestimmung.	Wende 18./19. Jh.

Tab. 1: Funktionskonzepte (in Anlehnung an RUPPERT 1995).

2.3 Exkurs: Die ‚Unarten‘ des Publikums

Versteht man ausgehend von einem konstitutiven Zusammenhang von Kultur und Geschichte kulturelle Erscheinungen bzw. Ausprägungen als Kristallisation menschlichen Handelns, dann erscheint ein Blick auf den Wandel von Verhaltensformen und die diesem Wandel zugrundeliegenden

normativen Zugriffe notwendig. Um den neuen Idealvorstellungen zu entsprechen, mussten vor allem die ‚Unarten‘ des Publikums stigmatisiert werden. Dies erstreckte sich auf alle Verhaltensformen und Handlungsmuster, d. h. auf das verbale, das para-, non- und extraverbale Verhalten.¹⁵ Man findet Verdikte gegen die regelmäßigen Forderungen nach Wiederholungen von Bravour-Arien und Szenen, eben das „encore-Rufen“,¹⁶ oder das Herausrufen einzelner Schauspieler sowie gegen kunstfernes Geplauder auch während der Aufführung.¹⁷ Indiziert werden non- und paraverbale Äußerungen wie Klopfen, Zischen, Pfeifen als Ausdruck von Kritik.¹⁸ Kontrovers diskutiert werden Applaus und Bei-

- 15 Zugrunde gelegt wird vor allem die Sammlung von KORTE et al. (2014), in der das repräsentative Publikumsverhalten beschreibende bzw. reglementierende Texte erfasst sind. Diese werden unterteilt in Texte, die sich mit dem Einfluss bzw. der Urteilskompetenz des Parterres befassen; ferner findet man Texte zu den Unarten des undisziplinierten Publikums; Texte, die sich mit Strategien zur Disziplinierung des Publikums befassen sowie eine weitere Sektion zum Thema Beifall und Applaus. Versammelt sind Texte aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Zur Erziehung des Publikums mit Hilfe von Anstandsbüchern s. HÖHNE (2012b, 2015, 2016a).
- 16 So der Text *Ueber die Unarten des Publikums* aus der *Hamburgischen und Altonaischen Theaterzeitung. Nebst Nachrichten von auswärtigen Bühnen* Bd. 1. Altona 1798 (zit. n. KORTE et al. 2014: 129-133, 129). S. a. den Beitrag *Bemerkung* in der *Allgemeinen Theaterzeitung*, hrsg. von J. G. Rohde, Berlin 1800: „Nach der neuen Theaterordnung in Wien ist das Da capo! Rufen und Applaudiren im Hoftheater untersagt. Eine Verfügung, welche wohl Nachahmung verdient! Wie selten ist das Bravourufen im Theater ein Nachhall der Gefühle der Zuhörer! [...] Wo der Zuhörer wirklich das Schöne, das Richtige der Darstellung fühlt, da sieht er sich zum Ausbruch seiner Empfindungen, freilich zuweilen genöthiget, aber seine angestrengte Aufmerksamkeit auf den Fortgang des Stücks, seine Furcht den Faden des Stücks auch nur einen Augenblick abgeschnitten zu sehen, erlaubt ihm nur durch ein dumpfes halb ersticktes Bravo seine Gefühle zu bekennen, und höchstens läßt er diesen am Schlusse freien Lauf und läßt ein lautes Bravo! ertönen.“ (Zit. n. KORTE et al. 2014: 213)
- 17 S. ebd. *Ueber die Unarten des Publikums*: „z. B. das laute reden, lachen und dergleichen; während der Vorstellung. Wie unangenehm dieses für aufmerksame Zuschauer sei, ist bekannt, denn viele Zuschauer kommen in der That gar nicht der Vorstellung wegen, ins Schauspielhaus, sondern nur um zu sehen, ob sie nicht einige ihrer Bekannten daselbst antreffen. Ist das nun der Fall, dann werden oft, während der Vorstellung Familien-Angelegenheiten abgehandelt, und die Neuigkeiten des Tages durchgegangen, gerade als wenn man sich im Wirthshause, oder auf der Promenade antrifft. Solche Schwätzer zum schweigen zu bringen, hängt blos von den Umstehenden ab, die das Recht haben, dergleichen Plaudereien sich ernstlich zu verbitten. Da man gewöhnlich bei dem Eingange des Schauspielhauses, Wache zu stellen pflegt, so weiß ich nicht, warum man nicht eben so gut einige Unterofficiers im Parterre herumgehen läßt, welche angewiesen seyn müßten, die Lacher, die Plauderer und die Lermmacher zur Ruhe zu verweisen.“ (Zit. n. KORTE et al. 2014: 131f.) S. a. den Text *Ueber das Herausrufen* aus dem *Taschenbuch fürs Theater*, Mannheim 1795 (in: KORTE et al. 2014: 195-198.)
- 18 S. ebd. *Ueber die Unarten des Publikums* (zit. n. KORTE et al. 2014: 132). Hierzu als literarische Quelle eine einschlägige Passage aus Goethes *Wilhelm Meisters theatrali-*

fall, kritisch das „öfftere Applaudieren“ vor allem „mitten im Dialog“¹⁹ oder demonstratives Gähnen und Auslachen, so dass sich ein Kritiker gar eine „Polizey für das Geräusch“ wünschte.²⁰ Damit verbunden werden Appelle an die Rücksichtnahme der Zuschauer: „Hat denn aber der Zuschauer keine Pflichten gegen den Schauspieler zu beobachten?“²¹ Offenbar waren sich viele Autoren einig, dass das „Publikum sich zu einer sparsameren Ökonomie der Beifalls- und Unmutskundgebungen bequemen“ müsse (KORTE 2014: 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 verzeichnet.²² Andererseits vermerkt 1787 ein Besucher von einer Aufführung der Räuber Schillers: „Selten klatschte man Beyfall; es herrscht aber ein aufmerksames und

sche Sendung: „Das Pochen, Pfeifen, Zischen, Klatschen und Bravorufen ward allgemein. Gift und Galle, die in ihm kochten, brachen aus, er vergaß, wo und wer er war, trat bis ganz hervor an die Lampen, rief und schimpfte auf ein solches Betragen und forderte einen jeden heraus, der sich gegen ihn so impertinent bewies. Kaum hatte er ausgedet, als eine Pomeranze geflogen kam und ihn mit solcher Gewalt auf die Brust traf, daß er einige Schritte zurückwich; gleich darauf noch eine, und als er sich bückte, die aufzuheben, ein Apfel, der ihm die Nase quetschte, daß ihm ein Strom von Blut dem Gesichte herunterlief. Außer sich vor Wut, schleuderte der den einen Apfel, den er aufgerafft hatte, in das Parterre zurück. Er mochte jemand hart getroffen haben, denn es entstand gleich darauf ein allgemeiner Aufruhr.“ (GOETHE 1958: 175)

- 19 S. ebd. *Ueber die Unarten des Publikums* (zit. n. KORTE et al. 2014: 131): „Uebel gewählt nenne ich diese Beifallszeichen um deswillen, weil sie den Schauspieler selbst lästig werden, und die Wiederholung einer Scene, (wie sehr natürlich) die Illusion der Zuschauer stört.“ Ähnlich auch Iffland: „Während diesem ist der Zuschauer so in die Sache versetzt, daß er nicht an die Trefflichkeit des Künstlers denkt. – Bis das Bild verschwindet, dann der Traum aufhört, er erwacht. Ein Athemzug, Stille – dann erholt sich der Geist des Zuschauers von der Täuschung, und nun erfolgt ein lauter Beifall. Dieser Beifall, der alsdann erst erfolgt, wenn der Künstler dem Zuschauer bereits aus den Augen ist, scheint der schmeichelhafteste Beifall zu seyn. Er that nichts, sein Werk allein that für ihn alles. Je weniger der Zuschauer in dem Augenblicke zu belohnen im Sinn hat, um so mehr belohnt er.“ (IFFLAND 1797: 198)
- 20 *Vom Geräusch im Theater*. In: *Die Biene oder neue kleine Schriften* Bd. 7, hrsg. von August von Kotzebue, Königsberg 1810 (zit. n. KORTE et al. 2014: 129-141, 140).
- 21 S. den Beitrag *Kann den Schauspielern oder besser dem Direktor einer Schauspieler-gesellschaft etwas zur Last gelegt werden, wenn ein Stück, das einem Theil der Zuschauer nicht gefällt, mehr als einmal aufgeführt wird?* aus dem *Theater-Kalender, auf das Jahr 1783*, Gotha 1783 (zit. n. KORTE et al. 2014: 154-159, 155).
- 22 *Vom fünften bis zum achtzehnten Januar 1790: die Strelizen, die Jagd, Menschenhaß und reue, der Apotheker und Doktor; am achtzehnten, neunzehnten und zwanzigsten: der Kaufmann von Lyon, oder die beiden Freunde, Schauspiel in fünf Aufzügen, von Beaumachais; dazu die gute Mutter, oder, erst sieh, denn spring! Lustspiel in einem Aufzuge*, erschienen in *Dramaturgische Monate*, 3. Bd., 3. Stück, hrsg. von Johann Friedrich Schink, Schwerin 1790 (zit. n. KORTE et al. 2014: 170-175).

tiefes Schweigen.“²³ Dieses Ideal der Ergriffenheit scheint eng an die Herausbildung bürgerlicher Geschmacksnormen und damit auch eines bürgerlichen Theaters gekoppelt zu sein, was ein Bericht über die Uraufführung von Lessings *Sara Sampson* am 10.7.1755 in Frankfurt/Oder belegen kann, den Karl Wilhelm Ramler in einem Brief vom 25.7.1755 an Johann Ludwig Gleim übersandte: „Herr Leßing hat seine Tragödie in Frankfrurt spielen sehen und die Zuschauer haben drey und eine halbe Stunde zugehört, stille geseßen wie Statuen und geweint.“ (Zit. n. RICHEL 1994: 42)

Im Zentrum der Reflexionen über ein zu disziplinierendes Publikum stand ohnehin das Ritual des Beifalls, „eines der sensibelsten, machtvollsten und zugleich willkürlichsten Instrumente des Publikums“, wobei der Beifall als „Nahtstelle zwischen Zeitgeschmack, Erwartungshaltung und sozioinstitutioneller Verfasstheit des Publikums“ fungierte (KORTE 2014: 48; zum Konzert SCHWAB 1991). In den Regelungen zu Beifall und Applaus erfolgte eine Verknüpfung von theatralischem und sozialem Diskurs, schien doch das Publikum mit Hilfe normativer Maßnahmen zu einer Änderung des Verhaltens gezwungen werden zu können. Insgesamt wird der Beifall kontrovers behandelt. 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* 1790,²⁴ findet man auch Apologien dieser berechtigten Emotionalisierung: „Diese Beifallsbezeugungen sind also kein leeres Ceremoniel, sondern 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 1802.²⁵

23 *Schreiben über das deutsche Theater von Herrn Mercier*, erschienen in *Historisch-politisches Magazin nebst literarischen Nachrichten*, 2. Bd. Hamburg 1787 (zit. n. KORTE et al. 2014: 162-164, 163). Zu dem Ideal der schweigenden Kontemplation s. die einschlägigen Theater-Texte von E.T.A. Hoffmann, hierzu DEWENTER (2017).

24 *Etwas über die Beifallsbezeugungen in den Schauspielhäusern*, erschienen in *Theater-Kalender, auf das Jahr 1790*, Gotha 1790 (zit. n. KORTE et al. 2014: 208-212, 209): „Es ist also um den Beifall in unsern Theatern immer eine mißliche Sache, und wird derselbe weder den Werthj eines Stückes noch eines Schauspielers entscheiden. Was wird in den meisten Schauspielen beklatscht? Stellen für Geist und Herz nur selten! Dagegen der Dichter in Szenen, wo er seinen Witz ausarten läß, wo er gar wohl mit Vorsatz grobe Zweideutigkeiten anbringt, bei welchen die Mutter vor der Tochter erröthen und der Vater es bereuen muß, sein Kind ins Schauspielhaus geführt zu haben, nie unbeklatscht bleiben wird.“

25 *Etwas über das Verhältniß des Publikums und der Schauspieler zu einander; und über den Beifall im Schauspielhause*, Schwerin 1802 (zit. n. KORTE et al. 2014: 213-223, 218).

Grundlegender Kritik unterzogen werden aber auch ‚falsche‘ Einstellungen wie das Sich-sehen-Lassen als Besuchsanlass oder eben bloßes Interesse an Vergnügen, Zeitvertreib und Unterhaltung.²⁶ Hierbei gerät auch die räumliche Anordnung in den Blick der Theaterreformer, deren Interesse sich primär der Macht des Parterres zuwendet, dem

die Funktion einer ästhetisch urteilenden Instanz zuerkannt [wird], und zwar in der Rolle eines mitspielenden Akteurs vor der Bühne mit entsprechendem Einfluss auf die Bühne und nicht zuletzt auch auf das gesamte Publikum. (KORTE 2014: 15)²⁷

Gefordert und erwartet wird Hochachtung gegenüber der Institutionen Theater,²⁸ als Ideal eine „ruhige, stille, mitempfindende Zuschauerschaft“ propagiert (KORTE 2014: 36).

2.4 Disziplinierung und Konditionierung

Ohne nun detaillierter auf die diversen Texte, mit denen das Publikumsverhalten reglementiert werden soll, einzugehen, kann man insgesamt einen Prozess der Aufwertung und Professionalisierung der Bühne und damit eine Neupositionierung der Zuschauer, nicht nur des Parterres konstatieren, die ihren unmittelbaren Einfluss auf das Bühnengeschehen immer mehr verloren. Unterstützt wurde dieser komplexe Prozess durch institutionelle Reglementierungen wie die Etablierung fester Spielstätten und den Übergang von der Simultan- zur Sukzessionsbühne (Frontal-

26 S. hierzu die bereits bei Lessing in der *Hamburgischen Dramaturgie* (80. Stück) formulierte Klage: „Wir gehen, fast alle, fast immer, aus Neugierde, aus Mode, aus Langerweile, aus Gesellschaft, aus Begierde zu begaffen und begafft zu werden, ins Theater: und nur wenige, und diese wenige nur sparsam, aus anderer Absicht.“ (LESSING 1954: 405) Dabei handelt es sich um einen der zentral gebrauchten Topoi im Kontext der Reformdebatte um das Publikum. S. hierzu den Beitrag *Versuch über das Parterre*, erschienen im *Theater-Kalender, auf das Jahr 1775*, Gotha 1775: „Der größte Theil des Publikums (...) scheint überhaupt auch aus keiner andern Ursache ins Schauspiel zu gehen, als um sich die Zeit zu vertreiben; höhere Absichten, die das Studium der Kunst voraussetzen, sind ihm unbekannt. (...) Was müssen manche Personen für eine Absicht haben, wenn sie ins Schauspiel gehen? gewiß nicht ihr inneres Gefühl zu verfeinern, die Sitten zu bessern, und die Leidenschaften zu reinigen, deren Folgen sich an der handelnden Person äußern, die diese Leidenschaften besitzt? Vermuthlich treibt sie die Langeweile dahin, in der Hoffnung einen eben so müßigen Nachbar zu finden, mit dem sie die Zeit verplaudern können. Sie scheinen dieses Vergnügen demjenigen vorzuziehen, das aus dem Interesse des Schauspiels fließt. Was aber das Verdrüßlichste ist, so stöhrren sie dadurch das Vergnügen ihrer ruhigen Nachbarn, denen es lediglich darum zu thun ist, zu erfahren, wie sich die Handlung nach und nach entwickeln wird.“ (Zit. n. KORTE 2014: 73-85, 73 u. 77f.) Weitere Beispiele bei HEBELMANN (2002):

27 Zu den Versuchen, das Publikum sozial zu kategorisieren s. HÖHNE (2015, 2016a).

28 *Ueber die Pflichten des Zuschauers*, erschienen in *Die Logen*, hrsg. von Jost Anton von Hagen, Berlin, Leipzig 1772 (zit. n. KORTE et al. 2014: 143-149, 145).

oder Rundbühne), die eine wachsende Distanz des Publikums vom Geschehen sowie eine bestimmte axiale Blickrichtung regelrecht erzwingen. Hinzu kam die Strukturierung von Spielzeit und -abend, die Verlagerung sozialer Aktivitäten, z.B. Essen oder Gespräche, in die neuen Zeit- und Raumzonen, die Pause und das baulich erst nach 1800 eingerichtete Foyer. Dieser räumliche Abstand zwischen den künstlerischen Akteuren und den Zuschauern, zwischen Bühne und Parkett mit einer die Bewegungsfreiheit einschränkenden festen Bestuhlung, mit Platznummerierung und Preisgestaltung nebst Einlasskontrollen und Bühnenverbot sowie Verdunklung korrelierte mit der zunehmenden Professionalisierung der Institutionen.²⁹ In diesem Prozess wurde das Publikum als Objekt der Erziehung angesehen, auf das nicht nur die Theaterjournale (HEßELMANN 2002), sondern auch Theatergesetze einwirkten, so dass sich ein theaterpädagogisches Reformprogramm abzeichnet, das den Blick auf das Publikumsverhalten lenkte.³⁰ Offenbar stand der „Aufstieg des Theaters zu einer Schule des guten Geschmacks [...] im direkten Zusammenhang mit der reflektierten Dezenz des Beifalls und der zurückgenommenen, stets höflichen Missfallensäußerung.“ (KORTE 2014: 34) In den Strategien der Disziplinierung ging es um Vorstellungen von angemessenem Verhalten, dem ideale zivilisatorische Umgangsformen wie Zurückhaltung, wechselseitige Rücksichtnahme, Friedfertigkeit somit insgesamt Affektkontrolle zugrunde gelegt wurden. Das gesittete Publikumsverhalten entsprach letztlich dem neuen ‚Konversationston‘ auf der Bühne, der den „groben, expressiven Darstellungsstil“ und sein Pendant, den „niveaulosen Publikumsgeschmack“ substituieren sollte (KORTE 2014: 39). Die Professionalität der Darstellung geht einher mit Vorstellungen vom vorbildlichen Publikumsverhalten, wobei mit Hilfe normativer Verhaltensregeln das Publikum explizit in die Pflicht genommen wurde.³¹

29 S. hierzu einfühend BENDER (1992); KINDERMANN (1956); SCHMITT (1990); SCHWEDES (1993); im Hinblick auf die Rolle des Regisseurs s. BERGMAN (1964, 1966).

30 Als ein Beispiel mag hier das reglementierende Eingreifen Goethes am Weimarer Hoftheater dienen, hierzu Schwind (1996). S. ferner die einschlägigen Hausordnungen wie an der Wiener Hofoper 1853 mit konkreten Bekleidungs Vorschriften und Verboten von „unanständiger und tobender Bezeugung des Beifalls oder des Mißfallens (...)“ (Zit. n. MÜLLER 2014: 243)

31 S. hierzu das neue Genre der Anstandsliteratur, eine erste Auswertung bei HÖHNE (2012b, 2015, 2016a); zur Bürgerlichkeit s. LINKE (1996). Schon Elias hat auf den Quellenstatus dieser Textsorte hingewiesen, mit der Verhaltensweisen sich belegen lassen, die „eine bestimmte Gesellschaft von ihren Mitgliedern erwartete, und auf die sie den Einzelnen zu konditionieren suchte.“ (ELIAS 1976/I: 109) Diese Texte geben

Es dürfte deutlich sein, in dieser hier nur kursorisch darzustellenden Entwicklung einen umfassenden Erziehungs-, Konditionierungs- und Disziplinierungsprozess zu erkennen, der im Ergebnis zur Herausbildung eines spezifisch hochkulturellen Publikumshabitus führte. Man hat es somit – nach Norbert Elias – im Ergebnis mit einem Zivilisationsprozess zu tun, der von spezifischen Interaktionen zwischen Zuschauern und Darstellern ausgeht, denen bestimmte Normen und Gewohnheiten zugrunde liegen, die sich im Verlauf des 19. Jahrhundert durchgesetzt haben. Der Mensch als Einzelner steht nach Norbert Elias immer schon in Verflechtungszusammenhängen. Eine Gesellschaft besteht weder aus isolierten Handlungen von Einzelnen, noch aus überindividuellen Strukturen unabhängig von Handlungen und Emotionen, sondern aus Figurationen interdependenter Individuen, wobei die Dispositionen den Einzelnen prägen und ihrerseits die Figurationen verändern. Dieser Prozess lässt sich auf Institutionen wie Konzert, Oper und Theater bzw. die in ihnen involvierten Akteure übertragen. Ein seit der Aufklärung einsetzender Prozess der Disziplinierung bewirkt eine immer engere Ausformung von Grenzen des Verhaltens, also das, was in Theater, Oper und Konzert als angemessen, tolerabel bzw. nicht oder nicht mehr tolerabel galt. In diesem Prozess der Verhaltensregulierung wandeln sich Fremdwänge in Selbstzwänge, Disziplinierungen in Selbstdisziplinierungen, Kontrolle in Selbstkontrolle; letztlich ein zwangsläufiger Prozess, denn das

Verhalten von immer mehr Menschen muß aufeinander abgestimmt, das Gewebe der Aktionen immer genauer und straffer durchorganisiert sein, damit die einzelne Handlung darin ihre gesellschaftliche Funktion erfüllt. Der Einzelne wird gezwungen, sein Verhalten immer differenzierter, immer gleichmäßiger und stabiler zu regulieren. (ELIAS 1976/II: 317)

Das Ergebnis dieses Prozesses, ein Publikum mit reguliertem und daher vorhersehbar Verhalten, entsprach offenbar den Interessen der Orchester- und Theaterleiter, der Regisseure, Dramaturgen, Komponisten und Autoren, die von dem Leitkonzept eines idealen Publikums ausgingen, das in der Lage war, der Botschaft auf der Bühne in angemessener Weise zu folgen, um sich in eine kontemplativ-poetische Welt entrücken zu lassen. Insofern unterlag das Theater-, Opern und Konzertwesen einer durchaus erfolgreichen Disziplinierung, ein Modell des 18. Jahrhunderts konnte sich wirkungsmächtig durchsetzen und bis heute Akzeptanz beanspruchen. Diese durch eine den autonomieästhetischen Postulaten

somit Auskunft über „den Wandel der Gewohnheiten, gesellschaftliche Gebote und Tabus.“ (ELIAS 1976/I: 109)

verpflichtete Kunsttheorie und Theaterpraxis initiierte und sich durchsetzende ästhetische Konzeption implizierte, dass „das Publikum [...] einem Kunstwerk passiv gegenüberzustehen [hat] – ihm ausgeliefert, zu ihm emporschauend, seinen inneren Reichtum nur näherungsweise begreifend, zu seinem Genuß gezwungen.“ (DREßLER 1993: 179) Brecht sprach bezogen auf den Briefwechsel Goethes mit Schiller gar von „einer hochgesinnten Verschwörung gegen das Publikum.“ (Zit. n. DREßLER 1993: 179) Die sich darin abzeichnende Valorisierung von Konzert und Theater wird diskursiv vorbereitet und tradiert, die Hochschätzung von Kultur und Bildung avanciert zu einem zentralen Deutungsmuster (BOLLENBECK 1994) und verlangt einen spezifischen Publikumshabitus, mit dem eine soziale Abgrenzung per Distinktion durch verfeinerten Geschmack und distinguierte Umgangsformen nach unten, per kultureller Kompetenz nach oben intendiert war.

Durch Professionalisierung, Zentralisierung und Hierarchisierung in den Institutionen der Hochkultur kam es zur Verlängerung von Handlungsketten und zur Verdichtung des Interdependenzgeflechtes, wodurch das jeweilige individuelle Handeln stärker aufeinander abgestimmt werden musste. Durch einen dahinter erkennbaren normierenden Prozess, der seine Funktion in Orientierung, Schutz, Selbsterziehung, Harmonisierung und schließlich Konservierung fand, wurde das Publikum einer zivilisatorischen Affekt- und Interaktionskontrolle unterzogen bei wachsender interpersonaler Distanz (Bühne-Publikum), der Verpflichtung auf einen standardisierten Ablauf der Vorstellung inklusive der Erwartung von andächtigem Zuhören und Zuschauen. Die Selbstkontrolle der Individuen trat an die Stelle der von außen wirksamen Zwänge, da erst die Internalisierung ästhetischer Wahrnehmungs-, Urteils- und Verhaltenspraxis eine Zugehörigkeit zur Hochkultur und damit Distinktion versprach.

Zieht man ein vorläufiges Fazit, so wurden die Zuschauer im bürgerlichen Konzert sowie in Oper und Theater zum Schweigen gebracht und entmündigt, aus einer anrühigen Unterhaltungsinstitution wurde im Verlauf von 100-150 Jahren die Abenduniversität (DREßLER 1993: 9) bzw. die Sittenschule (HAIDER-PREGLER 1980) des Bürgers resp. der Nation, Ergebnis eines bis heute wirksamen Disziplinierungs- und Konditionierungsvorgangs mit der Herausbildung eines spezifischen Habitus und einem idealen Publikum in einer in jeder Hinsicht ‚gereinigten Institution‘ (HEßELMANN 2002).

3. Zu einigen Aporien der aktuellen Publikumsforschung

Die historische Rekonstruktion von Publikumskonzeptionen konnte zeigen, dass auch die diesen Kategorisierungen zugrundeliegenden Prozesse der Disziplinierung, der Konditionierung und der Normierung Relevanz über einen langen Zeitraum besaßen und – so die These – auch über das 20. Jahrhundert hinweg bis heute besitzen. Dies gilt nicht nur für die sozialistische Kulturpolitik in der frühen DDR, deren zentrale Kontroversen um den Formalismus bzw. sozialistischen Realismus zwischen 1948 und 1953 sowie die daran anschließenden beiden Bitterfelder Konferenzen 1959 und 1964 immer auch ein ‚neues‘ Publikum und damit die Rolle der Werktätigen als autoritative Publikumsinstanz akzentuierten (HÖHNE 2019). Auch die Programmatik der Neuen Kulturpolitik seit den 1970ern forderte eine konzeptuelle Öffnung des Kultursystems und insbesondere der Hochkulturinstitutionen für ein breites, nicht-elitäres Publikum und damit neue Zielgruppen (STEIGERWALD 2019). Akzentuiert wurden dabei immer wieder die Potentiale von Kultur für Bildung und Sozialisation und damit eine Integration soziokultureller Angebote und schließlich auch eine quantitative Ausweitung der Angebote (RENZ 2016: 32). Aktuell lässt sich in der einschlägigen Fachliteratur eine regelrechte Konjunktur um Publikumsstudien und Audience Development beobachten, die durchaus wichtige Erkenntnisse bereitstellen konnte. Allerdings zeigt sich in den häufig in das kulturpolitische und -pädagogische Feld diffundierenden Debatten zumindest argumentativ häufig eine Anknüpfung an den Diskurs zur Theaterreform im 18. Jahrhundert, dessen Ziele und Funktionalisierungen, zunächst ein pädagogisches Theater nur für das Bürgertum (so bei Christian Wolff und Gottsched), dann die pädagogisch-ethische Konzeption eines Nationaltheaters für alle Klassen wie bei Johann Elias Schlegel und Lessing, dann ein Theater mit moralischen Wirkungsansprüchen wie beim jungen Schiller (HAIDER-PREGLER 1980) offenbar eine aktuelle Relevanz besitzen. Denn ungeachtet einer auch von den Zugriffen der Moderne nicht prinzipiell in Frage gestellten disziplinierenden Einwirkung von langer Dauer (HÖHNE 2012b), steht bis heute oftmals weniger das reale, als ein erwünschtes Publikum, eben ein Publikumskonstrukt im Zentrum der kulturpolitischen Debatten. Dies sei an zwei Beispielen gezeigt. Zum einen beanspruchen die verhaltensregulierenden Normen ungeachtet gewisser Informalisierungen nach wie vor Akzeptanz und Geltung. Zum anderen findet ein fortgesetzter normativer Zugriff auf das soziale Kons-

trukt Publikum statt. Neuen Konzepten wie Audience Development liegt eine dezidierte Intention der Reglementierung und Normierung zugrunde, geht es ihnen doch letztlich wiederum um ein ideales, sozial breiter zusammengesetztes Publikum, ein Konstrukt, das wiederum häufig mit Werturteilen, ob intendiert oder nicht sei dahingestellt, begründet wird.³² Ausgehend von der These einer sozialen Spaltung der Kultur nachfrage werden Forderungen nach einer „qualitativen Veränderung des Publikums im Sinne einer sozial diversen Struktur vor dem Hintergrund eines chancengerechten Zugangs zu öffentlich finanzierten Gütern“ erhoben (MANDEL 2016: 29f.) Es geht nicht um Kunst im Sinne von ästhetischen Erfahrungen als vielmehr – gemäß dem neuen Diversitätsparadigma³³ – um eine bereits von ADORNO (1970) kritisch vermerkte Funktionalisierung bzw. Instrumentalisierung von Kunst, nur im Hinblick auf „neue, gemeinsame ‚transkulturelle Identitäten‘.“ (MANDEL 2016: 30) Dabei wird auf die durch staatliche Selbstbeschränkung bedingten kulturpolitischen Steuerungsgrenzen verwiesen, „eine hohe Zurückhaltung gegenüber staatlichen Interventionen im künstlerischen Bereich oder eine Funktionalisierung von Kunst für kunstferne, gesellschaftspolitische Zwecke.“ (MANDEL 2016: 30)³⁴

Fasst man die Argumente der Audience Development-Debatten zusammen, so stehen die Topoi der Gerechtigkeit (als chancengerechter Zugang zu öffentlichen Gütern), der Begegnung (in der Tradition eines idealistischen Polis-Ideals) und des Ausschlusses durch bestehende Bildungs- und Integrationswirkungen öffentlicher Kulturangebote im Zentrum, die zur Legitimation eines systemischen Umbaus dienen sollen. Damit wäre man dann letztlich wieder bei einem Konzept der 1970er

32 Dabei hat auch die Kulturpolitik erkannt, dass Klassifikationen nach Milieus nie ausschließlich der Statistik folgen, sondern immer auch wertebasiert sind, womit allerdings die Gefahr einer Dogmatisierung von Zielgruppen immanent erscheint, deren Definition kulturellen und sozialpolitischen Trends unterliegt (RENZ 2016: 65f.).

33 Zum Konzept der sozialen Kategorie des Diversen bzw. der Diversität als Wertbegriff s. TOEPFER (2019).

34 In Abgrenzung von einem angebotsorientierten Produzentenparadigma und einem konsumorientierten Kundenparadigma plädiert z. B. Birgit Mandel in der Tradition der Neuen Kulturpolitik der 1970er Jahre für ein bürgerorientiertes Gesellschaftsparadigma, bei dem „Kunst- und Kultur (...) eine interkulturelle Brückenfunktion einnehmen sollen“ (MANDEL 2012: 20), um gesellschaftliche Kohäsion aufrecht zu erhalten. Entsprechend wird das Publikum „dabei in seiner Rolle als zu bildendes Subjekt und als Bürger angesprochen.“ (MANDEL 2012: 20) Mit bedauerndem Unterton wird zudem darauf verwiesen, dass „gesellschaftspolitisches Engagement von öffentlichen Kulturinstitutionen (...) bislang weitgehend eine freiwillige Aufgabe“ bleibe, „da entsprechende Zielvereinbarungen zwischen Staat und Kulturinstitution in Deutschland aktuell eher selten sind.“ (MANDEL 2012: 21)

Jahre gelangt, mit dem eine Kultur für alle gefordert wurde,³⁵ nur das jetzt nicht wie seinerzeit in der Neuen Kulturpolitik der passive Konsum der ‚Massen‘ verändert werden soll, sondern die Angebotsstruktur der Hochkultur. Als Lösungen werden Eingriffe in die Organisation (Audience Development und Change Management) sowie Einwirkungen auf die Nachfrager (kulturelle Bildung) und das System (Kulturlandschaft) durch partizipative Kulturentwicklung gefordert.³⁶ Hinter derartigen, durchaus diskussionswürdigen kulturpolitischen Forderungen steht allerdings ein auf Werturteilen basierendes, gesellschaftspolitisches Konzept, dem ein normatives und imperatives („Anschlussfähigkeit zu aktuellen Themen einer Community“) Verständnis von Publikumsorientierung zugrunde liegt mit an Zensur erinnernden programmpolitischen Eingriffen³⁷ und – per Übertragung marktwirtschaftlicher Prinzipien – einem neuen Publikumsparadigma, das „die realen Interessen der Nutzer berücksichtigen“ müsse (MANDEL 2016: 42). Ausgeblendet bleibt dabei zum einen, dass kulturelle Analyse wie kulturelle Teilhabe gerade die Fähigkeit verlangen, das Ästhetische und das Soziale gleichermaßen zu berücksichtigen und das Spannungsverhältnis zwischen dem sozialen Außen und dem ästhetischen Innen auszuhalten (HÜGEL 2003: 13). Und zum anderen wird übersehen, dass „Kunstwerke [...] die Statthalter der nicht länger vom Tausch verunstalteten Dinge, des nicht durch den Profit und das falsche Bedürfnis des entwürdigten Menschheit Zugerichtete“ sind (ADORNO 1970: 337). Dessen ungeachtet, geht es in Teilen der kulturpolitischen Debatte gerade um eine derartige ‚Zurichtung‘. Denn Ausgangspunkt dieser ‚konzeptbasierten‘ Kulturpolitik sind die nicht näher spezifizierten „kulturellen Bedürfnisse und Wünsche der Bürger/-innen der Kommune oder Region,“ womit durch die „partizipativen Kulturentwicklungsplanungen“ ein auf Werturteilen basierendes

35 Nimmt man die Individualisierungsthese ernst, nach der soziale Ungleichheit insbesondere über die Zugehörigkeit zu sozialen Milieus konstituiert wird, dann ist zumindest verwunderlich, dass einem explizit auf Distinktion basierenden Medium (bürgerliches Theater vs. aristokratische Repräsentation und Unterhaltung; hochkulturelles Theater vs. volkskulturelle Formen) dieser „gruppenspezifischen Existenzform“ mit „ihrer erhöhten Binnenkommunikation“ (SCHULZE 1997: 174) die Berechtigung abgesprochen werden soll.

36 Ob damit in den Darstellenden Künsten eine Rückkehr zum Volksspektakel des Barock bzw. zum körperlich engagierten Zuschauer des Volkstheaters erfolgen würde, muss hier offenbleiben, zumindest partiell lässt sich, dies zeigen Forderungen nach aktivem Einbezug von Laien (partizipative Kulturpolitik) eine Relativierung von Professionalisierung erwarten.

37 Immer wird eine „kritische Evaluation, was von den bisherigen Programmen gestrichen werden könnte“ gefordert (MANDEL 2016: 38).

„normatives Kulturverständnis“ (MANDEL 2016: 43) eben nicht wie behauptet in Frage gestellt wird, sondern ein produktions- und rezeptions-ästhetisch orientiertes durch ein rein besucherorientiertes substituiert würde. Es muss offenbleiben, inwieweit durch derartige Verfahren ein durchaus legitimer Ansatz innerhalb der Publikumsforschung in seiner immanenten Ideologisierung wiederum sich nicht selbst delegitimiert.

Literatur

- ADORNO, Theodor W. (1970): *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- ALEWYN, Richard (1985): *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*. München: Beck.
- ANONYM (1800): Bemerkung. – In: *Allgemeine Theaterzeitung* 1/27. Berlin
- ANONYM (1819): Gesetze des Hamburgischen Deutschen Theaters (Ostern 1798). – In: Meyer, F. L.W., *Friedrich Ludwig Schröder. Beitrag zur Kunde des Menschen und des Künstlers*, 2. Hamburg.
- BACHMANN-MEDICK, Doris (2006): *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek: Rowohlt.
- BAUMAN, Zygmunt (2003): *Flüchtige Moderne*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- BENDER, Wolfgang F. (Hg.) (1992): *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren*. Stuttgart: Steiner.
- BERGMAN, Gösta (1964): Der Eintritt des Berufsregisseurs in das französische Theater. – In: *Maske und Kothurn* 10/3-4, 431-454.
- BERGMAN, Gösta (1966): Der Eintritt des Berufsregisseurs in deutschsprachige Bühne. – In: *Maske und Kothurn* 17/1, 63-91.
- BOLLENBECK, Georg (1994): *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*. Frankfurt/Main: Insel.
- BRAUNECK, Manfred (2018): *Die Deutschen und ihr Theater. Kleine Geschichte ‚moralischen Anstalt‘ – oder ist das Theater überfordert*. Bielefeld: transcript.
- BUSSE, Dietrich/HERMANN, Fritz/TEUBERT, Wolfgang (Hgg.) (1994): *Begriffsgeschichte und Diskursgeschichte. Methodenfragen und Forschungsergebnisse der historischen Semantik*. Opladen: Westdt. Verlag.
- BUSSE, Dietrich/NIEHR, Thomas/WENGELER, Martin (Hgg.), (2005): *Brisante Semantik. Neuere Konzepte und Forschungsergebnisse einer kulturwissenschaftlichen Linguistik*. Tübingen: Niemeyer.
- CATHOLY, Ekehard (1969): *Das deutsche Lustspiel. Vom Mittelalter bis zum Ende der Barockzeit*. Stuttgart;
- CATHOLY, Ekehard (1982): *Das deutsche Lustspiel. Von der Aufklärung bis zur Romantik*. Stuttgart.
- DANIEL, Ute (1995): *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- DBV (2001): *Theaterstatistik 1999/2000*. 35. Heft. Köln: Deutscher Bühnenverein.
- DBV (2007): *Theaterstatistik 2005/2006*. 41. Heft. Köln: Deutscher Bühnenverein.

- DBV (2014): *Theaterstatistik 2012/2013*. 48. Heft. Köln: Deutscher Bühnenverein.
- DBV (2018): *Theaterstatistik 2016/2017*. 52. Heft. Köln: Deutscher Bühnenverein.
- DEWENTER, Bastian (2017): *Von Enthusiasten, Theaterdirektoren und Scharlatanen. Der Theaterdiskurs in E. T. A. Hoffmanns Erzählungen*. Heidelberg: Winter.
- DREßLER, Roland (1993): *Von der Schaubühne zur Sittenschule. Das Theaterpublikum vor der vierten Wand*. Berlin: Hentschel.
- EDER, Franz X. (Hg.) (2006): *Historische Diskursanalysen. Genealogie, Theorie, Anwendungen*. Wiesbaden: VS.
- ELIAS, Norbert (1976): *Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Bd. 1: Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes. Bd. 2: Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- GEBESMAIR, Andreas (2006): Von der ‚Kultur für alle‘ zur ‚Allesfresser‘-Kultur: unintendierte Folgen der Kulturpolitik! – In: Rehberg, Karl-Sigbert/DGS (Hgg.), *Soziale Ungleichheit, kulturelle Unterschiede*. Verhandlungen des 32. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in München. Frankfurt/Main: Campus, 882-897.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (1958): *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*. Berlin: Aufbau.
- GOTTSCHED, Johann Christoph (1973 [1724-29]): *Versuch einer Critischen Dichtkunst: Anderer besonderer Theil*. Ausgewählte Werke VI/2. Hrsg. von Joachim und Brigitte Birke. Berlin, New York: de Gruyter.
- HAEKEL, Ralf (2004): *Die Englischen Komödianten in Deutschland. Eine Einführung in die Ursprünge des deutschen Berufsschauspiels*. Heidelberg: Winter.
- HAIDER-PREGLER, Hilde (1980): *Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert*. Wien, München: Jugend und Volk.
- HEßELMANN, Peter (2002): *Gereinigtes Theater? Dramaturgie und Schaubühne im Spiegel deutschsprachiger Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts (1750-1800)*. Frankfurt/Main: Klostermann.
- HÖHNE, Steffen (2012a): Hochkultur und interkulturelle Kompetenz aus kulturpolitischer Perspektive: Herausforderung durch das Fremde. – In: Griese, Christiane/Marburger, Helga (Hgg.), *Interkulturelle Öffnung. Ein Lehrbuch*. München: Oldenbourg, 135-150.
- HÖHNE, Steffen (2012b): Das Theaterpublikum. Veränderungen von der Aufklärung bis in die Gegenwart. – In: *Zukunft Publikum. Jahrbuch für Kulturmanagement*, 4. Bielefeld: transcript, 29-52.
- HÖHNE, Steffen (2015): Rituale im Parkett. Zur Konstruktion von Zuschauern und Zuhörern in Theater und Konzert. – In: Gissenwehler, Michael/Keim, Katharina (Hgg.), *Materialität(en) des Kultur- und Wissenstransfers in prä- und transnationalen Kontexten*. Frankfurt/Main u. a.: Lang, 187-217.
- HÖHNE, Steffen (2016a): Kulturpublikum. Zur Genese und Transformation des bürgerlichen Konzert- und Theaterpublikums seit der Aufklärung. – In: *Handbuch Kulturpublikum. Forschungsfragen und -befunde*. Hrsg. von Patrick Glogner-Pilz und Patrick S. Föhl. Wiesbaden: Springer-VS, 141-171.
- HÖHNE, Steffen (2016b): Vom Nachdruck zum Internet. Diskursive Interdependenzen zwischen Kultur, Ökonomie und Recht. – In: Joachimsthaler, Jürgen (Hg.), *Gegenwarts-*

- kultur als methodologische Herausforderung der Kulturwissenschaft(en)*. Frankfurt/Main: Lang, 101-122.
- HÖHNE, Steffen (2019): Sozialistische Kulturpolitik und Moderne. Eine Fallstudie zur Semantik von ‚Formalismus‘. – In: Ders. (Hg.), *Kulturpolitik in Ostmittel- und Südosteuropa* (= Ostmitteleuropa interdisziplinär, 1). Wiesbaden: Harrassowitz, 13-55.
- HÜGEL, Hans-Otto (2003): Einführung. – In: Ders. (Hg.), *Handbuch populäre Kultur*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1-22.
- IFFLAND, August Wilhelm (1797): Ist Händeklatschen, oder allgemeine Stille der schmeichelhafteste Beifall? – *Allgemeines Journal* Jg. 9. Brünn: Traßler, 196-199.
- JAKOB, Hans-Joachim (2014): Theaterperiodika und Kulturzeitschriften des 18. und frühen 19. Jahrhunderts als Quellen für die historische Theaterpublikumsforschung. – In: Korte, Hermann/Ders./Dewenter, Bastian (Hgg.), *„Das böse Tier Theaterpublikum“. Zuschauerinnen und Zuschauer in Theater- und Literaturjournalen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*. Heidelberg: Winter, 51-70.
- JAKOB, Hans-Joachim/DEWENTER, Bastian (Hgg.) (2016): *Theater und Publikum in Autobiographie, Tagebüchern und Briefen des 19. und 20. Jahrhunderts*. Heidelberg: Winter.
- JUSTI, Johann Heinrich Gottlieb von (21750): *Deutsche Memoires oder Sammlung verschiedener Anmerkungen, die Staatsklugheit, das Kriegswesen, die Justiz, Morale, Oeconoimoie, Commercium, Cammer- und Polickey- auch andere merkwürdige Sachen betreffend, welche im menschlichen Leben vorkommen, von einigen Civil- und Militairbedienten, auch von andern gelehrten und erfahrenen Personen angemerket, aufgezeichnet und hinterlassen worden*. 1. Bd.: *Von den Schauspielen*. Wien, 337-340.
- KINDERMANN, Heinz (1956): *Conrad Ekhofs Schauspieler-Akademie* (= Sitzungsberichte der ÖAW. Phil.-hist. Klasse, 230,2). Wien: ÖAW.
- KIRCHBERG, Volker (2005): *Gesellschaftliche Funktionen von Museen. Makro-, meso- und mikrosoziologische Perspektiven*. Wiesbaden: VS.
- KORTE, Hermann (2012): Historische Theaterpublikumsforschung. Eine Einführung am Paradigma des 18. Jahrhunderts. – In: Ders./ Jakob, Hans-Joachim (Hgg.), *„Das Theater glich einem Irrenhause“. Das Publikum im Theater des 18. und 19. Jahrhunderts*. Heidelberg: Winter, 9-53.
- KORTE, Hermann (2014): *„Jedes Theaterpublikum hat seine Unarten“*. Die Akteure vor der Bühne in Texten aus Theaterzeitschriften und Kulturjournalen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. – In: Ders./Jakob, Hans-Joachim/Dewenter, Bastian (Hgg.), *„Das böse Tier Theaterpublikum“. Zuschauerinnen und Zuschauer in Theater- und Literaturjournalen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*. Heidelberg: Winter 9-49.
- KORTE, Hermann/JAKOB, Hans-Joachim (Hgg.) (2012): *„Das Theater glich einem Irrenhause“*. *Das Publikum im Theater des 18. und 19. Jahrhunderts*. Heidelberg: Winter.
- KORTE, Hermann/JAKOB, Hans-Joachim/DEWENTER, Bastian (Hgg.) (2014): *„Das böse Tier Theaterpublikum“*. *Zuschauerinnen und Zuschauer in Theater- und Literaturjournalen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*. Heidelberg: Winter.
- KORTE, Hermann/JAKOB, Hans-Joachim/DEWENTER, Bastian (Hgg.) (2015): *Medien der Theatergeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts*. Heidelberg: Winter.
- LANDWEHR, Achim (2008): *Historische Diskursanalyse*. Frankfurt/Main: Campus.
- LAZAROWICZ, Klaus (1977): Triadische Kollusion. Über die Beziehung zwischen Autor, Schauspieler und Zuschauer im Theater. – In: *Das Theater und sein Publikum*. Hrsg.

- vom Institut für Publikumsforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien, 56-60.
- LEHMANN, Johannes Friedrich (2000): *Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing*. Freiburg: Rombach.
- LESSING, Gotthold Ephraim (1954): *Hamburgische Dramaturgie* (= Gesammelte Werke, 6). Berlin: Aufbau.
- LINKE, Angelika (1996): *Sprachkultur und Bürgertum. Zur Mentalitätsgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- MANDEL, Birgit (2012): Audience Development als Aufgabe von Kulturmanagementforschung. – In: *Zukunft Publikum. Jahrbuch für Kulturmanagement*, 4. Bielefeld: transcript, 15-27.
- MANDEL, Birgit (2016): Audience Development, kulturelle Bildung, Kulturentwicklungsplanung, Community Building. Konzepte zur Reduzierung der sozialen Selektivität des öffentlich geförderten Kulturangebots. – In: Dies. (Hg.), *Teilhabeorientierte Kulturvermittlung. Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens*. Bielefeld: Transkript, 19-50.
- MARTENS, Wolfgang (1981): Obrigkeitliche Sicht: Das Bühnenwesen in den Lehrbüchern der Policey und Cameralistik des 18. Jahrhunderts. – In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. Tübingen: Niemeyer, 19-51.
- MAURER-SCHMOOCK, Sybille (1982): *Deutsches Theater im 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer.
- MEHNERT, Henning (2003): *Commedia dell'arte. Struktur, Geschichte, Rezeption*. Stuttgart.
- MEYER, Reinhart (1980): Von der Wanderbühne zum Hof- und Nationaltheater. – In: Grimminger, Rolf (Hg.), *Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680–1789* (= Hanser Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jh. bis zur Gegenwart, 3). Reinbek: Rowohlt, 186-216.
- MEYER, Reinhart (2012): *Schriften zur Theater- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts*. Wien: Hollitzer.
- MITSCHERLICH, Alexander (1965): *Die Unwirtlichkeit unserer Städte*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- MÜLLER, Sven Oliver (2014): *Das Publikum macht die Musik. Musikleben in Berlin, London und Wien im 19. Jahrhundert*. Göttingen: V&R.
- MÜLLER, Hans-Peter/SCHMID, Michael (Hgg.) (1995): *Sozialer Wandel. Modellbildung und theoretische Ansätze*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- REUBAND, Karl-Heinz (2003): Musikalische Geschmacksbildung und Generationszugehörigkeit. Klassik-Präferenzen im europäischen Vergleich. – In: *Deutsches Jahrbuch für Kulturmanagement 2002*. Baden-Baden: Nomos, 152-164.
- REUBAND, Karl-Heinz (2005): Sterben die Opernbesucher aus? Eine Untersuchung zur sozialen Zusammensetzung des Opernpublikums im Zeitvergleich. – In: *Deutsches Jahrbuch für Kulturmanagement 2003/04*. Baden-Baden: Nomos, 123-138.
- REUBAND, Karl-Heinz (2011): Das Opernpublikum zwischen Überalterung und sozialer Exklusivität. Paradoxe Effekte sozialer Merkmale auf die Häufigkeit des Opernbesuchs. – In: *Jahrbuch für Kulturpolitik 11: Digitalisierung und Internet*. Hrsg. von Bernd Wagner. Essen: Klartext, 397-406.

- RENZ, Thomas (2016): *Nicht-Besucherforschung. Die Förderung kultureller Teilhabe durch Audience Development*. Bielefeld: transcript.
- REUBAND, Karl-Heinz (2013): Wie hat sich das Opernpublikum in den letzten Jahrzehnten in seiner sozialen Zusammensetzung verändert? Eine Analyse am Beispiel der Kölner Oper. – In: *Sociologia Internationalis* 51/2, 2231-266.
- RICHEL, Veronica (1994): *G. E. Lessing. Miß Sara Sampson. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart: Reclam.
- RUPPERT, Rainer (1995): *Labor der Seele. Funktionen des Theaters im 18. und frühen 19. Jahrhundert*. Berlin: Sigma.
- SARASIN, Philipp (2003): *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- SCHMITT, Peter (1990): *Schauspieler und Theaterbetrieb: Studien zur Sozialgeschichte des Schauspielerstandes im deutschsprachigen Raum 1700-1900*. Tübingen: Niemeyer.
- SCHWAB, Heinrich W. (1991): Vom ‚Beifall‘ im Konzert. Berichte und Bilder aus der Kulturgeschichte des Konzertsaals (II). – In: *Orchester*, 399-405.
- SCHWEDES, Hermann (1993): *Musikanten und Comödianten – eines ist Pack wie das andere. Die Lebensformen der Theaterleute und das Problem ihrer bürgerlichen Akzeptanz*. Bonn: Vlg. für systematische Musikwissenschaft.
- SPEITKAMP, Winfried (1996): ‚Erziehung zur Nation‘. Reichskunstwart, Kulturpolitik und Identitätsstiftung im Staat von Weimar. – In: Berding, Helmut (Hg.), *Nationales Bewußtsein und kollektive Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit 2*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 541-580.
- STEIGERWALD, Claudia (2019): *Kulturelle Bildung als politisches Programm Zur Entstehung eines Trends in der Kulturförderung*. Diss. Bielefeld: transcript.
- Stiftung Niedersachsen (Hg.) (2006): ‚älter, bunter, weniger‘. *Die demographische Herausforderung an die Kultur*. Bielefeld: transcript.
- SCHWIND, Klaus (1996): ‚Man lache nicht!‘ Goethes theatrale Spielverbote. – In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL)* 21/2, 66-112.
- TOEPFER, Georg (2019): Diversität. Bemerkungen zur Begriffsgeschichte der Diversität ausgehend von drei Sammelbänden. – In: *Forum interdisziplinäre Begriffsgeschichte* 8/1, 6-14.
- WENGELER, Martin (2003): *Topos und Diskurs. Begründung einer argumentationsanalytischen Methode und ihre Anwendung auf den Migrationsdiskurs (1960-1985)*. Tübingen.
- ZIELSKE, Harald (1981): Die deutschen Höfe und das Wandertruppenwesen im 17. und frühen 18. Jahrhundert. Fragen ihres Verhältnisses. – In: *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert*. Hrsg. von August Buck, Georg Kauffmann, Blake Lee Spahr und Conrad Wiedemann (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 10). Hamburg: Hauswedell, 521-532.