



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Theater unter Ausschluss der Öffentlichkeit?

Besitz und Bildung als theatersignifikante Ausgrenzungsmechanismen von der Aufklärung bis zur Postmoderne“

Verfasserin

**Sabrina Schneid**

angestrebter akademischer Grad

**Magistra der Philosophie (Mag. phil.)**

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Stefan Hulfeld

## Inhaltsverzeichnis

|         |                                                                                                                                                                                                    |     |
|---------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1       | Einleitung oder vom Sehen und Gesehenwerden im Theater des beginnenden 21. Jahrhunderts.....                                                                                                       | 3   |
| 1.1     | Konkretisierung der Thesen .....                                                                                                                                                                   | 5   |
| 1.2     | Forschungsmethode und Vorgehensweise .....                                                                                                                                                         | 5   |
| 2       | Das Zeitalter der Aufklärung: Gesamtgesellschaftliche Wirkungszusammenhänge als korrelative Indikatoren theaterspezifischer Entwicklungen .....                                                    | 6   |
| 2.1     | Der Makrokosmos Gesellschaft: Politische, wirtschaftliche und soziale Entwicklungen im 18. Jahrhundert.....                                                                                        | 6   |
| 2.1.1   | Zwischen aufgeklärter Reformpolitik und absolutistischer Machtpolitik: Die politische Situation im Zeitalter der Aufklärung.....                                                                   | 7   |
| 2.1.2   | Der wirtschaftliche Strukturwandel und seine sozialen Folgen: Die Industrialisierung im 18. Jahrhundert.....                                                                                       | 9   |
| 2.1.3   | Das soziale Gefüge: Eine Gesellschaft zwischen dem progressiven Prozess der Zivilisation und regressiven Widersprüchen.....                                                                        | 13  |
| 2.1.4   | Der Kreis schließt sich: Conclusio im Hinblick auf die gesamtgesellschaftlichen Wirkungszusammenhänge .....                                                                                        | 20  |
| 2.2     | Der Mikrokosmos Kunsttheater: Von Gottsched zu Lessing, von der Wanderbühne zum Nationaltheater .....                                                                                              | 21  |
| 2.2.1   | Theaterreformen zur Zeit der Frühaufklärung oder vom Postulat der Nützlichkeit und Regelmäßigkeit auf deutschen Bühnen .....                                                                       | 22  |
| 2.2.1.1 | Gottscheds Ausgangssituation: Berufstheaterformen im frühen 18. Jahrhundert .....                                                                                                                  | 22  |
| 2.2.1.2 | Theater im Dienste der Aufklärung: Theoretische Reformansätze und praktische Umsetzungen .....                                                                                                     | 27  |
| 2.2.2   | Die Nationaltheaterbewegung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.....                                                                                                                        | 41  |
| 2.2.2.1 | Ideologische Grundlage: Theater als Ort bürgerlicher Öffentlichkeit .....                                                                                                                          | 41  |
| 2.2.2.2 | Vom Phänomen der Sesshaftigkeit oder als Theater zum Stehen kam .....                                                                                                                              | 49  |
| 2.2.2.3 | Die Etablierung eines bürgerlichen Rezeptionsbegriffes oder von der bedeutungstragenden Disziplinierung des Publikums.....                                                                         | 57  |
| 2.2.2.4 | Illusion, Entsinnlichung und Texthierarchie: Die Wirkungsästhetik als konstitutiver Aspekt des bürgerlich determinierten Produktionsbegriffs.....                                                  | 79  |
| 2.2.2.5 | Definition: Der bürgerliche Theaterbegriff zwischen signifikanten Kennzeichen im Sinne eines theaterhistoriographischen Wissenskanons, expliziten Zuschreibungen und impliziten Auswirkungen ..... | 96  |
| 3       | Das Zeitalter der Postmoderne: Theater als Kind seiner Zeit .....                                                                                                                                  | 102 |
| 3.1     | Der Makrokosmos Gesellschaft: Politische, wirtschaftliche, soziale und soziokulturelle Entwicklungen zur Zeit der Jahrtausendwende .....                                                           | 103 |
| 3.1.1   | Phänomenologische Skizze – Chronologie .....                                                                                                                                                       | 103 |

|         |                                                                                                                                                        |     |
|---------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3.1.2   | Phänomenologische Skizze – Terminologie .....                                                                                                          | 104 |
| 3.1.3   | Anything goes als Zustandsbeschreibung postmoderner Gesellschaften.....                                                                                | 106 |
| 3.2     | Zum Begriff der Postmoderne: Ein Diskurs.....                                                                                                          | 106 |
| 3.3     | Makrokosmische Strukturen als Korrelat mikrokosmischer Phänomene: Ein<br>Resümee zum Zeitalter der Postmoderne .....                                   | 114 |
| 4       | Theaterlandschaft zu Beginn des 21. Jahrhunderts.....                                                                                                  | 118 |
| 4.1     | Vom postmodernen anything goes in der gegenwärtigen Theaterlandschaft: Eine<br>phänomenologische Skizze .....                                          | 120 |
| 4.2     | Von der Aktualität des bürgerlichen Theaterbegriffs: Ein Blick auf das kulturelle<br>Selbstverständnis zu Beginn des 21. Jahrhunderts .....            | 122 |
| 4.3     | Der empirische Blick auf die postmoderne Theaterlandschaft: Eine quantitative<br>Untersuchung.....                                                     | 127 |
| 4.3.1   | Der internalisierte bürgerliche Theaterbegriff als postmoderner mainstream im<br>kulturellen Selbstverständnis der deutschsprachigen Bevölkerung ..... | 133 |
| 4.3.2   | Das gängige Theaterpublikum zu Beginn des 21. Jahrhunderts: Indikatoren<br>einer soziologisch erfassbaren Gruppe .....                                 | 138 |
| 4.3.2.1 | Die gesellschaftlich anerkannten Kapitalen Besitz und Bildung: Ein Exkurs<br>in das soziale Gefüge der Postmoderne.....                                | 149 |
| 4.3.2.2 | Geschmack als schichtspezifisches Instrument der Distinktion.....                                                                                      | 154 |
| 4.3.2.3 | Geschmack als entwicklungsgeschichtlich reproduziertes Instrument der<br>Distinktion .....                                                             | 164 |
| 4.4     | Theater im Zeitalter der Postmoderne: Ein Fazit .....                                                                                                  | 171 |
| 5       | Theater abseits des kulturellen Selbstverständnisses der deutschsprachigen<br>Bevölkerung: Das postdramatische Theater .....                           | 173 |
| 5.1     | Das postdramatische Theater als Phänomen der Postmoderne:<br>Entwicklungsgeschichtlicher Kontext, Kennzeichen und Signifikanzen.....                   | 174 |
| 5.2     | Von der bildungssignifikanten Dezimierung der theaterspezifischen Öffentlichkeit<br>im postdramatischen Theater: Eine empirische Untersuchung .....    | 182 |
| 5.3     | Fazit der empirischen Untersuchung.....                                                                                                                | 188 |
| 6       | Theater unter Ausschluss der Öffentlichkeit? - Resümierende Betrachtungen...                                                                           | 189 |
| 7       | Quellenverzeichnis .....                                                                                                                               | 191 |
| 7.1     | Literaturverzeichnis.....                                                                                                                              | 191 |
| 7.2     | Internetquellen.....                                                                                                                                   | 200 |
| 7.3     | Ton- und Filmdokumente .....                                                                                                                           | 202 |
| 8       | Anhang .....                                                                                                                                           | 203 |
| 8.1     | Fragebogen der Online-Erhebung .....                                                                                                                   | 203 |
| 8.2     | Statistische Daten der Online-Erhebung .....                                                                                                           | 208 |

# 1 Einleitung oder vom Sehen und Gesehenwerden im Theater des beginnenden 21. Jahrhunderts

[...]. Dies der Grund, warum Kunst und Kunstkonsum sich  
– ganz unabhängig vom Willen und Wissen der Beteiligten –  
so glänzend eignen zur Erfüllung einer gesellschaftlichen  
Funktion der Legitimierung sozialer Unterschiede.<sup>1</sup>

Pierre Bourdieu

Theater ist seinem Wesen gemäß eine Aufführungskunst und insofern „ein Spiel, das den Schauenden bedingt.“<sup>2</sup> Spätestens seit der sogenannten Wiederentdeckung des Zuschauers in den 1960er Jahren steht die konstitutive Teilnahme des Publikums an einer Theateraufführung außer Frage. Bereits 1871 konstatierte Otto Ludwig wie folgt: „Am dramatischen Kunstwerk arbeiten drei Mann, der Dichter, der Schauspieler, der Zuschauer. Im Innern des Zuschauers erst entsteht während der Aufführung durch des Dichters, des Schauspielers und sein eigenes Zutun das Kunstwerk.“<sup>3</sup> Seiner Zeit entsprechend geht Vsevolod Meyerhold mit dieser Auffassung d'accord und stellte fest, „daß es neben dem Autor, dem Schauspieler und dem Regisseur noch einen vierten *Schöpfer* gibt – den *Zuschauer*.“<sup>4</sup> Obgleich zahlreiche Ästhetiken, Theorien, Schriften, Aufsätze und Bücher<sup>5</sup> die aufführungskonstitutive Bedeutung des Zuschauers thematisieren respektive hervorheben, wird im Vergleich dazu dem Publikum als soziologisch erfassbare Gruppe nur marginal Aufmerksamkeit zuteil. Wenn man sich allerdings einmal die Zeit nimmt das gegenwärtige Theaterpublikum empirisch zu beobachten, so stellt man relativ schnell gewisse Parallelen beziehungsweise Gemeinsamkeiten im Hinblick auf das Verhalten, die Kleidung, die Rezeptionsweise und den Habitus fest. Es macht bei genauerer und wiederholter Betrachtung sowohl den Anschein, dass zu Beginn des 21. Jahrhunderts der aufklärungsintendierte bürgerliche Theaterbegriff zum kulturellen Selbstverständnis der deutschsprachigen Bevölkerung geworden ist, als auch den Eindruck, dass das gängige Publikum in den Theatern des deutschsprachigen Raums, obgleich „subventionierte Häuser in öffentlicher Trägerschaft mit formal unbeschränkter Zugangsberechtigung“<sup>6</sup>, nicht gesellschaftsrepräsentativ ist, sondern eine spezifische Öffentlichkeit darstellt, deren Ein- respektive Ausschluss durch ökonomische, kulturelle und soziale Ressourcen bestimmt wird. Darüber hinaus lassen empirische Beobachtungen vermuten, dass sich die theaterspezifische Öffentlichkeit im Rahmen postdramatischer Theateraufführungen bildungssignifikant dezimiert, da sich allem

---

<sup>1</sup> Bourdieu, Pierre: 1982, S. 27

<sup>2</sup> Devrient, Eduard: 2003, S. 470

<sup>3</sup> Ludwig, Otto: 2003, S. 471

<sup>4</sup> Meyerhold, Vsevolod: 2003, S. 476

<sup>5</sup> Vgl. Balme, Christopher: 2003, S. 129-134; Vgl. Fischer-Lichte, Erika: 1997; Vgl. Fischer-Lichte, Erika, Kreuder, Friedrichmann und Pflug, Isabel: 1998; Vgl. Fischer-Lichte, Erika: 2004; Vgl. Lazarowicz, Klaus und Balme, Christopher: 2003, S. 460-528; Vgl. Schulz, Georg-Michael: 1999, S. 483-485

<sup>6</sup> Ruppert, Rainer: 1995, S. 129

Anschein nach sein Publikumskreis vornehmlich aus dem akademischen, bildungsbürgerlichen und intellektuellen Milieu rekrutiert. Beabsichtigt man diese empirischen Beobachtungen wissenschaftlich zu fundieren und die damit einhergehenden Thesen auf ihre Gültigkeit zu überprüfen, so kommt man aufgrund der entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge nicht umhin den theaterhistoriographischen Kontext zu berücksichtigen. Denn das Ereignis Theater „ist stark von Normen und Gewohnheiten geprägt, die die Theatergeschichte überliefert hat.“<sup>7</sup>

„Von Generation zu Generation weitergereicht, teils verändert und teils verfestigt, bilden sich Wahrnehmungsprogramme aus, die die Rezeption des einzelnen Zuschauers lenken. Unbeschadet, ob er um seine historische Erb-Last weiß, sieht er gewissermaßen – auch! – mit den Augen Lessings, Ekhofs oder Ifflands auf die heutige Bühne. Publikumskonventionen des Nationaltheaters leben so im Zeitalter der elektronischen Medien fort. Was im 18. Jahrhundert mühevoll als Zuschaukunst konzipiert wurde, ist zweihundert Jahre später zum gesellschaftlichen Wahrnehmungsmuster geronnen.“<sup>8</sup>

Sich mit dem gegenwärtigen Theater und seinem Publikum als soziologisch eruierbare Gruppe auseinander zu setzen, impliziert sowohl den Blick auf die theaterreformatorischen als auch auf die gesamtgesellschaftlichen Entwicklungen zur Zeit des 18. Jahrhunderts. So gern aus heutiger Sicht das Zeitalter der Aufklärung zum tatsächlichen „Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit“<sup>9</sup> verklärt wird, desto bewusster muss man sich die Ambivalenz zwischen gelebter Realität und ideeller Vorhaben, gerade auch im Bereich des Theaters, machen. Denn unabhängig davon, ob und inwieweit sich einzelne Theaterreformer für die Idee und Umsetzung einer öffentlichen Schaubühne für alle Bevölkerungsschichten einsetzten, muss rückblickend konstatiert werden, dass sich im Zuge der Nationaltheaterbewegung, welche die Institutionalisierung, Subventionierung und Professionalisierung des gesamten Theaterbetriebs zur Folge hatte, und der damit einhergehenden Etablierung des bürgerlichen Theaterbegriffs, dem entsprechend dem Prozess der Zivilisation die systematische Verbürgerlichung der Schauspieler sowie die ideologisch-programmatische Disziplinierung der Zuschauer inhärent sind, Ausgrenzungsmechanismen generierten, welche die untersten Gesellschaftsschichten und insofern die Mehrheit der damaligen Bevölkerung ausgrenzten. Durch die Generierung einer distinktiven, ausgrenzungsimmanenten und somit spezifischen Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert wurde Theater sukzessive zu einer Angelegenheit einer sozialen Minderheit und findet heute unter Ausschluss der breiten Öffentlichkeit statt.

---

<sup>7</sup> Dreßler, Roland: 1993, S. 9

<sup>8</sup> Dreßler, Roland: 1993, S. 9

<sup>9</sup> Kant, Immanuel: 2002, S. 9

## 1.1 Konkretisierung der Thesen

Im Kontext der vorliegenden Arbeit wird die These formuliert, dass der bürgerliche Theaterbegriff im Zeitalter der Postmoderne dem kulturellen Selbstverständnis der deutschsprachigen Bevölkerung entspricht und somit unter veränderten Vorzeichen nach wie vor gültig ist. Des Weiteren und damit in Zusammenhang stehend wird die These formuliert, dass sich im Zuge der Nationaltheaterbewegung und der Etablierung des bürgerlichen Theaterbegriffs eine spezifische Öffentlichkeit generierte, der wesensgemäß und im Hinblick auf die Zuschauer verhaltenscharakteristische, rezeptionssignifikante und habituell distinktive Ein- respektive Ausschlussmechanismen inhärent sind, und die aufgrund entwicklungsgeschichtlicher Zusammenhänge nach wie vor das Theaterpublikum als soziologisch erfassbare Gruppe verkörpert. Das bedeutet in logisch thetischer Konsequenz, dass das gängige Theaterpublikum des beginnenden 21. Jahrhunderts nicht gesellschaftsrepräsentativ ist, sondern die Partizipation daran durch die sozial anerkannten Kapitale Besitz und Bildung bestimmt wird. Theater im Zeitalter der Postmoderne ist daher keine Angelegenheit der Öffentlichkeit im Sinne eines gesellschaftlichen Kollektivs, sondern die einer sozialen Minderheit. Darüber hinaus und darauf basierend wird die These formuliert, dass sich im Rahmen postdramatischer Theateraufführungen das gängige Theaterpublikum im Sinne einer soziologisch erfassbaren Gruppe bildungssignifikant dezimiert, da es sich vornehmlich aus dem akademischen, bildungsbürgerlichen und intellektuellen Milieu rekrutiert.

## 1.2 Forschungsmethode und Vorgehensweise

Basierend auf einer hermeneutischen und entwicklungsgeschichtlichen Auseinandersetzung mit dem 18. und 21. Jahrhundert, werden die formulierten Thesen im Rahmen einer empirischen Untersuchung auf ihre Gültigkeit hin überprüft. Somit beschäftigt sich der erste Teil der vorliegenden Forschungsarbeit mit den politischen, wirtschaftlichen, sozialen und theaterreformerischen Entwicklungen zur Zeit der Aufklärung, thematisiert Zusammenhänge, Implikationen, Auswirkungen, Korrelationen und Inhärenzen. Der zweite Teil steht unter Bezugnahme auf den ersten im Zeichen der Postmoderne und setzt sich sowohl mit der gegenwärtigen gesamtgesellschaftlichen und theaterkennzeichnenden Situation, als auch mit dem kulturellen Selbstverständnis der deutschsprachigen Bevölkerung und dem postdramatischen Theater auseinander und überprüft empirisch die formulierten Thesen. Den Abschluss bildet eine Zusammenfassung der Forschungsergebnisse.

## 2 Das Zeitalter der Aufklärung: Gesamtgesellschaftliche Wirkungszusammenhänge als korrelative Indikatoren theaterspezifischer Entwicklungen

Ein geschichtsloses Europa wäre ohne  
Herkunft und ohne Zukunft. Denn das  
Heute entstammt dem Gestern, und das  
Morgen entsteht aus dem Vergangenen.<sup>10</sup>

Jacques Le Goff

Wie bereits einleitend erwähnt, ist es für die vorliegende theaterwissenschaftliche Arbeit, die sich nicht nur mit der Theatersituation des beginnenden 21. Jahrhunderts und dem postdramatischen Theater auseinandersetzt, sondern auch die damit in Bezug stehenden Forschungsthemen, welche die Aktualität des bürgerlichen Theaterbegriffs sowie das Publikum als soziologisch erfassbare Gruppe zum Thema haben, auf ihre empirische Gültigkeit hin überprüft, durchaus hilfreich, wenn nicht sogar unerlässlich, sich mit den theaterspezifischen Reformbestrebungen der sogenannten Aufklärung auseinander zu setzen. Da Theater als sozialer Mikrokosmos per se ein Kind seiner Zeit ist und somit stets in die gesamtgesellschaftlichen Wirkungszusammenhänge einer Epoche eingebunden ist, wird der Makrokosmos des 18. Jahrhunderts als Supplement überblicksartig thematisiert. Denn auch „wenn das Gleichheitszeichen zwischen der Situation in einem Comödienhaus und der sozialen Realität kurzschlüssig wäre, ist jene nur zu begreifen, wenn diese mitgedacht wird.“<sup>11</sup>

### 2.1 Der Makrokosmos Gesellschaft: Politische, wirtschaftliche und soziale Entwicklungen im 18. Jahrhundert

Mit dem epochalen Begriff der Aufklärung, als deren Kernländer England, Frankreich und Deutschland gelten, wird in der Regel aus kultur- und geisteswissenschaftlicher Sicht sowie innerhalb der Alltagssprache das 18. Jahrhundert rückblickend bezeichnet. Doch bereits im Jahre 1784 wies der deutsche Philosoph Immanuel Kant darauf hin, dass man bis dato nicht „in einem *aufgeklärtem* Zeitalter [...], aber wohl in einem Zeitalter der *Aufklärung*“<sup>12</sup> lebe. Somit relativiert er im Zuge seines Aufsatzes *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* in gewisser Weise den Wahlspruch der Aufklärung, der mit einem „Sapere aude! Habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen!“ diese zum „Ausgang des Menschen aus seiner

---

<sup>10</sup> Le Goff, Jacques: 2004, S. 7

<sup>11</sup> Dreßler, Roland: 1993, S. 15

<sup>12</sup> Kant, Immanuel: 2002, S. 15

selbstverschuldeten Unmündigkeit“<sup>13</sup> erklärt und stellt ihn in Bezug zur gelebten Realität. Sich mit dem Zeitalter der Aufklärung und ihren gesamtgesellschaftlichen Wirkungszusammenhängen zu beschäftigen, bedeutet daher auch immer sich mit den „subtilen Widersprüchlichkeiten“<sup>14</sup> und den vorhandenen Ambivalenzen zwischen erklärten und erreichten Zielen auseinander zu setzen.

### 2.1.1 Zwischen aufgeklärter Reformpolitik und absolutistischer Machtpolitik: Die politische Situation im Zeitalter der Aufklärung

Während man im Europa ausnehmend im Deutschland des 17. Jahrhunderts, besonders nach den verheerenden Auswirkungen des Dreißigjährigen Krieges (1618-1648) und der darauf folgenden Krisensituation, das absolutistische System als Herrschaftsform, welche nach damaliger Ansicht befähigt war die innere und äußere Ordnung zu stabilisieren und die wirtschaftliche Lage zu verbessern, noch befürwortete, traten ein Jahrhundert später vor allem Wissenschaftler, Schriftsteller und Philosophen für einen aufgeklärten Absolutismus ein.

Obgleich der Engländer John Locke (1632-1704) nicht zu den eigentlichen Hauptvertretern der europäischen Aufklärung zählt, gilt er als deren Wegbereiter, der in seinen staatsrechtlichen Schriften den Grundsatz der Volkssouveränität und der Gewaltenteilung andachte. 1748 erschien die sozialpolitische Untersuchung *De l'esprit des lois* von Charles de Montesquieu (1689-1755), in der er sich für eine Trennung der staatlichen Macht in eine Exekutive, Legislative und Judikative ausspricht und die demzufolge als Angriff auf das absolutistische Herrschaftssystem gesehen werden kann. In seinem staatsphilosophischen Werk *Du contrat social*, das 1754 entstand und 1762 veröffentlicht wurde, geht Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) der Frage nach, wie die Bedingungen politischer Herrschaft mit dem menschlichen Recht auf Freiheit in Einklang zu bringen sind. Die Lösung sah er in einem Gesellschaftsvertrag, in dem sich die allesamt mündigen Mitglieder, unter Verzicht auf ihre individuellen Rechte und zugunsten des allgemeinen Willens des Volkes, an Gesetze binden, die sie sich selbst gegeben haben. Durch die damit erzielte Volkssouveränität sollten Gleichheit und Freiheit gesichert und befördert werden. Um der absolutistischen Herrschaftsform, die als Arkanpolitik<sup>15</sup> „weder durch Gesetz oder Verfassung noch durch andere politisch-gesellschaftliche Kräfte kont-

---

<sup>13</sup> Kant, Immanuel: 2002, S. 9

<sup>14</sup> Porter, Roy: 1991, S. 10

<sup>15</sup> Vgl. Schulte-Sasse, Jochen: 1980, S. 13

rolliert wurde“<sup>16</sup>, entgegenzuwirken, setzten deutsche Aufklärer, allen voran Immanuel Kant, auf die individuelle und gesellschaftliche Überwindung der *selbstverschuldeten Unmündigkeit* durch einen öffentlichen Diskurs.

„Es ist also für jeden einzelnen Menschen schwer, sich aus der ihm beinahe zur Natur gewordenen Unmündigkeit herauszuarbeiten. Er hat sie sogar lieb gewonnen und ist vorderhand wirklich unfähig, sich seines eigenen Verstandes zu bedienen, weil man ihn niemals den Versuch davon machen ließ. [...]. Daher gibt es nur wenige, denen es gelungen ist, durch eigene Bearbeitung ihres Geistes sich aus der Unmündigkeit herauszuwickeln und dennoch einen sicheren Gang zu tun. Daß aber ein Publikum sich selbst aufkläre, ist eher möglich; ja es ist, wenn man ihm nur Freiheit läßt, beinahe unausbleiblich.“<sup>17</sup>

Aufgrund dieser philosophischen Überlegungen und politischen Forderungen aus den unterschiedlichsten Reihen konnten sich die regierenden Monarchen, ungleich ihres Selbstverständnisses, der Öffentlichkeit nicht länger als uneingeschränkte Herrscher von Gottes Gnaden präsentieren, da sie, dem Gemeinwohl verpflichtet, nun als erste Diener des Staates betrachtet wurden. Trotz der den aufklärerischen Idealen entsprechenden faktischen Umsetzung politischer Reformen, wie der Aufhebung der Leibeigenschaft, der Einschränkung der Folter, der Etablierung einer eingeschränkten Pressefreiheit sowie der Praktizierung religiöser Toleranz, handelte es sich bei diesen und ähnlichen Maßnahmen nicht ausschließlich um aufgeklärte Reformpolitik, sondern auch um eine herrschaftserhaltende Machtpolitik. „Der aufgeklärte Fürst war zwar immer auch auf sein aufklärungsbereites und fortschrittliches ‚Image‘ bedacht und insofern an schlagzeilenträchtigen Maßnahmen wie etwa der Aufhebung der Hexenprozesse durchaus interessiert, aber in letzter Instanz war für ihn die Umsetzung von ‚Aufklärung‘ doch eine klare Kosten-Nutzen-Rechnung.“<sup>18</sup>

Neben einer hierarchisch strukturierten und starren Ständegesellschaft, „die in durch Recht und Gesetz gestützte und mit spezifischen Pflichten und Privilegien ausgestattete Stände (Schichten) gegliedert ist“<sup>19</sup>, wirtschaftlichen und sozialen Missständen und Nöten, prägten zahlreiche Kriege wie zum Beispiel der Spanische Erbfolgekrieg (1701-1714), der Österreichische Erbfolgekrieg (1741-1748) oder auch der Siebenjährige Krieg (1756-1763) die politische Situation in Europa. Im Gegensatz zu England, wo bereits 1689 die Freiheitsrechte in einer Verfassung, der *Bill of Rights*, festgehalten wurden, und Frankreich, wo es im Zuge der

---

<sup>16</sup> Fuchs-Heinritz, Werner, Klimke, Daniela, Lautmann, Rüdiger, Rammstedt, Otthein, Stäheli, Urs, Weischer, Christoph und Wienold, Hanns: 2011, S. 13

<sup>17</sup> Kant, Immanuel: 2002, S. 10

<sup>18</sup> Heinz Duchhardt in Vogler, Günter: 1996, S. 205-206

<sup>19</sup> Fuchs-Heinritz, Werner, Klimke, Daniela, Lautmann, Rüdiger, Rammstedt, Otthein, Stäheli, Urs, Weischer, Christoph und Wienold, Hanns: 2011, S. 651

Französischen Revolution 1789 zur Erklärung der Menschen- und Bürgerrechte, die der ersten französischen Verfassung von 1791 vorangestellt wurde, kam, blieb die Aufklärung sowohl im Kernland Deutschland, das von der politischen Zersplitterung in Kleinstaaten gekennzeichnet war, als auch in Österreich lange eine in erster Linie geistige Bewegung ohne direkte politische Folgen. Immanuel Kant lehnte ein revolutionäres Vorgehen sogar kategorisch ab, da seiner Ansicht nach eine Revolution keine „wahre Reform der Denkungsart“<sup>20</sup> zu bewirken vermag.

Indes wurde das Prinzip der Gewaltenteilung zu einem wesentlichen Bestandteil der modernen Demokratien und hielt nach dem Ersten Weltkrieg auch in Österreich und Deutschland verfassungsrechtlich Einzug. Unter der Voraussetzung sich der Diskrepanz zwischen absolutistischer Machtpolitik und aufgeklärter Reformpolitik bewusst zu sein, kann man jedoch hinsichtlich der langfristigen politischen Auswirkungen der Aufklärung, die das staatspolitische Europa von heute maßgeblich prägen, abschließend festhalten:

„Die Aufklärung hat die Grundlagen für den modernen Verfassungsstaat gelegt. Die Schriften der Aufklärer setzten sich intensiv mit dem Gedanken auseinander, wie rechtmäßige (legitime) Herrschaft zu begründen und nach welchen Regeln sie auszuüben sei. Die Prinzipien, die sie formulierten, gelten noch heute. Dazu gehören: 1. das Prinzip der Gewaltenteilung, d.h., die ausführende, die gesetzgebende und die rechtsprechende Gewalt müssen voneinander getrennt sein; 2. der Gesetzgeber ist an Grund- und Menschenrechte gebunden; 3. das Prinzip der Volkssouveränität behält das Recht zur Gesetzgebung den gewählten Vertretern des Volkes vor.“<sup>21</sup>

### 2.1.2 Der wirtschaftliche Strukturwandel und seine sozialen Folgen: Die Industrialisierung im 18. Jahrhundert

Neben der politischen ist die wirtschaftliche Situation ein wesentlicher Bestandteil des Makrokosmoses Gesellschaft. Das ökonomische Gefüge des 18. Jahrhunderts kann, trotz zeitlicher Verschiebungen innerhalb Europas, mit dem Begriff der Industrialisierung umrissen werden. Dieser Terminus benennt den Übergang von einer agrarisch und handwerklich geprägten Gesellschaft zu einer Industriegesellschaft, der auch als industrielle Revolution bezeichnet wird. Die industrielle Revolution darf jedoch nicht im eigentlichen Sinn des Wortes als gewaltsamer Umsturz der bestehenden Wirtschaftsstrukturen verstanden werden, sondern muss eher als ein sich rasch vollziehender Prozess der Industrialisierung betrachtet werden. Der Begriff

---

<sup>20</sup> Kant, Immanuel: 2002, S. 10-11

<sup>21</sup> Lexikonredaktion des Verlages F.A. Brockhaus: 2006, S. 26

der Revolution ist dennoch in jedem Fall angebracht, da es sich bei diesem strukturellen Wirtschaftswandel nicht um kontinuierliche und langsam fortschreitende, sondern um abrupte und umwälzende Veränderungen, wie zum Beispiel der Einführung des mechanischen Webstuhls innerhalb der Baumwollindustrie, der Erfindung der Dampfmaschine als fortschrittliche Energiequelle oder den maschinenmäßigen Ausbau des Verkehrs- und Transportwesens durch die zügige Erweiterung des Eisenbahnnetzes, handelt. Insofern sind technische Errungenschaften und die generelle Mechanisierung der Arbeit Grundlage der neuartigen industriellen Produktionsmethoden und kapitalistischen Produktionsformen. Die „Weltgeschichte kennt kein Ereignis, das in so kurzer Zeit alles – von der individuellen Lebensweise über die Wahrnehmung der Welt bis hin zu Eingriffen in die Natur – so grundstürzend veränderte wie die Industrialisierung.“<sup>22</sup>

Der Ursprung der Industrialisierung ist im England des 18. Jahrhunderts zu verorten, „wo zwei entscheidende Voraussetzungen geschaffen wurden: erstens die Mechanisierung der Arbeit durch die Erfindung von Maschinen und zweitens die Neuorganisation der Arbeit in Manufakturen – aus denen später Fabriken entstanden – statt in ständisch-handwerklichen Betrieben.“<sup>23</sup> Im Gegensatz zu anderen europäischen Ländern, wie Frankreich, Belgien und den Niederlanden, ging die Entwicklung von einer Agrar- zu einer Industriegesellschaft in Deutschland nur langsam vonstatten, da die politische Zersplitterung des Landes in Kleinstaaten für den ökonomischen Prozess der Industrialisierung nicht förderlich war. Dennoch etablierten sich durch das verstärkte Anwachsen der Manufakturbetriebe, besonders gegen Ende des 18. Jahrhunderts, industrielle Strukturen, die nicht nur das sozioökonomische, sondern auch das soziale Gefüge der Gesellschaft grundlegend veränderten. Als Vorläufer der Fabrik trennte bereits die Manufaktur als neue Stätte der Produktion den Arbeitsbereich vom Lebens- und Wohnumfeld ab. Neben dieser manufakturbedingten Separation von Wohnen und Arbeiten entstand durch die Zerlegung des gesamten Arbeitsprozesses in einzelne Teilbereiche ein wachsender Bedarf an spezialisierten Arbeitskräften. Um auf dem Markt konkurrenzfähig zu bleiben und darüber hinaus höchst mögliche Gewinne zu erwirtschaften, musste die Herstellung der Güter hinsichtlich ihrer Rentabilität optimiert werden. Aufgrund dessen wurde die Arbeitsteilung Voraussetzung und Bedingung einer effizienten Warenproduktion. Der einzelne Manufakturarbeiter musste im Gegensatz zum vorindustriellen Handwerker nicht länger den kompletten Produktionsablauf überblicken beziehungsweise bewältigen, sondern war gezwungen sich ausschließlich auf seinen Fabrikationsabschnitt, der nur noch bestimmte kör-

---

<sup>22</sup> Lexikonredaktion des Verlages F.A. Brockhaus: 2006, S. 98

<sup>23</sup> Lexikonredaktion des Verlages F.A. Brockhaus: 2006, S. 101

perliche und geistige, sprich einseitige Fähigkeiten verlangte, zu spezialisieren. Sozioökonomisch folgenreich ist in diesem Zusammenhang auch der signifikante Wandel der sinnlichen Wahrnehmung.

„Der vorindustrielle Handwerker hatte nach dem Augenmaß gearbeitet; die Sinne, ungeheuer geschärft durch Übung und tägliche Wiederholung, waren seine wichtigsten Kontrollinstrumente. Er konnte sich auf die von Generationen überlieferte und immer wieder bestätigte Erfahrung verlassen. [...]. Die Meßinstrumente des Handwerkers, wie Zirkel oder Richtscheit, blieben Hilfsmittel. Sie verlängerten sozusagen seine natürlichen Organe, ersetzten sie noch nicht. Dann entsteht aus dem Bedürfnis, möglichst viele Waren bei geringstmöglichem Aufwand zu produzieren, die Manufaktur. In ihr wird die Produktion in viele Einzelproduktionen zerlegt. Die globale Fähigkeit des Handwerkers, die während des Fertigungsvorgangs allseitig gefordert war, schrumpfte nun zur Virtuosität des Spezialisten. Auch von ihm wird Kraft, Geschicklichkeit, Ausdauer, Präzision verlangt, doch immer nur bezogen auf ganz wenige Handgriffe. Der Einzelarbeiter verliert in der Manufaktur den Überblick über das ganze Produkt.“<sup>24</sup>

Die Aufteilung der gesamten Produktion in spezifische Arbeitsbereiche wirkte sich nicht nur auf die Wahrnehmung im Speziellen, sondern auch auf die Denk- und Verhaltensstruktur im Allgemeinen aus. Das spezialisierte Arbeiten an einer bestimmten Maschine, das Teil eines komplexen Herstellungsprozesses ist, erfordert ein vorausschauendes, kausal logisches Denken im Sinne einer Ursache-Wirkung-Beziehung und erzwingt im Weiteren „eine strikte Regelung der Gedanken, verlangt Abkehr von plötzlichen Einfällen, von sporadischen Experimenten, von Entdeckerlust. Wer seine Phantasie in die Bedienung der Maschine einmischt, gefährdet die Produktion. Mit einem Wort: die Technologie der industriellen Revolution erfordert disziplinierte Produzenten.“<sup>25</sup> Der komplexe Herstellungsprozess, der für die industrialisierte Produktionsweise signifikant ist, generierte in folgerichtiger Konsequenz einen ihm wesensgemäßen Verflechtungszusammenhang zwischen den einzelnen affektkontrollierten und selbstbeherrschten Produzenten, der für den von Norbert Elias beschriebenen Prozess der Zivilisation konstitutiv ist. „Es ist diese Verflechtungsordnung, die den Gang des geschichtlichen Wandels bestimmt; sie ist es, die dem Prozeß der Zivilisation zugrunde liegt.“<sup>26</sup> 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.“<sup>27</sup> Die Schlagwörter der Industrialisierung, wie Kalkulierbarkeit, Normierung und Disziplinierung, wirkten sich auf-

---

<sup>24</sup> Dreßler, Roland: 1993, S. 18

<sup>25</sup> Dreßler, Roland: 1993, S. 19

<sup>26</sup> Elias, Norbert: 1997 (Band 2), S. 325

<sup>27</sup> Elias, Norbert: 1997 (Band 2), S. 327

grund der induktiven Gesetzmäßigkeit der gesamtgesellschaftlichen Wirkungszusammenhänge selbstredend auch auf das Alltagsleben der Bevölkerung aus. Folglich kann bereits an dieser Stelle konstatiert werden, dass die arbeitsteilige und kapitalistische Produktionsform, welche sich im Prozess der Industrialisierung zur Zeit der Aufklärung durchsetzte, mit all ihren sozioökonomischen Auswirkungen und Spezifika prinzipiell mit der Entwicklung zivilisierten Verhaltens korreliert. Dementsprechend stellt auch Rainer Ruppert, der sich in seinem Buch *Labor der Seele und der Emotionen* mit den Funktionen des Theaters im 18. und frühen 19. Jahrhundert auseinandersetzt, wie folgt fest:

„Offenkundig steht die Zivilisierung des Verhaltens [...] in Zusammenhang mit den neuen frühkapitalistischen Produktionsverhältnissen: Für den unabhängigen Warenbesitzer sind Langsicht, Folgenabwägung, Planung und Disziplinierung unmittelbarer Bedürfnisse funktional notwendige Verhaltensdispositive für den ökonomischen Erfolg auf dem Markt. Selbstbeherrschung und sozial-psychologische Effizienz werden zu Bedingungen des ökonomischen survivals.“<sup>28</sup>

Norbert Elias bringt in diesem Zusammenhang und im Kontext der von Roland Dreßler implizit und von Rainer Ruppert explizit angesprochenen Selbstbeherrschung noch einen weiteren zivilisationskennzeichnenden Terminus ins Gespräch:

„Auch [die wirtschaftlichen Zwänge] sind weniger affektgesättigt, auch sie sind gemäßigter, stabiler und weniger sprunghaft [...]. Und auch sie, verkörpert in den gesamten Funktionen, die sich dem Einzelnen in der Gesellschaft eröffnen, zwingen zu einer unaufhörlichen Rück- und Voraussicht über den Augenblick hinaus, entsprechend den längeren und differenzierteren Ketten, in die jede Handlung sich nun automatisch verflucht; sie fordern von dem Einzelnen eine beständige Bewältigung seiner augenblicklichen Affekt- und Triebregung unter dem Gesichtspunkt der fernerer Wirkung seines Verhaltens; sie züchten in dem Einzelnen eine – [...] – gleichmäßige Selbstbeherrschung, die, wie ein fester Ring, sein ganzes Verhalten umfaßt, und eine beständigere Regelung seiner Triebe im Sinne der gesellschaftlichen Standards.“<sup>29</sup>

Die Affektkontrolle und die Triebregulierung sind für den Interdependenzen erzeugenden Prozess der Zivilisation eine grundlegende Voraussetzung und im Rahmen der Industrialisierung und dem damit einhergehenden produktionsbedingten Verflechtungszusammenhang ein unerlässlicher Garant für ökonomische Effizienz. Um das Verhalten der Menschen zu disziplinieren, war die Arbeit jedoch nur eine normierende Erziehungsmaßnahme unter vielen. Da während des 18. Jahrhunderts in Summe alle gesellschaftlichen Bereiche von umfassenden Disziplinierungsmaßnahmen durchdrungen wurden, wird zur inhaltlichen Ergänzung dieses

---

<sup>28</sup> Ruppert, Rainer: 1995, S. 113

<sup>29</sup> Elias, Norbert: 1997 (Band 2), S. 339

thematischen Gegenstandes auf das Kapitel 2.1.3 *Das soziale Gefüge: Eine Gesellschaft zwischen dem progressiven Prozess der Zivilisation und regressiven Widersprüchen* verwiesen, das sich nicht nur mit den sozialen Veränderungen zur Zeit der Aufklärung auseinandersetzt, sondern auch den Prozess der Zivilisation komplementiert und den Begriff der Sozialdisziplinierung ergänzend ins Feld führt.

Bevor wir jedoch die Aufmerksamkeit auf die Sozialstruktur richten, muss der Vollständigkeit halber explizit darauf hingewiesen werden, dass der Prozess der Industrialisierung und die damit einhergehende Disziplinierung der Gesellschaft bis weit ins 19. Jahrhundert hinein ausnahmslos ein städtisches Phänomen war. Im 18. Jahrhundert lebten annähernd 75-80 Prozent der Bevölkerung<sup>30</sup> nach wie vor auf dem Land und folglich in einem agrarisch geprägten Umfeld. Außerdem sei noch erwähnt, dass die absolutistisch regierten Länder Europas wirtschaftspolitisch vom Merkantilismus bestimmt waren, der durch die Förderung des Außenhandels die einheimische Industrie stärkte, um die Macht des Staates und den nationalen Reichtum zu vergrößern. Ähnlich wie das merkantilistische System machten es sich die staatswirtschaftlichen Lehren des Kameralismus ebenfalls zum Ziel, die Einkünfte des Staates so ertragreich wie möglich zu gestalten. Sie setzten sich zudem mit dem innerpolitischen Polizei-, Steuer- und Regalienwesen auseinander, um dieses im Sinne der ökonomischen Effizienz zu optimieren.

### 2.1.3 Das soziale Gefüge: Eine Gesellschaft zwischen dem progressiven Prozess der Zivilisation und regressiven Widersprüchen

Wenn man sich einer geschichtlichen Epoche über ihre gesamtgesellschaftlichen Wirkungszusammenhänge nähert, so ist es für das historiographische Wissen und besonders für das kognitive Verständnis dieser unerlässlich sich neben der politischen und wirtschaftlichen Situation mit den sozialen Strukturen zu beschäftigen. Eine diesbezügliche Kenntnis ist nicht nur reines Wissen, sondern verdeutlicht die *subtilen Widersprüche* und die Ambivalenz zwischen erklärten und erreichten Zielen, die das 18. Jahrhundert als sogenanntes Zeitalter der Aufklärung maßgeblich bestimmten.

---

<sup>30</sup> Vgl. Vogler, Günter: 1996, S. 86

Obgleich der Philosoph Christian Freiherr von Wolff jeden Menschen als ein vernunftbegabtes Wesen, das aufgrund seiner ihm eigentümlichen Natur befähigt ist rational zu denken und zu handeln, definierte, schrieb er paradoxerweise die gesellschaftlichen Geschlechterrollen hierarchisch fest und schloss obendrein Dienstboten, Handwerker, Tagelöhner und den sogenannten Pöbel<sup>31</sup> aus seiner vernunftproklamierten Gleichheit aus. Von diesem in sich widersprüchlichen Theorem ausgehend könnte man bereits in deduktiver Weise die Frage andeuten, ob die geistige und gesellschaftskritische Bewegung der Aufklärung ein alle Gesellschaftsschichten umfassendes Phänomen war oder nur „die Sache einer sehr kleinen Minderheit von *Intellektuellen*.“<sup>32</sup> Weitere Anzeichen, die diese vorerst übereilt scheinende These rechtfertigen und substantiell untermauern, finden sich in der gängigen Art der Verbreitung aufklärerischen Gedankenguts. Die Leitideen der Aufklärung, wie Vernunft, Rationalismus, Empirismus, selbständiges Denken, individuelle und gesellschaftliche Mündigkeit und Säkularisierung, wurden in der Regel schriftlich verbreitet. Als Instrument der Meinungsbildung dienten Tageszeitungen, Moralische Wochenschriften, wissenschaftliche Abhandlungen, Enzyklopädien, Broschüren, Bücher und Romane, deren Lektüre jedoch nicht nur aus finanziellen Gründen, sondern auch aufgrund der hohen Analphabetenrate lediglich einer Minorität vorbehalten blieb. Obgleich man bemüht war das Schulwesen zu verbessern, eine allgemeine Schulpflicht einzuführen und der Analphabetismus zahlenmäßig schwand, lag die Lesefähigkeit im 18. Jahrhundert nach Schätzungen nur bei zehn Prozent der erwachsenen Bevölkerung.<sup>33</sup> Ähnlich wie beim Prozess der Industrialisierung gab es ein starkes Stadt-Land-Gefälle, was bedeutet, dass der Rückgang der Analphabetenquote zu dieser Zeit vorrangig ein städtisches Phänomen war. Widersinnigerweise wurde also der Zugang zu den Ideen der Aufklärung, die als emanzipatorische Bewegung an die Mündigkeit aller Menschen appellierte, vom Bildungsgrad, der im 18. Jahrhundert noch signifikant von den Parametern Geschlecht und Vermögen<sup>34</sup> determiniert wurde, reglementiert. Autonomes Denken und selbständiges Handeln blieben daher als elitäre und in weiterer Folge ausgrenzende Güter den Gelehrten, Intellektuellen und dem gebildeten Bürgertum vorbehalten. Wie wenig Protagonisten der Aufklärung zum Teil daran interessiert waren, soziale Gleichheit und Gerechtigkeit zwischen den unterschiedlichen Ständen und Bildungsschichten herzustellen, zeigt ein Zitat aus dem Werk *Über den Umgang mit Menschen* von Adolph Freiherr von Knigge aus dem Jahre 1788:

---

<sup>31</sup> Vgl. Haider-Pregler, Hilde: 1980, S. 38

<sup>32</sup> Dotterweich, Volker, Mehl, Andreas, Walther, Helmut G., Schwalm, Eberhardt und Würfel, Maria: 1992, S. 289

<sup>33</sup> Vgl. Vogler, Günter: 1996, S. 231

<sup>34</sup> Vgl. Dotterweich, Volker, Mehl, Andreas, Walther, Helmut G., Schwalm, Eberhardt und Würfel, Maria: 1992, S. 288-289

„Verlange nicht einen übermäßigen Grad von Cultur und Aufklärung von Leuten, die bestimmt sind, im niedern Stande zu leben! Trage auch nichts dazu bey, ihre intellektuellen Kräfte zu überspannen, und sie mit Kenntnissen zu bereichern, die ihnen ihren Zustand wiedrig machen, und den Geschmack an solchen Arbeiten verbittern, wozu Stand und Bedürfniß sie aufrufen! ... Die beste Aufklärung des Verstandes ist die, welche uns lehrt, mit unsrer Lage zufrieden und in unsern Verhältnissen brauchbar, nützlich, zweckmäßig thätig zu sein. Alles Uebrige ist Thorheit, und führt zum Verderben.“<sup>35</sup>

Diese Empfehlung macht ebenfalls deutlich, wie groß der Widerspruch zwischen der ideellen Gesellschaftsordnung, deren Mitglieder sich ausschließlich über ihre individuelle Arbeitsleistung definieren und nicht durch ihre Abstammung sozial determiniert werden<sup>36</sup>, und der real existierenden Ständegesellschaft, in der die Herkunft das Leben der Menschen hierarchisch bestimmt, war. „Das quantitative Anwachsen der Unterschichten und die Ausgrenzung von Personengruppen aus der ständischen Gesellschaft“<sup>37</sup> sind neben der ansteigenden Armut und der mengenmäßigen Zunahme von umherziehenden Obdachlosen ein weiterer Beleg für die damals vorherrschende soziale Ungleichheit. Um diese Menschen und ihr Betragen gleich denen, deren Verhalten durch die arbeitsteilige, interdependente und affektkontrollierte Produktionsweise normiert wurde, zu disziplinieren, brachte man sie nach Möglichkeit in Zucht-, Armen- und Arbeitshäusern unter, in denen sie zu Fleiß, Sauberkeit, Pünktlichkeit und Selbstbeherrschung erzogen wurden. Die individuelle sowie gesellschaftliche Erziehung zu Ordnung, Disziplin und Tugendhaftigkeit machte vor niemandem halt und mündete in einer umfangreichen Sozialdisziplinierung, die in Summe, wenn auch – wie wir im Laufe der vorliegenden Arbeit sehen werden – mit sozial differierender und distinktiver Ausprägung, alle Bevölkerungsschichten umfasste.

Der Begriff Sozialdisziplinierung, der im Gegensatz zur sozialen Kontrolle auf die kategorische Beseitigung der Inkongruenz zwischen der gesellschaftlich determinierten Ordnung und dem individuellen Verhalten abzielt, wurde von Gerhard Oestreich, der die abendländische Disziplinierung als pyramidenförmigen Prozess begreift und infolgedessen in unterschiedliche Entwicklungsstufen gliedert, geprägt.<sup>38</sup> Darüber hinaus vertritt er die Ansicht, dass die Sozialdisziplinierung bezüglich der staatlichen Durchsetzung im absolutistisch geprägten 18. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreicht hatte. „Disziplinierung greift nun fundamental in alle gesellschaftlichen Bereiche ein wie Wissenschaft, Wirtschaft, Recht, Politik, Erziehung usw.

---

<sup>35</sup> Adolph Freiherr von Knigge in Vogler, Günter: 1996, S. 230-231

<sup>36</sup> Vgl. Heindl, Andreas: 2007, S. 90-91

<sup>37</sup> Vogler, Günter: 1996, S. 182

<sup>38</sup> Vgl. Felhofer, Gisela: 1987, S. 5-12

Diese Stufe der Disziplinierung, die das Ganze der Gesellschaft zu erfassen versucht, bezeichnet Oestreich als ‚Fundamentaldisziplinierung‘.<sup>39</sup>

Wie bereits bekannt, setzt sich auch Norbert Elias im Zuge seiner sozio- und psychogenetischen Untersuchung *Über den Prozeß der Zivilisation* mit der Normierung und Disziplinierung menschlichen Verhaltens auseinander und kommt zu der Erkenntnis, „daß der Aufbau des »zivilisierten« Verhaltens aufs engste mit der Organisation der abendländischen Gesellschaften in der Form von »Staaten« zusammenhängt.“<sup>40</sup> Die Korrelation zwischen dem Prozess der Staatenbildung und der Modellierung zivilisierter Verhaltensweisen bedeutet somit, dass sich die Mitglieder einer Gesellschaft desto zivilisierter verhalten, je weiter die Staatsbildung fortgeschritten ist. Unter Zuhilfenahme historischer Quellen beschreibt er vorzivilisatorische Lebensformen und stellt fest, dass individuelle und gesellschaftliche Verhaltensweisen seit dem Mittelalter eine Standardisierung erfahren haben. Während dieser Zeit kommt es zur Ausbildung von Tabugrenzen, zur Modellierung von Scham- und peinlichkeitsgefühlen und zu einem veränderten Benehmen in der Öffentlichkeit, indem zum Beispiel das Schlafen, die Sexualität und das Ausscheiden von Körperflüssigkeiten zu einer privaten Angelegenheit wurden. „Auch die Sexualität wird im Prozeß der Zivilisation mehr und mehr hinter die Kulissen des gesellschaftlichen Lebens verlegt und in einer bestimmten Enklave, der Kleinfamilie, gleichsam eingeklammert; [...]“<sup>41</sup> Im Laufe des 18. Jahrhunderts kommt es durch die arbeitsteilige und komplexe Produktionsweise in den industrialisierten Manufakturbetrieben zu einer wechselseitigen Abhängigkeit und damit zu einem verstärkten Verflechtungszusammenhang der einzelnen Gesellschaftsmitglieder. Diese fundamentalen und gesellschaftsdurchwebenden Interdependenzen sind jedoch nicht nur ein signifikantes Merkmal des Zivilisationsprozesses, sondern erfordern als Charakteristikum die vorausschauende Folgenabwägung sowie die Normierung und Berechenbarkeit menschlichen Verhaltens.

„[...] Dämpfung der spontanen Wallungen, Zurückhaltung der Affekte, Weitung des Gedankenraums über den Augenblick hinaus in die vergangenen Ursach-, die zukünftigen Folgeketten, es sind verschiedene Aspekte der gleichen Verhaltensänderung, eben jener Verhaltensänderung, die sich [...] mit der Ausweitung der Handlungsketten und Interdependenzen im gesellschaftlichen Raume notwendigerweise zugleich vollzieht. Es ist eine Veränderung des Verhaltens im Sinne der »Zivilisation«.“<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> Felhofer, Gisela: 1987, S. 8

<sup>40</sup> Elias, Norbert: 1997 (Band 1), S. 80

<sup>41</sup> Elias, Norbert: 1997 (Band 1), S. 340

<sup>42</sup> Elias, Norbert: 1997 (Band 2), S. 333

Aufgrund dieser Entwicklung wird das affektkontrollierte, triebregulierte und disziplinierte Verhalten zu einer greifbaren Größe, die Rückschlüsse auf die soziale Stellung innerhalb der Gesellschaft zulässt. Anders ausgedrückt: „Überlegung, Berechnung auf längere Sicht, Selbstbeherrschung, genaueste Regelung der eigenen Affekte, Kenntnis der Menschen und des gesamten Terrains werden zu unerlässlichen Voraussetzungen jedes sozialen Erfolges.“<sup>43</sup> Indem jedoch zivilisiertes Betragen zu einer messbaren sozialen Größe wird, fungiert es innerhalb einer Gesellschaft als Instrument der Distinktion und Überlegenheit, das bewahrt werden will. „Die Angst vor dem Verlust oder auch nur vor der Minderung des gesellschaftlichen Prestiges ist einer der stärksten Motoren zur Umwandlung von Fremdwängen in Selbstzwänge.“<sup>44</sup> Wie bereits ausführlich thematisiert sind in einer industrialisierten, zivilisierten Gesellschaft und werden durch das sich ausbreitende Interdependenzgeflecht zeitliche und handlungsspezifische Kalkulierbarkeit, vorausblickende Langsicht und die Reflexion immer komplexerer Handlungsketten zu wichtigen Parametern, die den Mitgliedern als Fremdwänge aufoktroziert und zunächst durch äußere Kontrollmechanismen gewährleistet werden. Die einst aufgezwungenen Fremdwänge werden im Laufe der Zeit als Selbstverständlichkeit internalisiert und verwandeln sich in folgerichtiger Konsequenz in Selbstzwänge, die als solche nicht mehr wahrgenommen werden und somit keiner Kontrolle von außen mehr bedürfen. Körperliche, emotionale, geistige und soziale Selbstdisziplinierung wird im Prozess der Zivilisation zur unabdingbaren Grundvoraussetzung und kennzeichnet somit die aufklärerische Gesellschaft des 18. Jahrhunderts.

Zur inhaltlichen Ergänzung sei noch auf die machtanalytische Untersuchung *Überwachen und Strafen* von Michel Foucault hingewiesen, in der er betont, dass die Aufklärung zwar die Freiheit entdeckt, aber auch die Disziplinen im Sinne von Disziplinierungstechniken erfunden hat.<sup>45</sup> In diesem 1975 erschienenen Werk setzt er sich mit der Entstehung und geschichtlichen Entwicklung des Gefängnisses auseinander und thematisiert sowohl die unterschiedlichen Bestrafungsformen als auch ihre Wirkung auf die Bevölkerung. Davon ausgehend stellt Foucault ähnlich wie Elias fest, dass im Zuge der Industrialisierung die Steigerung der wirtschaftlichen Rentabilität eine körperliche Disziplinierung der einzelnen Gesellschaftsmitglieder unerlässlich macht. „Die Aufmerksamkeit galt dem Körper, den man manipuliert, formiert und dressiert, der gehorcht, antwortet, gewandt wird und dessen Kräfte sich mehren.“<sup>46</sup> Das disziplinierte körperliche Verhalten wurde zu dieser Zeit, von Kasernen, Schulen, Klöstern,

---

<sup>43</sup> Elias, Norbert: 1997 (Band 2), S. 381

<sup>44</sup> Elias, Norbert: 1997 (Band 2), S. 377

<sup>45</sup> Vgl. Foucault, Michel: 1994, S. 285

<sup>46</sup> Foucault, Michel: 1994, S. 174

Spitälern, Zuchthäusern und Manufakturen überwacht, formvollendet eingeübt. Diese sogenannten Disziplinarinstitutionen „vervielfältigen sich im Lauf des 17. und 18. Jahrhunderts und vernetzen sich untereinander. Die in ihnen entwickelten Techniken, Prozeduren, Systeme und Mechanismen der Disziplin überschreiten die Bezirke der Institutionen und verbreiten sich sukzessive im gesamten Gesellschaftskörper: Es kommt zu einer umfassenden Verallgemeinerung der Disziplinen, es formiert sich eine ‚Disziplinargesellschaft‘.“<sup>47</sup> So begreift auch der französische Soziologe Michel Foucault das 18. Jahrhundert als eine Zeit, in der die Disziplinen zur gemeinen Herrschaftsform wurden<sup>48</sup>, um die Mitglieder der Gesellschaft leistungsfähiger, gefügiger, berechenbarer und effizienter zu machen.

In Zusammenhang mit der körperlichen und geistigen Sozialdisziplinierung steht auch das damalige wirtschaftliche Erstarken des Bürgertums, das sich als politisch-gesellschaftlicher Stand und in moralisch motivierter Abgrenzung zum Adel und zu den unteren Schichten über Sittsamkeit, Tugendhaftigkeit, Mitgefühl und Fleiß definierte. Es gestaltete sein Leben nach den Regeln der Vernunft, distanzierte sich demgemäß vom lasterhaften, ausschweifenden und genussüchtigen Müßiggang der Aristokraten und stellte „die »Natur« gegen die Etikette, die Pflege des Wissens gegen die Pflege der Umgangsformen, [...] vor allem die »Tugend« gegen die höfische Frivolität.“<sup>49</sup> Aus diesem bürgerlichen Selbstverständnis heraus entwickelte sich ein Arbeitsethos, dessen tragende Säule wiederholt – man denke an die Entwicklung in den Manufakturbetrieben und an die Situation in den Zucht-, Arbeits- und Waisenhäusern – das disziplinierte Verhalten ist.

„Der Kaufmannsstand mit seinen Verflechtungen über größere Räume hinweg und der Notwendigkeit eines disziplinierten Verhältnisses zu Geld und Gut entwickelt eine spezifisch bürgerliche Form des Zivilisationsprozesses; der Warenmarkt erfordert und fördert Vernunft und Überlegung als ‘Tugenden’ des Erfolgreichen. Die Bestätigung für die Richtigkeit der Ausbildung eines spezifisch bürgerlichen Ethos’ auf der Grundlage der protestantischen Ethik bleibt nicht aus: Die Regelung und Unterdrückung der Affekte bringen mit den Geschäftserfolgen Geld und Ansehen für das Bürgertum, die wiederum zu neuem Selbstbewußtsein beitragen. Der Handel bietet in seiner Unabhängigkeit von adlig geführten Grund und Boden eine Möglichkeit, sich dem Einflußbereich des Adels zunehmend zu entziehen und eigene Lebensformen vor dem Rückhalt in der Liquidität auszubilden. Je mehr Selbstvertrauen das Bürgertum entwickelt, desto betonter setzt es *seine* Werte gegen die des Adels [...]“<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> Ruppert, Rainer: 1995, S. 117

<sup>48</sup> Vgl. Foucault, Michel: 1994, S. 176

<sup>49</sup> Elias, Norbert: 1997 (Band 2), S. 440

<sup>50</sup> Eigenmann, Susanne: 1994, S. 23-24

Trotz einer gewissen ökonomischen Vormachtstellung und der Herausbildung und Etablierung eigener Werte blieb das Bürgertum aus dem Bereich der Politik, die nach wie vor dem Adel vorbehalten war, ausgeschlossen. Während sich also das gebildete Bürgertum, welches sich an den Idealen der Aufklärung orientierte, seine moralische, wirtschaftliche und intellektuelle Mündigkeit erkämpfte, war es ihm selbst zur Zeit des aufgeklärten Absolutismus nicht möglich sich aus der politischen Unmündigkeit zu befreien. Im Gegensatz zu Frankreich mündete dieser konflikträchtige Zwiespalt weder in Österreich noch in Deutschland in eine Revolution, sondern hatte den Rückzug des Bürgertums in die häusliche und familiäre Privatsphäre, die der politischen Öffentlichkeit diametral gegenüber stand, zur Folge. Dennoch gab es im Rahmen von bürgerlichen Lesezirkeln und Literaturgesellschaften, Moralischen Wochenschriften und Gelehrtenkreisen einen öffentlichen Diskurs, in dem ein freier und kritischer Gedankenaustausch möglich war. Im Zuge der Aufklärung etablierte sich in Abgrenzung zur repräsentativen Öffentlichkeit des Adels eine bürgerliche Öffentlichkeit, die jedoch als „Organisationsprinzip politisch-literarischer Kommunikation und Entscheidung“<sup>51</sup> nicht als Instrument politischen Mitspracherechts angesehen werden kann. Auch in diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, dass die Herausbildung des Bürgertums als sogenannter dritter Stand und folglich auch die Entstehung einer bürgerlichen Öffentlichkeit vorrangig ein städtisches Phänomen war.

Im Sinne der sozialen Strukturen, die ein konstitutives Element der gesamtgesellschaftlichen Wirkungszusammenhänge darstellen, darf der Prozess der Säkularisierung nicht außer Acht gelassen werden. Im 18. Jahrhundert war die Gesellschaft darum bemüht sich von den religiösen und klerikalen Dogmen zu befreien, indem kirchliche Traditionen hinterfragt und reflektiert wurden. In dem Streben alle erdenklichen Bereiche des Lebens zu säkularisieren, übersah man oft, dass im Zeitalter der Aufklärung die christlichen Lehren, Werte und Glaubenssätze so tief verwurzelt waren, dass sie nicht nur das gesellschaftliche und individuelle Leben stark beeinflussten, sondern auch die Denkstruktur an sich. Wenn man insofern die moralischen Werte und ethischen Grundsätze des aufgeklärten Bürgertums genauer betrachtet, so stellt man fest, dass es sich dabei zwar um säkularisierte, aber dennoch religiöse Werte, wie Mitgefühl, Nächstenliebe, Gehorsamkeit, Tugendhaftigkeit und Sittsamkeit handelt. Dessen ungeachtet emanzipierten sich besonders im 18. Jahrhundert die Wissenschaften von der Theologie und etablierten sich als eigenständige und säkularisierte Disziplinen.

---

<sup>51</sup> Fuchs-Heinritz, Werner, Lautmann, Rüdiger, Rammstedt, Otthein und Wienold, Hanns: 1995, S. 472

#### 2.1.4 Der Kreis schließt sich: Conclusio im Hinblick auf die gesamtgesellschaftlichen Wirkungszusammenhänge

Zu Beginn meiner Arbeit habe ich einleitend die These aufgestellt, dass sich im Rahmen der Nationaltheaterbewegung, die für die Institutionalisierung und Subventionierung von Theater, die Verbürgerlichung der Schauspieler, die Professionalisierung des gesamten Theaterbetriebes sowie für die Disziplinierung der Zuschauer steht, und im Zuge der Etablierung des bürgerlichen Theaterbegriffs, der zum kulturellen Selbstverständnis der deutschsprachigen Bevölkerung geronnen ist, eine habituell distinktive, ausgrenzungsimmanente und somit spezifische Öffentlichkeit generierte, die aufgrund entwicklungsgeschichtlicher Zusammenhänge nach wie vor das gängige Theaterpublikum als soziologisch greifbare Gruppe verkörpert und sich im Rahmen postdramatischer Theateraufführungen sogar bildungssignifikant dezimiert. Die Institution Theater, so die grundlegende Behauptung, grenzt durch die ihr inhärenten Parameter Besitz und Bildung die Mehrheit der Bevölkerung per se aus. Da Theater von jeher in die gesamtgesellschaftlichen Wirkungszusammenhänge eingebettet ist und diese somit Erklärungsansätze für theatersignifikante Entwicklungen liefern, wurden die politischen, wirtschaftlichen und sozialen Gegebenheiten und Veränderungen zur Zeit des 18. Jahrhunderts in den vorangehenden Kapiteln thematisiert. Dabei kristallisierte sich heraus, dass die Aufklärung als geistige und gesellschaftskritische Bewegung den Gelehrten, Intellektuellen sowie dem akademisch gebildeten und gut situierten Bürgertum vorbehalten blieb. Der Aufklärung an sich wohnten also bereits bestimmte Ausgrenzungsmechanismen, wie zum Beispiel der stark eingeschränkte, reglementierte Zugang zu aufklärerischer Literatur und zu schulischer, akademischer Bildung, das Stadt-Land-Gefälle sowie die hohe Analphabetenrate, inne, die den impliziten Ausschluss der Bevölkerungsmehrheit zur Folge hatten.

Nichtsdestotrotz muss zusammenfassend festgehalten werden, dass sich im Zeitalter der Aufklärung „nicht nur die gesellschaftliche Produktion, die sozialen Organisationsformen des Lebens und die politischen Systeme und Herrschaftstechniken [veränderten], sondern damit auch – eine ebenso banale wie wichtige Feststellung – der Mensch.“<sup>52</sup>

„Verknüpft mit den ökonomischen, sozialen und politischen Modernisierungsprozessen entwickeln sich neue Formen des Verhaltens und der Interaktion, ein neuer Umgang mit sich selbst und dem eigenen Körper, neue Fähigkeiten und Fertigkeiten, ja ein neuer ‘Begriff’ des Menschen von sich selbst. Erst im ‘Prozeß der Zivilisation’ entsteht auch der ‘moderne’ Mensch mit einem spezifischen set an körperlichen Fähigkeiten, sozialen Verkehrsformen, emotionalen Strukturen und psychischen Dispositionen – und das

---

<sup>52</sup> Ruppert, Rainer: 1995, S. 112

meint eben nicht nur die Ausbildung neuer 'Ideologien', Denkformen und wissenschaftlicher Erkenntnisse, sondern viel umfassender den Menschen in seiner 'ganzen' Existenz: mit Kopf und Körper, in seiner Kommunikation und Interaktion, in seinem gesamten Verhältnis zu sich selbst und zur Welt.“<sup>53</sup>

Wir haben unter Bezugnahme auf Gerhard Oestreich, Norbert Elias und Michel Foucault festgestellt, dass mit dem Prozess der Zivilisation die Sozialdisziplinierung einherging und diese für die makrokosmische Struktur des 18. Jahrhunderts bezeichnend ist. Vorläufig schließt sich an dieser Stelle der Kreis, da es gerade der gesamtgesellschaftliche Disziplinierungsprozess war, „der das Theaterwesen tatsächlich veränderte – tiefgreifender, praktisch durchschlagender als es die aufklärerischen Ideen und ästhetischen Konzeptionen je vermochten.“<sup>54</sup>

## 2.2 Der Mikrokosmos Kunsttheater: Von Gottsched zu Lessing, von der Wanderbühne zum Nationaltheater

Neben Roland Dreßler weist auch Susanne Eigenmann in ihrem Buch *Zwischen ästhetischer Raserei und aufgeklärter Disziplin*, in dem sie sich am Beispiel Hamburgs mit der Theatersituation im späten 18. Jahrhundert auseinandersetzt, darauf hin, dass feststehende und institutionalisierte Häuser, wie sie in Folge der Nationaltheaterbewegung entstanden sind, den allgemeinen Zivilisationsprozess mit seinen Disziplinierungsmaßnahmen exemplarisch widerspiegeln.<sup>55</sup> Die im Rahmen des Zivilisationsprozesses stattfindende gesamtgesellschaftliche Sozialdisziplinierung und die ihr immanente Umwandlung von aufoktroierten Fremdwängen in internalisierte Selbstzwänge sollte also immer mitgedacht werden, wenn man sich mit den theaterspezifischen Entwicklungen im Zeitalter der Aufklärung beschäftigt. Denn sowohl die Theatermacher als auch die Zuschauer sind nicht nur konstitutiver Bestandteil einer Aufführung innerhalb eines in sich geschlossenen Mikrokosmoses, sondern als solcher auch immer in den übergeordneten Makrokosmos Gesellschaft integriert. Um demzufolge die grundlegenden theaterreformatischen Veränderungen des 18. Jahrhunderts, welche darüber hinaus essentielle, entwicklungsgeschichtliche Rückschlüsse auf das heutige Theaterverständnis zulassen, nachvollziehen zu können, dürfen sie nicht als singuläres Phänomen betrachtet werden, sondern müssen gedanklich und historiographisch stets in die gesamtgesellschaftlichen Strukturen eingebunden werden.

---

<sup>53</sup> Ruppert, Rainer: 1995, S. 112

<sup>54</sup> Dreßler, Roland: 1993, S. 16

<sup>55</sup> Vgl. Eigenmann, Susanne: 1994, S. 177-186

## 2.2.1 Theaterreformen zur Zeit der Frühaufklärung oder vom Postulat der Nützlichkeit und Regelmäßigkeit auf deutschen Bühnen

Ich bin heute willens, mein Versprechen zu halten,  
dadurch ich vor etlichen Wochen mich freiwillig  
anheischig machte, eins und das andere zur  
Verteidigung öffentlicher Schauspiele vorzutragen  
und dero geneigten Beurteilung zu unterwerfen.<sup>56</sup>

Johann Christoph Gottsched

Als der Leipziger Gelehrte Johann Christoph Gottsched im Jahre 1729 seine Rede *Die Schauspiele und besonders die Tragödien sind aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen* mit diesen Worten einleitete und sich im Zuge seiner weiteren Ausführungen als vehementer „Verfechter der Schauspiele“<sup>57</sup> zu erkennen gab, entsprach sein Standpunkt nicht dem allgemeinen Tenor der damaligen Zeit und darf daher als durchaus avantgardistisch und progressiv bezeichnet werden. Er sah vornehmlich in der Tragödie die Möglichkeit das Publikum breitenwirksam zu einem sittsamen, tugendhaften und disziplinierten Leben zu erziehen, da sie „eine Schule der Geduld und Weisheit, eine Vorbereitung zu Trübsalen, eine Aufmunterung zur Tugend, eine Züchtigung der Laster“<sup>58</sup> ist. Was nun das eigentlich Neue und Fortschrittliche an seiner Einstellung zur Schaubühne war, soll ein kurzer Exkurs in die Theatersituation des frühen 18. Jahrhunderts veranschaulichen.

### 2.2.1.1 Gottscheds Ausgangssituation: Berufstheaterformen im frühen 18. Jahrhundert

Neben zahlreichen Formen des Gesellschafts- oder Liebhabertheaters, „in denen die Mitwirkenden in ihrer überwiegenden Zahl normalerweise einer anderen Tätigkeit nachgingen“<sup>59</sup>, prägten zu Beginn des 18. Jahrhunderts maßgeblich zwei Berufstheaterformen, namentlich das Hoftheater und die sogenannten Haupt- und Staatsaktionen der Wandertruppen, das Erscheinungsbild der deutschen Theaterlandschaft. „Die *quantitativ dominierende* Organisationsform des deutschsprachigen Berufstheaters der Neuzeit ist bis weit in die zweite Hälfte des 19. Jahrhundert hinein die Reisende Gesellschaft. Sie ist – als *Wandertruppe* – zugleich die erste und bis ins letzte Viertel des 18. Jahrhunderts einzige namhafte Form des deutschsprachigen Theaterbetriebs.“<sup>60</sup> Obgleich die höfischen Theater finanziell besser gestellt waren, galt

---

<sup>56</sup> Gottsched, Johann Christoph: 2003, S. 3

<sup>57</sup> Gottsched, Johann Christoph: 2003, S. 3

<sup>58</sup> Gottsched, Johann Christoph: 2003, S. 5

<sup>59</sup> Schmitt, Peter: 1990, S. 5

<sup>60</sup> Schmitt, Peter: 1990, S. 4

Gottscheds Interesse, zumindest was seine frühen Reformambitionen anbelangt<sup>61</sup>, vorrangig dem Theater der Wandertruppen. Denn der Besuch von Hoftheatern, die im Hinblick auf die Aufführungspraxis zumeist in der Tradition des Barocktheaters verhafteten waren, blieb zum Teil noch im 19. Jahrhundert ausschließlich dem Adel vorbehalten, womit die erforderliche Breitenwirkung von vornherein ausgeschlossen war. Selbst wenn der regierende Hofstaat aus oft finanziellen Gründen einen für jedermann zugänglichen Kartenverkauf zuließ, sicherten die außergewöhnlich hohen Eintrittspreise die Exklusivität des zahlenden Publikums. Abgesehen von wenigen Ausnahmen<sup>62</sup> bespielten in der Regel französische oder italienische Truppen die höfischen Theater, deren Spielpläne sich primär aus Opern, Lustspielen und Balletten zusammensetzten. Man sollte sich jedoch darüber im Klaren sein, dass die theatralen Bühnenergebnisse im Zuge eines höfischen Theaterabends eher nebensächlich waren, da die größte Aufmerksamkeit dem Regenten zuteil wurde, der das Theater als Ort zur feudalen Machtrepräsentation benutzte, um sich selbst gekonnt in Szene zu setzen. Neben einer prunkvollen Ausstattung und der Exklusivität der Zuschauer war der Aspekt des Sehen und Gesehen Werdens insofern das signifikanteste Merkmal der aristokratischen Theaterkultur. Theateraufführungen in diesem Rahmen dienten der Unterhaltung, der Kommunikation und der Repräsentation und waren in Bezug auf die Wirkungsästhetik weit von einem geschmacksverbessernden und sittlichkeitsfördernden Postulat der Nützlichkeit entfernt.

Roland Dreßler weist in seinem Buch *Von der Schaubühne zur Sittenschule* darauf hin, dass trotz aller maßgeblichen Unterschiede hinsichtlich der Ausstattung, der Spielorte, der Inszenierungs- und Aufführungspraxis sowie des Publikums die Hoftheater und die theatralen Formen der Wandertruppen eine grundlegende Gemeinsamkeit aufweisen. Beiden war die illusionsfördernde vierte Wand als Kommunikationsgrenze kein Begriff, so dass man unter Berücksichtigung der genannten Differenzen von einer vergleichbaren, wenn nicht sogar ähnlichen Rezeptionsästhetik ausgehen kann. Noch viel stärker als es in der aristokratischen Theaterkultur üblich war, kam es bei den Aufführungen der Wandertruppen zu einem verbalen Austausch zwischen den Darstellern auf der Bühne und dem Auditorium. Denn obgleich die Repräsentation und das Sehen und Gesehen Werden im Gegensatz zum höfischen Theater eine untergeordnetere Rolle spielte und der Darbietung der Komödianten mehr Aufmerksamkeit zuteil wurde, waren Gespräche unter den Zusehern und die Kommunikation zwischen den Akteuren und dem Publikum, welche häufig nicht die theatrale Aufführung zum Inhalt hatten, an der Tagesordnung. Während das Schauspiel am Hofe der illustren Unterhaltung dienlich

---

<sup>61</sup> Vgl. Haider-Pregler, Hilde: 1980, S. 269-299

<sup>62</sup> Vgl. Schmitt, Peter: 1990, S. 21

war, waren die Vorstellungen der umherziehenden Truppen für das gemeine Volk eine der wenigen Gelegenheiten, um für ein paar Stunden die Lasten und Beschwerlichkeiten des Alltags zu vergessen. Gleich ob Opern, Haupt- und Staatsaktionen, Ballette, Harlekinaden oder Lustspiele, Theater diente der Unterhaltung, der Zerstreuung und war primär ein Ort der interaktiven Kommunikation.

Nachdem die theatralen Darbietungen der Wandertruppen die quantitativ dominierende Aufführungsform des frühen 18. Jahrhunderts war und Johann Christoph Gottsched seine Verteidigung der Schauspiele in Abgrenzung zu den Haupt- und Staatsaktionen formulierte, sollen diese noch genauer betrachtet werden. Selbst in aktuellen Nachschlagewerken und Lexika zur Literatur- und Theatergeschichte sieht man sich bezüglich der theatralen Praktiken der umherziehenden Schauspielgesellschaften mit unwissenschaftlichen Pauschalisierungen, undifferenzierten Vorurteilen und verallgemeinernden Zuschreibungen konfrontiert. So kann man einem Lexikon zur Literaturgeschichte aus dem Jahre 1997 Folgendes entnehmen:

„Das Wanderleben hatte den Vorteil, daß man mit einem verhältnismäßig schmalen Repertoire auskommen konnte. Dies führte zur Herausbildung von typenhaften Rollenfächern, die von bestimmten Mitgliedern der Gruppe bestritten wurden, z.B. dem komischen Alten, dem ersten und dem zweiten Liebhaber, der Soubrette (der munteren Zofe) u.s.w. Der harte Existenzkampf unter den Theatergesellschaften machte es notwendig, sich völlig den Ansprüchen des ungebildeten Publikums zu beugen. Die Haupt- und Staatsaktionen wurden durch komische Hanswurstiaden unterbrochen, und die Darbietungen trugen durch Stegreifspiele, Prügelszenen, durch Sexual- und Verdauungskomik den Charakter der Jahrmarktsbelustigung. Kein Wunder, daß dieses ‚Pöbeltheater‘ den Ansprüchen der sich bildenden Schicht aufgeklärter Bürger nicht genügen konnte.“<sup>63</sup>

Während die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte in ihrem Buch *Kurze Geschichte des deutschen Theaters* dezidiert darauf aufmerksam macht, dass der Spielplan der deutschen Wandertruppen zu Beginn des 18. Jahrhunderts keineswegs nur aus „lauter schwülstigen und mit Harlekins Lustbarkeiten untermengten Haupt- und Staatsaktionen, lauter unnatürlichen Romanstreichen und Liebesverwirrungen, lauter pöbelhaften Fratzen und Zoten“<sup>64</sup> bestand, fasst Georg Hensel in seinem 1992 erschienenen Schauspielführer die theatralen Darbietungen der Wandertruppen folgendermaßen zusammen:

„Bis dahin spielten die Theatertruppen in Deutschland – mit Ausnahme des Magisters Johannes Velten (1640-1692), der auch Molière, Calderon und (ohne ihn zu nennen) Shakespeare im Spielplan hatte – nur ›Haupt- und Staatsaktionen‹, unerhört blutrünstige und schwülstige Historien, die aus

<sup>63</sup> Sørensen, Bengt Algot: 1997, S. 170-171

<sup>64</sup> Johann Christoph Gottsched in Fischer-Lichte, Erika: 1999, S. 88

dem Barock hervorgegangen waren; Zaubertheater mit bühnentechnischen Tricks, durchsetzt von possenhaften Zwischenspielen; Stegreifspiele, Abkömmlinge der italienischen Commedia dell'arte, in denen der Harlekin mit heute schwer vorstellbaren Derbheiten triumphierte. Was man häufig als Erfindung des 20. Jahrhunderts anprangert – Pin-up-Erotik und Striptease, den es, nebenbei bemerkt, schon bei den Pharaonen gegeben hat –, das stand damals in weit obszöneren Vorformen in vollster Blüte, und die allgemeine Mißachtung des Schauspielerstandes war kein bloßes bürgerlich-religiöses Vorurteil, sondern hatte schon einsehbare Gründe. Besonders beliebt waren Hosenrollen mit dem Höhepunkt der handgreiflichen und durch Augenschein überzeugenden Feststellung des weiblichen Geschlechts im männlichen Gewand.“<sup>65</sup>

Diese charakterisierenden und gleichzeitig undifferenzierten Beschreibungen der theatralen Praktiken der Wandertruppen dürften dem voreingenommenen und dogmatischen Bild Gottscheds durchaus entsprochen haben, der die Haupt- und Staatsaktionen als „Mißgeburten der Schaubühne“ bezeichnete und sie als Theaterform strikt von „einer regelmäßigen und wohl-eingerichteten Tragödie“<sup>66</sup> abgegrenzt wissen wollte. Im Gegensatz dazu ist der Wissenschaftler Rudolf Münz darum bemüht diesen ungeprüft überlieferten Klischees entgegenzuwirken, indem er innerhalb seines Aufsatzes *Commedia italiana*, welcher im Rahmen seines Buches *Theatralität und Theater* 1998 erschienen ist, die Haupt- und Staatsaktionen ohne polemische Zuschreibungen und abwertende Mystifizierungen kurz und prägnant auf den Punkt bringt.

„Die Commedia italiana, die italienische Komödie, die man (frühestens) seit Goldoni Commedia dell'Arte zu nennen gewohnt ist, war zu ihrer Blütezeit etwa vom Ende des 16. Jhs. bis zur Mitte des 18. Jhs. so berühmt, in ihrer Bedeutsamkeit so anerkannt, daß allgemein von ihr nur als von *der* Commedia die Rede war. Analog dazu, wenn wohl auch nicht ganz so bedeutend und berühmt, sprach man – mit Respekt – von der »deutschen« Komödie und meinte damit das, was als Haupt- und Staatsaktion mit Hanswurst oder Pickelhäring (immerhin) in die Kulturgeschichte eingegangen ist.“<sup>67</sup>

Wertfrei gesprochen handelte es sich bei dem burlesken Spiel der Wandertruppen, dem in den seltensten Fällen ein durchgeschriebener Stücktext zugrunde lag, um eine Art Stegreifkomödie, deren Handlungsablauf mit den wichtigsten dramaturgischen Dreh- und Wendepunkten in szenischen Merkbüchern, sogenannten Kanevas festgehalten wurde. Entscheidend war dabei, dass sich die Darsteller der literarischen Vorlage nicht passiv unterwarfen, sondern der Improvisation einen festen Platz einräumten. Entgegen der Forderung Gottscheds stand kein regelmäßiger Text im Zentrum der Aufführung, sondern Gestik, Mimik, Akrobatik und die körperlich sinnliche Ausdrucksweise im Allgemeinen. Weitere künstlerische Merkmale waren unter anderem die Verwendung von festen Maskentypen, die zwar das Rollenfach festlegten,

---

<sup>65</sup> Hensel, Georg: 2003, S. 321-322

<sup>66</sup> Gottsched, Johann Christoph: 2003, S. 5

<sup>67</sup> Münz, Rudolf: 1998, S. 141

jedoch nicht als unabänderliche Stereotype verstanden werden dürfen, der Einsatz von Lazzis, wobei es sich um komische Zwischennummern handelt, die den Handlungsverlauf verbal oder gestisch unterbrechen, sowie das Auftreten der lustigen Figur, die entsprechend dem Harlekin-Prinzip<sup>68</sup> nicht von dieser Welt ist und somit außerhalb der gesellschaftlichen Normen und Zwänge agieren kann.

„Um es noch einmal zu betonen: Das (literarische) Wort spielt in diesem Theater keine dominante Rolle, vorrangig wichtig sind die Semiotik des Leibes, die Improvisation, die Schaulust an Verwandlungen, Dekorationen und Kostümen. Die Funktion dieser Schauspielerlei ist u. a. im freien Herauslachen über die Streiche des Hanswurst zu sehen, der nicht in die Ständeordnung hineinpaßt, Ständegrenzen ‘einfach’ überschreitet und Tabus ignoriert und damit eine befreiende, geradezu reinigende Wirkung hat: Nach Beendigung des Schau-Spiels hat das Publikum wieder die Kraft, sich ins gesellschaftliche Gefüge einzuordnen.“<sup>69</sup>

Abgesehen von den künstlerischen Charakteristika prägten zahlreiche inner- und außerbetriebliche Strukturen die Existenz der Wanderbühnen sowie das Leben ihrer Mitglieder. Eines der vordergründigsten Strukturmerkmale war das Organisationsprinzip der Prinzipalschaft. Der administrative und kaufmännische Leiter einer Wandertruppe war der Prinzipal, der als zugleich künstlerisches Mitglied nicht selten der erste Schauspieler war. Zusätzlich war er der Inhaber der gewerberechtlichen Privilegien und Eigentümer des Theaterfundus und der Kanervas. Als Geschäftsleiter war er nicht nur für die Berufsschauspieler und ihr Betragen verantwortlich, sondern regelte die gesamten Aktivitäten der Truppe. Außer der internen Organisationsstruktur der Prinzipalschaft war das Wirken der Wanderbühnen außerbetrieblich durch das Privilegiensystem gekennzeichnet. Dabei handelte es sich um das offizielle Vorrecht, das von der staatlichen Obrigkeit an eine Schauspielertruppe erteilt wurde, wodurch sie alleinig berechtigt war für einen gewissen Zeitraum an einem bestimmten Ort zu spielen. Die Erteilung einer Spielkonzession enthielt jedoch keine staatlichen Subventionen, sondern legitimierte lediglich das Auftreten vor Publikum und bot einen zeitweiligen Schutz vor der Konkurrenz. „Der Nachteil des Privilegiensystems bestand für die Wandertruppen in dessen Rechtsstatus: es war nicht Ausfluß eines rechtsverbindlichen Vertrags zwischen Landesherr und Prinzipal, sondern Bewilligung, Ablehnung, Einschränkung, Abänderung und Widerruf lagen im freien Ermessen und Belieben der Staatsgewalt, sofern im Privilegium selbst nicht anderweitiges bestimmt war.“<sup>70</sup> Im frühen 18. Jahrhundert waren die theatralen Praktiken der Wandertruppen noch weit davon entfernt in feststehenden Häusern zur Aufführung zu gelangen

---

<sup>68</sup> Vgl. Münz, Rudolf: 1998, S. 60-65

<sup>69</sup> Eigenmann, Susanne: 1994, S. 124

<sup>70</sup> Schmitt, Peter: 1990, S. 14-15

und ihre Mitglieder nicht wirklich an einer Sesshaftigkeit interessiert. Das Wanderleben hatte jedoch konkrete Auswirkungen auf ihren Stand innerhalb der Gesellschaft und machte sie zwangsläufig zu sozial Geächteten. Als „Umherziehende ohne festen Wohnsitz sind sie dem seßhaften Bürger suspekt“<sup>71</sup>, weshalb ihre allgemeine soziale Situation durch Ausgrenzung, Verachtung und Stigmatisierung gekennzeichnet war.

Johann Christoph Gottsched sah sich somit zu Beginn des 18. Jahrhunderts mit Theaterpraktiken konfrontiert, die aufgrund ihres unregelmäßigen und folglich unkalkulierbaren Aufführungsdukts, dem stets ein subversives Moment inne wohnte, weder dazu geeignet waren die Zuschauer zu einem tugendhaften, sittsamen und gottesgefälligen Leben zu erziehen noch den Geschmack des Publikums verbesserten und im Fall der Hoftheater sogar der absoluten Mehrheit der Bevölkerung verschlossen blieben. Im Sinne der Aufklärung und entsprechend der gesamtgesellschaftlichen Veränderungen der Zeit war dies jedoch sein erklärtes Ziel, weshalb er sich gezwungen sah, die Schauspiele zu reformieren.

#### 2.2.1.2 Theater im Dienste der Aufklärung: Theoretische Reformansätze und praktische Umsetzungen

Bereits Veit Ludwig Seckendorff setzt sich in seinem frühkameralistischen Lehrbuch *Teutscher Fürstenstaat*, welches 1655 erschien und mehrfach neu aufgelegt wurde, mit der Frage auseinander, ob und welche Ergötzlichkeiten man dem gemeinen Volk erlauben, ja sogar nahe legen soll, um es vor dem lasterhaften Müßiggang zu bewahren. So räumt er ein, dass „dem gemeinen Hauffen zu gewisser Zeit eine Ergötzlichkeit müsse gegönnt werden, die man ohne Ärgerniß und Sünde“<sup>72</sup> konsumieren kann. Zu diesen zulässigen Freizeitaktivitäten zählt er unter anderem Fechten, Schwimmen, Wettlaufen und Ringen sowie den Besuch von Schauspielen, die das sittsame Verhalten der gemeinen Bevölkerung fördern.

„So kan auch niemand Comödien tadeln, die unärgerlich und also angestellet würden, daß sie gute Sitten nicht verderbten, noch auch göttliche und geistliche Dinge zum Gespött machten, sondern auf lächerliche, oder doch artige unerwartete und seltsame Fälle und Erfindungen ausliefen, dabey sich der gemeine Mann ergötzte und doch jezuweilen etwas nützlichcs daraus fassete, zumahl aber die Zeit hinbrächte, welche er sonst zu sauffen und spielen anwendet. [...]“<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> Eigenmann, Susanne: 1994, S. 122

<sup>72</sup> Veit Ludwig Seckendorff in Haider-Pregler, Hilde: 1980, S. 35

<sup>73</sup> Veit Ludwig Seckendorff in Haider-Pregler, Hilde: 1980, S. 36

Neben den Kameralisten Jacob Friedrich Bielfeld, Johann Heinrich Gottlieb von Justi und Joseph von Sonnenfels befasste sich auch der Philosoph Christian Freiherr von Wolff bereits 1721 mit der möglichen Funktion der Schauspiele und stellte sie wie einige Jahre später Gottsched unter ein Postulat der Nützlichkeit. Sie sollten unter staatlicher Obsorge nicht nur dem Bürger ein moralischer Nutzen, sondern auch dem Staat ökonomisch zweckdienlich sein. Die schönen Künste im Allgemeinen und die Kunst der Darstellung im Speziellen halten der bürgerlichen Gesellschaft einen Spiegel vor, indem ihre inhaltlichen Aussagen „sich auf das tägliche Leben anwenden lassen, den Bürger die Tugend (durch gerechten Lohn) lieben und das Laster (durch unausbleibliche Strafen) verabscheuen lehren.“<sup>74</sup>

„Es ist zur Gnüge ausgeführet worden, was lebhaftte Exempel, so wohl in Erregung der Begierde zum Guten und in Dämpfung der widrigen zum Bösen, als auch in Besserung des Willens und Behauptung der Herrschaft über die Sinnen, Einbildungs-Krafft und Affecten; absonderlich auch in Erlangung der Weisheit und Klugheit, wie nicht weniger zur Aufmunterung zum Gebete, mit einem Worte in Beförderung aller Tugend und Besitzung aller Laster, beytragen. [...]: so sind Comödien und Tragödien sehr dienlich zur Besserung des Menschen, wenn die Tugenden und Laster nach ihrer wahren Beschaffenheit vorgestellt werden, absonderlich aber darauf gesehen wird, daß man zeigt, wie die freudigen Begebenheiten aus der Tugend, hingegen die Trauer-Fälle aus den Lastern kommen, indem es doch endlich bey aller Lenckung des Willens darauf ankommt, daß man den Erfolg der Handlungen vorher siehet. [...]. Derowegen weil Comödien und Tragödien so nützlich sind; so hat man auch dieselben im gemeinen Wesen zu veranlassen.

Man begreift aber aus dem, was gesaget worden, wie dergleichen Freuden- und Trauer-Spiele beschaffen seyn müssen, und daß diejenigen, welche sie erfinden wollen, in den Zufällen des menschlichen Lebens sehr erfahren und in der Sitten-Lehre, auch der Staats-Kunst wohl geübet seyn müssen; [...]. Man kan schon hieraus abnehmen, warum man nicht alle Comödien und Tragödien ohne Unterschied billigen und im gemeinen Wesen dulden kan. [...]. So können auch noch andere Neben-Ursachen dazu kommen, die sie verwerflich machen. Als wenn damit z. E. das Geld dependsiret wird, welches man nöthiger an andern Orten brauchet; [...].“<sup>75</sup>

Obgleich die Kameralisten, so auch Hilde Haider-Pregler, durch ihre Staatslehren den entscheidenden Vorstoß zur Gründung der Nationaltheater gaben, war es Johann Christoph Gottsched in Zusammenarbeit mit der Theaterprinzipalin Friederike Caroline Neuber vorbehalten, die theatralen Praktiken und den Spielplan der Wandertruppen zu reformieren. Selbst wenn die tatsächliche Spielpraxis nur bedingt mit seinen theoretischen Forderungen in Einklang zu bringen war, bilden seine Reformbestrebungen in ihrer weiteren, folgenreichen Entwicklung, gerade im Hinblick auf die von ihm so vehement verfochtene Literarisierung, die im Laufe

---

<sup>74</sup> Haider-Pregler, Hilde: 1980, S. 39

<sup>75</sup> Christian Freiherr von Wolff in Haider-Pregler, Hilde: 1980, S. 40-43

der Zeit in einer Gleichsetzung von Theater und Drama kulminierte, „das Zentrum heutigen Theaterverständnisses,“<sup>76</sup> mit dem alle abweichenden theatralen Erscheinungsformen verglichen werden.

Der Leipziger Gelehrte Johann Christoph Gottsched verbreitete die Ideen der Aufklärung nicht nur in den von ihm herausgegebenen Moralischen Wochenschriften *Die vernünftigen Tadlerinnen* und *Der Biedermann*, sondern sah in den Schauspielen ein geeignetes Mittel, um das Publikum nach den Regeln der Vernunft zu einem sittsamen und tugendhaften Leben zu erziehen, da sie als sinnbildliche Exempel „eine besondere Kraft haben, die Gemüter der Menschen von gewissen Wahrheiten zu überführen.“<sup>77</sup> Genauso wie Christian Freiherr von Wolff und den kameralistischen Lehren entsprechend war er unter Zuhilfenahme der dramatisch regelmäßigen Schauspiele um eine normative Zurichtung der menschlichen Natur im Sinne der Sozialdisziplinierung bemüht.<sup>78</sup> Die von ihm angestrebte Literarisierung des Theaters führte nicht nur zur künstlerischen und sinnlichen Enttheatralisierung, sondern gewährleistete darüber hinaus eine kontrollierbare, kalkulierbare Regelmäßigkeit, die für eine moralische, sittsame und tugendhafte Erziehung unerlässlich ist. Somit war die aufklärerisch ideologische Funktionalisierung theatraler Aufführungen der Kernpunkt seiner Reformbestrebungen, wobei er gemäß der bürgerlich disziplinierten Werte- und Normvorstellungen seinen Begriff von Theater sehr eng fasste und in Summe auf eine regelmäßige und festgeschriebene Dramatik reduzierte. Indem er die Schauspiele unter ein wertendes Postulat der Nützlichkeit stellte, waren sie nicht mehr zweckfrei, sondern standen als weltliche Kanzel im Dienste des Staates, der bürgerlichen Bildung und der moralischen Erziehung. Unter Berufung auf *Die Poetik* des Aristoteles begründete er in seiner 1729 gehaltenen Rede mit dem Titel *Die Schauspiele und besonders die Tragödien sind aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen* den Nutzen der öffentlichen und regelmäßigen Schauspiele, welche er jedoch auf die Tragödie begrenzte, mit folgenden Worten:

„Ein Trauerspiel, meine Herren, ist ein lehrreiches moralisches Gedichte, darin eine wichtige Handlung vornehmer Personen auf der Schaubühne nachgeahmet und vorgestellt wird. Es ist eine allegorische Fabel, die eine Hauptlehre zur Absicht hat und die stärksten Leidenschaften ihrer Zuhörer, als Verwunderung, Mitleiden und Schrecken, zu dem Ende erregt, damit sie dieselben in ihre gehörige Schranken bringen möge. Die Tragödie ist also ein Bild der Unglücksfälle, die den Großen dieser Welt begegnen und von ihnen entweder heldenmütig und standhaft ertragen oder großmütig überwunden werden. Sie ist eine Schule der Geduld und Weisheit, eine Vorberei-

---

<sup>76</sup> Kotte, Andreas: 2005, S. 104-105

<sup>77</sup> Gottsched, Johann Christoph: 2003, S. 6

<sup>78</sup> Vgl. Jochen Schulte-Sasse in Bürger, Christa, Bürger, Peter und Schulte-Sasse, Jochen: 1980, S. 23

tung zu Trübsalen, eine Aufmunterung zur Tugend, eine Züchtigung der Laster. Die Tragödie belustiget, indem sie erschreckt und betrübet. Sie lehret und warnet in fremden Exempeln; sie erbauet, indem sie vergnüget, und schicket ihre Zuschauer allezeit klüger, vorsichtiger und standhafter nach Hause.“<sup>79</sup>

Im selben Atemzug wandte er sich ausdrücklich gegen das künstlerische und künstliche Spiel der Wandertruppen, da dieses im Gegensatz zur Tragödie weder wahrscheinlich ist noch den Gesetzen der Natur und der Vernunft folgt und insofern völlig ungeeignet ist sein Publikum moralisch zu erbauen und sittlich zu erziehen.

„Ich rede also hier, meine Herren, von einer regelmäßigen und wohleingerichteten Tragödie, nicht aber von denjenigen Mißgeburten der Schaubühne, die unter dem prächtigen Titel der Haupt- und Staatsaktionen mit untermischten Lustbarkeiten des Harlekins pflegen aufgeführt zu werden. Weit gefehlt, daß ich diese verächtliche Art der Schauspiele verteidigen und loben sollte: So muß ich sie vielmehr verabscheuen und verwerfen. Denn sie sind keine Nachahmungen der Natur, da sie sich von der Wahrscheinlichkeit fast überall entfernen. Sie sind nicht in der Absicht verfertiget, daß der Zuschauer erbauet werde. Sie erregen keine große Leidenschaften, geschweige, daß sie selbige in ihre Schranken bringen sollten. Sie sind nicht fähig, edle Empfindungen zu erwecken oder die Gemüter der Zuschauer zu einer großmütigen Verachtung des Unglückes zu erheben; sondern sie befördern vielmehr die Kleinmut und Zaghaftigkeit durch die Beispiele ohnmächtiger und verächtlicher Helden. Kurz, man muß der Tragödie diejenigen Fehler gar nicht zurechnen, welche man in dieser Art ungereimter Schauspiele irgend wahrgenommen hat.“<sup>80</sup>

In ausführlicher Art und Weise fordert Gottsched den Grundsatz der Naturnachahmung, das Postulat der Nützlichkeit, die Methode der Literarisierung und äußert den Anspruch nach Regelmäßigkeit, Wahrscheinlichkeit und moralischer Zweckdienlichkeit in seinem 1730 erschienenen Werk *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*. In dieser sogenannten Regelpoetik setzt er sich ferner mit der Entstehung der Schauspiele auseinander, definiert das Trauerspiel in Abgrenzung zu den Komödien, thematisiert unter anderem die Schreibart, die Charaktere, die Musik, die Kostüme und den dramatischen Aufbau der Tragödie und differenziert darüber hinaus den guten vom üblen Geschmack, wobei es sein erklärtes Ziel war den Geschmack der Zuschauer mit Hilfe der regelmäßigen Schauspiele zu verbessern. Er bezeichnet in diesem Zusammenhang denjenigen Geschmack als gut, welcher mit den Regeln der Vernunft, die seiner Auffassung nach mit den Gesetzen der Natur gleichzusetzen sind, übereinstimmt. „Fragt man weiter, welches denn das Mittel sei, den guten Geschmack bei Erwachsenen zu befördern? So sage ich: Nichts anders als der Gebrauch der gesunden Ver-

---

<sup>79</sup> Gottsched, Johann Christoph: 2003, S. 5

<sup>80</sup> Gottsched, Johann Christoph: 2003, S. 5-6

nunft.“<sup>81</sup> Bezüglich des tragödienspezifischen Handlungsaufbaus besteht er in Anlehnung an *Die Poetik* des Aristoteles und *Die Dichtkunst* des Horaz auf die Einheit der Handlung, der Zeit und des Ortes, die Wahrscheinlichkeit der Fabel und die Einteilung in fünf Akte. Obgleich er strikt an der Ständeklausel festhält, ist er davon überzeugt, dass die Trauerspiele für alle Zuschauer ungleich ihres Standes lehrreich und nützlich sein können, da „die meisten Begebenheiten und Zufälle dieses Lebens allen Menschen gemein“<sup>82</sup> sind. Dieser wirkungsästhetische Aspekt und die gesellschaftliche Funktion der regelmäßigen Schauspiele, besonders der Tragödien, richten sich jedoch nicht nur an die Regierten, sondern auch explizit an die Regierenden.

„Freilich ist es so, ihr Monarchen, Kaiser, Könige, Fürsten und Herren: Ihr Großen und Gewaltigen dieser Erden. Die Wahrheit dringet fast nicht anders vor eure Augen und Ohren, als durch die Bilder der Poeten; als durch die Lobgesänge der Dichter, die euch in dem Preise verstorbener Helden zeigen, was ihr tun sollt; oder die euch wohl selbst um solcher Eigenschaften halber rühmen, die ihr noch nicht besitzt, um euch zu zeigen, was eure Pflicht ist. Die Musen allein erkühnen sich's, euch auf euren Thronen zu lehren, wenn sich euer ganzes Hofgesinde in Schmeichler verwandelt hat. Die Wahrheit, welche in ihrer natürlichen Gestalt durch eure Leibwachen und Trabanten nicht durchdringen kann, sieht sich genötiget, von der göttlichen Melpomene ihr tragisches Kleid zu erborgen. Da tritt sie denn, in Gestalt alter Helden, auf die Schaubühne. Da prediget sie euch mit Nachdruck von der wahren Größe der Prinzen; von der Nichtigkeit aller weltlichen Hoheit; von der Abscheulichkeit der Tyrannei! Da lehrt sie euch, ihr Götter dieser Erden, daß ihr auch Menschen seid; [...].“<sup>83</sup>

Bezüglich der theoretischen Reformbemühungen eines Johann Christoph Gottsched kann resümierend festgehalten werden, dass es sein erklärtes Ziel war, die Aufführungspraxis und die theatralen Praktiken der Wandertruppen zu reformieren. Dabei wendete er sich ausdrücklich gegen das Extemporieren, die Harlekinaden, das Stegreif- und Improvisationsspiel und setzte sich für dramatisch regelmäßige Schauspiele ein, die nach den Gesetzen der Vernunft wahrscheinlich und naturgemäß sind. Als Vertreter der Frühaufklärung war es ihm ein tiefes Bedürfnis die Schaubühne von den unnatürlichen, ästhetisch künstlichen, unwahrscheinlichen und sinnlichen Haupt- und Staatsaktionen zu reinigen, um mit Hilfe einer regelmäßigen und festgeschriebenen Dramatik den vernunftorientierten Geschmack der Zuschauer zu verbessern und die Menschen im Sinne der gesamtgesellschaftlichen Sozialdisziplinierung zu einer sittsam, tugendhaft zivilisierten Lebensweise zu erziehen. Außerdem war es ihm ein Anliegen den Berufsstand der Schauspieler, welche aufgrund ihrer traditionellen Lebensweise, die den bürgerlichen Werte- und Moralvorstellungen diametral gegenüberstand, als sozial Geächtete

<sup>81</sup> Gottsched, Johann Christoph: 2003, S. 67

<sup>82</sup> Gottsched, Johann Christoph: 2003, S. 8

<sup>83</sup> Gottsched, Johann Christoph: 2003, S. 8

nicht in das gesellschaftliche Gefüge inkludiert waren, zu heben. Er erkannte das wirkungsästhetische Potenzial der Schauspiele, die als sinnliche und sinnbildliche Exempel der Darstellung „einen stärkern Eindruck ins Herz“<sup>84</sup> machen, als das apriorisch geschriebene oder gesprochene Wort, was dazu führte, dass er diese unter ein ethisches Postulat der Nützlichkeit stellte und sie im Sinne der moralischen Inhaltsvermittlung funktionalisierte. Als Mittel zur Umsetzung seiner Reformbestrebungen dienten ihm die Wanderbühnen, da zu dieser Zeit „eine umherziehende Komödiantengesellschaft ein viel effizienterer Multiplikator der theatralischen Sittenlehren [war] als ein an eine Stadt gebundenes Ensemble.“<sup>85</sup> Vor allem die zeitweise enge Zusammenarbeit mit der Theaterprinzipalin Friederike Caroline Neuber und ihrer Truppe boten ihm die Möglichkeit zur praktischen Umsetzung seiner theaterreformatorischen Überlegungen.

Daniela Schletterer weist in ihrer wissenschaftlichen Arbeit *Theaterrealität zwischen Tradition und Aufklärung* darauf hin, dass die rückblickende und historische Bewertung des Theaterschaffens der Prinzipalin Friederike Caroline Neuber, genannt die Neuberin, sehr stark von der Geschichtsschreibung abhängig ist. Aufgrund dessen versucht sie die Arbeit der Theaterprinzipalin neu zu positionieren, indem sie zum Beispiel die sogenannte und sagenumwobene Harlekinverbannung, die zum Teil heute noch angeführt wird, um das eindimensionale und undifferenzierte Bild einer ambitionierten und kompromisslosen Reformerin zu bekräftigen, in ihrer Bedeutung für die sächsische Theaterreform relativiert und darauf hinweist, dass es sich bei der Vertreibung des Harlekins von der Bühne, die sich 1737 im Rahmen des Vorspiels *Der alte und der neue Geschmack* zugetragen haben soll, nur bedingt um ein ideologisch und programmatisch motiviertes Vorgehen im Sinne der theaterreformatorischen Bestrebungen Gottscheds handelte, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach um einen persönlichen Angriff auf den Rivalen und Harlekindarsteller Müller. Bereits Hilde Haider-Pregler zeigt in ihrem Buch *Des sittlichen Bürgers Abendschule* auf, dass „der Symbolakt der Verbannung sich nur auf die hohe, tragische Sphäre“<sup>86</sup> und als allegorischer Akt nicht auf alle Theaterformen gleichermaßen bezog. Im Kontext der Neupositionierung macht auch Ruedi Graf in seinem Aufsatz *Der Professor und die Komödiantin* darauf aufmerksam, dass sowohl das Wirken der Neuberin als auch das Werk Gottscheds relativiert und der historiographische Mythos von der tatsächlichen Leistung unterschieden werden muss. Während sich im Nachhinein nicht nur Lessing wünschte, „daß sich Herr *Gottsched* niemals mit dem Theater ver-

---

<sup>84</sup> Gottsched, Johann Christoph: 2003, S. 6

<sup>85</sup> Haider-Pregler, Hilde: 1980, S. 144

<sup>86</sup> Haider-Pregler, Hilde: 1980, S. 233

menget hätte“<sup>87</sup>, avancierte die Neuberin nicht zuletzt durch Johann Wolfgang von Goethes fragmentarisch gebliebenen Roman *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* „nach und nach zur Heroin.“<sup>88</sup> Obgleich die unterschiedlichen theaterhistoriographischen Blickwinkel auf diese namhaften Theaterpersönlichkeiten und ihre Zusammenarbeit für den theaterwissenschaftlichen Diskurs weder uninteressant noch unerheblich sind, kann an dieser Stelle nur darauf hingewiesen werden. Im Zuge der vorliegenden Forschungsarbeit soll die sogenannte sächsische Theaterreform in erster Linie als einflussreiche und bedeutungstragende Entwicklungsstufe der theatersignifikanten Veränderungen des 18. Jahrhunderts, welche zumindest in Deutschland als Vorhut der Nationaltheaterbewegung betrachtet werden kann, thematisiert werden.

Die spätere Theaterprinzipalin Neuber wurde als Friederike Caroline Weißenborn anno 1697 in Reichenbach im Vogtland als Tochter eines Advokaten geboren und scheint laut Eduard Devrient „eine Bildung erhalten zu haben, welche über das damalige Bedürfnis des weiblichen Geschlechtes hinausging.“<sup>89</sup> 1717 brach sie aus ihrem bürgerlichen Umfeld aus, schloss sich einer Schauspielgesellschaft an und heiratete 1718 den ehemaligen Jurastudenten und Schauspieler Johann Neuber. Im Jahre 1727 gelang es ihr zusammen mit ihrem Mann eine eigene Truppe zu gründen, der sie zwar laut damaligem Gesetz nicht als rechtmäßige Prinzipalin vorstand, deren inoffizielle Leitung sie jedoch uneingeschränkt inne hatte. Obgleich ihre komplette Biographie sowie ihr facettenreicher beruflicher Werdegang sehr interessant und theatergeschichtlich aufschlussreich sind, kann im Rahmen dieser Diplomarbeit nicht weiter darauf eingegangen werden, da der Fokus auf der Zusammenarbeit zwischen dem Gelehrten Gottsched und der Prinzipalin Neuber liegt. Wie bereits angeführt, ist der theater- und literaturhistoriographische Blick auf die Neuberin nicht selten undifferenziert, unreflektiert und ideologisch besetzt. Die einen reduzieren sie „zur reinen Adeptin der Gottschedschen Reform“, die anderen idealisieren sie „zur Urahnin des modernen literarischen Schauspiels“<sup>90</sup>, die es sich als reformbeflissene Leiterin einer Wandertruppe zur Aufgabe gemacht hatte ihre Mitglieder im Sinne der disziplinierten Aufklärung zu mehr Tugendhaftigkeit und Sittsamkeit zu erziehen. So kann man der *Geschichte der deutschen Schauspielkunst* von Eduard Devrient, erschienen 1848, zur Person und zum Verhalten der Neuberin Folgendes entnehmen:

---

<sup>87</sup> Lessing, Gotthold Ephraim: 1968, S. 139

<sup>88</sup> Graf, Ruedi: 1999, S. 138

<sup>89</sup> Devrient, Eduard: 1967, 281-282

<sup>90</sup> Graf, Ruedi: 1999, S. 139

„Die Verbesserung ihrer Kunst begann die Neuber ganz einfach und verständlich mit dem Nächstliegenden. Sie hielt auf Fleiß und Pünktlichkeit bei Proben und Vorstellungen, führte Ordnung und ehrbares Verhalten bei ihrer Gesellschaft ein. Die unverheirateten Schauspielerinnen nahm sie in ihr Haus, sie waren ihre Pflögetöchter, die unverheirateten Männer ihre Kostgänger. Eine Einrichtung, welche der Ökonomie wegen wohl auch bei andern Truppen eingeführt war, die aber von der Neuber benutzt wurde, dem unseligen Hange der Schauspieler zum Wirtshausleben zu steuern und eine moralische Zucht über die jungen Leute auszuüben, in der sie keineswegs gelinde verfuhr. Liebschaften der jungen Mädchen bei ihrer Gesellschaft überwachte sie mit Argusaugen und trieb die jungen Leute unnachsichtig auseinander oder in die Ehe. Dies erzeugte aber auch ein förmliches Familienleben, in welchem die Berufstätigkeit ein wärmeres Interesse, ein genaueres Verständnis gewann und nicht wenig dazu beitrug, der ganzen Gesellschaft die Begeisterung der Prinzipalin für die neue Wendung ihrer Kunst einzuimpfen.“<sup>91</sup>

Gut hundertfünfzig Jahre später vermittelt sich dem Leser der *Kurzen Geschichte des deutschen Theaters* von Erika Fischer-Lichte aus dem Jahre 1999 ein ähnliches Bild der Theaterprinzipalin Friederike Caroline Neuber, wenn es da heißt:

„Sie galt nicht nur als eine der besten Schauspielerinnen ihrer Zeit, sondern hatte als Prinzipalin (ab 1727) selbst schon einige Reformen durchgeführt, die das Repertoire, die Ausstattung sowie andererseits das Verhalten der Schauspieler in der Öffentlichkeit betrafen. Ihre Truppe hatte bereits vor ihrer Bekanntschaft mit Gottsched einige regelmäßige Stücke aufgeführt, [...]. Die Neuberin hoffte, durch die Zusammenarbeit mit Gottsched ihr Repertoire sowohl durch neue Übersetzungen französischer Dramen als auch durch deutsche Originaldramen erweitern zu können. [...]. Nach dem Bruch mit Gottsched erweiterte die Neuberin ihr Repertoire noch um die Stücke der jüngeren sächsischen Dramatiker Johann Elias Schlegel, Johann Christian Krüger, Christian Leberecht Martini und Adam Gottfried Uhlisch. Im Januar 1748 brachte sie als Uraufführung den *Jungen Gelehrten* heraus, das Erstlingswerk des 19jährigen Theologiestudenten Gotthold Ephraim Lessing.“<sup>92</sup>

Während sie die Nachwelt nur allzu gerne als überzeugte Reformidealistin darstellt, versucht Daniela Schletterer den undifferenzierten Blick auf das Theaterschaffen der Neuberin zu relativieren und der Person Friederike Caroline Neuber gerecht zu werden, indem sie aufzeigt, dass ihre Prinzipalschaft „durch strategisches Agieren und Reagieren auf konkrete Gegebenheiten bestimmt“<sup>93</sup> und ihre Arbeit sowie ihr Verhalten nicht ideologisch determiniert, sondern ihre Beweggründe, ihr Handeln und ihre Entscheidungen von pragmatischer Natur waren. Als es 1727 zur Entstehung der Neuberschen Truppe kam, mögen die allgemeine Aufwertung des Schauspielerberufes und das damit inkludierte Ziel der sozialen Ächtung entgegenzuwirken durchaus Anlass gewesen sein regelmäßige Stücke auf den Spielplan zu setzen. Doch neben

---

<sup>91</sup> Devrient, Eduard: 1967, S. 287

<sup>92</sup> Fischer-Lichte, Erika: 1999, S. 90-91

<sup>93</sup> Schletterer, Daniela: 1994, S. 65

diesen Gründen, die sich auf das gesellschaftliche Ansehen der Schauspieler bezogen, waren die künstlerischen, taktischen und vor allem ökonomischen Motive, so Daniela Schletterer, für die Umgestaltung des Wandertruppenrepertoires viel ausschlaggebender. Die Neubersche Schauspielgesellschaft war laut hofischem Privileg 1727 dazu berechtigt, die Messestadt Leipzig zu bespielen, in der durch das vielfältige Angebot theatraler Praktiken ein starker Konkurrenzkampf herrschte. So sah die Neuberin im Spielen dramatisch regelmäßiger Bühnenwerke die Möglichkeit sich ein neues, zahlungskräftiges Publikum zu erschließen. Als künstlerische und kaufmännische Leiterin, die das Wohl und den Fortbestand der Truppe im Auge hatte, dürfte das generelle Fehlen eines Harlekinspielers und der notorische Mangel an Spielhandschriften<sup>94</sup> ihre Entscheidung noch befördert haben. Im Gegensatz zu Daniela Schletterer, die den geschäftstüchtigen und strategischen Pragmatismus der Neuberin betont, sieht Ruedi Graf den primären Beweggrund zur Änderung des Wandertruppenrepertoires zugunsten einer regelmäßigen Dramatik in der Hoffnung auf gesellschaftliche Achtung und Einflussnahme. „Gottscheds Theaterreform setzt die Zustimmung der Geschmacksträger voraus und verspricht zugleich, die noch ungeformte Menge geschmacklich zu formen. Das macht sein Programm für die Schauspieltruppen, die selbst um ihre gesellschaftliche Anerkennung kämpfen, attraktiv. Durch die Befolgung der Prinzipien der Reform erhoffen sie sich Anerkennung von oben und die Umformung, resp. die Gewinnung eines gehobenen Publikum.“<sup>95</sup>

Die mannigfachen Beweggründe, welche die Schauspielgesellschaften im Allgemeinen und die Neuber-Truppe im Speziellen dazu veranlasst haben dramatisch regelmäßige Stücke auf ihren Spielplan zu setzen, können gegenwärtig keiner intensiveren Betrachtung unterzogen werden. Das flüchtige Aufzeigen unterschiedlicher historiographischer Ansätze bezüglich der erstrangigen und maßgeblichen Motive soll innerhalb dieser Diplomarbeit in erster Linie der Erweiterung des theatergeschichtlichen Blickwinkels dienen und darüber hinaus die damalige Situation der Wandertruppen diskursiv beleuchten. Der Fokus der vorliegenden Forschungsarbeit liegt auf dem Tatbestand, dass es in den 1730er Jahren überhaupt zu einem fruchtbringenden Konnex zwischen der Theaterprinzipalin Friederike Caroline Neuber und dem Leipziger Gelehrten Johann Christoph Gottsched kam, der sowohl die theatralen Praktiken des Theaters als auch den Theaterbegriff an sich nachhaltig beeinflusste und veränderte. Wie bereits ausgeführt, war dem Frühaufklärer Gottsched sowohl daran gelegen den guten Geschmack zu befördern als auch die Menschen zu einem sittsamen, tugendhaften und ehrbaren Lebenswandel zu erziehen. Die Zusammenarbeit mit einer Wandertruppe ermöglichte ihm die

---

<sup>94</sup> Vgl. Schletterer, Daniela: 1994, S. 71-74

<sup>95</sup> Graf, Ruedi: 1992, S. 296

praktische Umsetzung und Verwirklichung seiner theaterspezifischen Reformideen, die eng mit den vernunftorientierten bürgerlichen Werte- und Moralvorstellungen verknüpft waren. Obgleich es ihm durchaus ein Anliegen war den gesellschaftlichen Stellenwert der Schauspieler zu heben, war er nicht im Geringsten an ihrer Sesshaftigkeit interessiert, „da ihre Wanderungen seiner Reform eine größere Verbreitung sicherten [...]“.“<sup>96</sup> Aus Mangel an bereits existierenden deutschsprachigen Stücken, die einer regelmäßigen Dramatik folgen, versorgte Gottsched die Neuber-Truppe mit Übersetzungen von überwiegend französischen, im alexandrinischen Versmaß verfassten Tragödien und schrieb, um der Literarisierung des deutschen Theaters Vorschub zu leisten, eigene Stücke. Jedoch wären die Darbietungen regelmäßiger Stücke ohne eine entsprechende Geschmacksveränderung bei den Zuschauern aller Voraussicht nach zum Scheitern verurteilt gewesen, weshalb die Neuberin mit reformprogrammatischen Vorspielen versuchte ihr Publikum in die neue Spielweise einzuführen. Darin thematisch enthalten waren Anweisungen, Empfehlungen, Aufforderungen sowie Mahnungen, „um dem Zuschauer seinen Anteil und seine Aufgabe dem deutschsprachigen Theater gegenüber nur recht deutlich vor Augen zu führen.“<sup>97</sup> So kann man dem Vorspiel *Ein deutsches Vorspiel, genannt: Die von der Weisheit wider die Unwissenheit beschützte Schauspielkunst* aus dem Jahre 1736 folgende Botschaft entnehmen:

„Bemühe dich den Unterscheid der Comödien und Comödianten recht zu erfahren, und einzusehen. Frage, wie sie seyen sollen, und wie sie sind, was sie nützen, und wie viel sie schaden können. Mache durch die Wahl guter Comödien deinen Geschmack rühmlich und kântlich. Beharre nicht eigensinnig auf leichten Vorurtheilen, und verwirff keine Sache, die du nicht genugsam kennest. Laß dir keinen Harlekin ans Hertz gewachsen seyn. Die Natur hat ihn nicht gegeben, wenn sie gleich viele Harlekins erhält, und wieder annimmt; Indessen erschrickt sie vor ihm, als vor einer Misgeburth. Sie zeigt ihn, zu ihrer Betrübnis, in der Gestalt, wie er ist, daß du sehen solst, was sie an ihm ertragen muß, und beschämest dich mit ihm, daß du siehest, was du an ihm geliebt hast. Achte die Wahrheit hoch. Sie unterrichtet dich und mich, und kömmt dir zu Ehren ans Licht. [...]“

Laß dich das wenige Geld für gute Comödien nicht reuen. Nimm vorlieb, wenn sie dir nicht allemal gefallen können. Sey nicht Schuld an ihren Schanden. Liebe und lobe sie nicht ohne Grund. Hasse und verachte sie nicht ohne Ursache. Hilf dem Guten, steure dem Bösen, so wirst du deine Pflichten so gar an den guten und schlechten Comödien, an rechtschaffenen und liederlichen Comödianten ausüben, und so wohl der guten als bösen Schaubühne Gerechtigkeit widerfahren lassen.“<sup>98</sup>

---

<sup>96</sup> Graf, Ruedi: 1992, S. 297

<sup>97</sup> Haider-Pregler, Hilde: 1980, S. 230

<sup>98</sup> Friederike Caroline Neuber in Haider-Pregler, Hilde: 1980, S. 230

Die reformweisenden Vorspiele der Wandertruppen zielten darauf ab dem Publikum den rezeptionsästhetischen Zugang zu den dramatisch regelmäßigen Stücken schmackhaft zu machen, indem traditionelle Theaterpraktiken angefeindet wurden. Während Gottsched der Neuber-Truppe den exklusiven Zugang zu Übersetzungen und Stücken, durch welche man sich die Erschließung eines neuen, zahlungskräftigen Publikums erhoffte, gewährleistete, unterrichteten ihn die Neubers über die erzielten Erfolge bei der praktischen Umsetzung seiner theoretischen Reformideen. Dementsprechend kann man hinsichtlich der Zusammensetzung der Theaterbesucher einem Brief von Johann Neuber aus der Stadt Hannover, datiert auf den 17. September 1730, an den Leipziger Gelehrten Folgendes entnehmen:

„Da wir unsere so genannten Versekomödien anfangen und die neuen Kleider anzogen, kam es bald anders. Die zur hiesigen Landesregierung bestellten geheimen Rätthe machten den Anfang, und weil es denen gefiel, folgten die übrigen von Adel und alle Vornehmen bald nach und nun gesteht jedermann: Sie haben dergl. noch nie gesehen. Hingegen der Pöbel, welcher vorigen Komödianten die Nahrung gegeben, kann sich noch nicht darein finden, weil man nicht genug Gelegenheit hat, grobe Possen zu machen.“<sup>99</sup>

Der Inhalt des Briefes lässt vorerst den Schluss zu, dass sich die Neuber-Truppe schon nach kürzester Zeit der Zusammenarbeit mit dem Theaterreformer Gottsched ein vornehmes, aristokratisches und gesellschaftlich gut situiertes Publikum erschließen konnte, während der sogenannte Pöbel den regelmäßigen Stücken fern blieb. Die weitere Korrespondenz zwischen Gottsched und den Neubers bestätigt diese Annahme und lässt keinen Zweifel am Erfolg der sächsischen Theaterreform. In einem Jahre später geschriebenen Brief aus Straßburg vom 24. Dezember 1736 heißt es: „Die vornehmsten sind öfters unsere Zuschauer.“<sup>100</sup> Doch bereits am 21. Juli 1731 konnte Johann Neuber wie folgt berichten: „Nun aber sind doch die Vornehmen, wie ich glaube, gewonnen, und bekommen viele Lust, etwas von den neuen Leipziger Büchern zu lesen [...] und wenn es so fort fährt wie es itzo steht, dürften die Nürnberger wohl gar Liebhaber von Leipziger Versen werden. Am meisten bedaure ich, daß ich nicht so viel Stücke habe, als nöthig sind, keine andern als solche aufzuführen.“<sup>101</sup> Dieser aus der Stadt Nürnberg stammende Brief lässt jedoch nicht nur Rückschlüsse auf den sozialen Status der Theaterzuschauer zu, sondern verrät dem Leser ebenfalls etwas über das tatsächlich gespielte Repertoire. Entgegen den reformentsprechenden Anweisungen Gottscheds standen nicht nur dramatisch regelmäßige Stücke auf dem Spielplan der Neuber-Truppe, sondern auch nach wie vor die althergebrachten Theaterformen wie Harlekinaden, burleske Stegreifspiele, Hanswurs-

---

<sup>99</sup> Johann Neuber in Graf, Ruedi: 1992, S. 296

<sup>100</sup> Johann Neuber in Fischer-Lichte, Erika: 1999, S. 99

<sup>101</sup> Johann Neuber in Fischer-Lichte, Erika: 1999, S. 99

tiaden, artistische Zwischenspiele, Ballette und Possen. Obgleich Johann Neuber es nicht dezidiert ausspricht, erwecken seine zuletzt zitierten Zeilen den Eindruck, als ob lediglich der Mangel an dramatischer Literatur der Grund für das Beibehalten der reformkontroversen Haupt- und Staatsaktionen war. Doch wenn selbst das von reichen Kaufleuten subventionierte Hamburger Nationaltheater, das 1767 mit dem festen Vorhaben geöffnet wurde die Zuschauer ausschließlich durch eine deutschsprachige regelmäßige Dramatik im Sinne der bürgerlichen Moral- und Wertevorstellungen zu erziehen, aufgrund mangelnder Besucherzahlen schon nach kurzer Zeit gezwungen war Harlekinaden, Ballette, komödiantische Nachspiele und Hanswurstiaden mit auf den Spielplan zu setzen, drängt sich einem die Vermutung auf, dass der von Gottsched ideell und programmatisch erstrebte Geschmackswandel des Publikums nicht mit dem tatsächlichen Goutieren der reformspezifischen Stücke übereinstimmt. Sybille Maurer-Schmoock weist in ihrem Buch *Deutsches Theater im 18. Jahrhundert* darauf hin, dass die zum Beispiel von Johann Neuber proklamierte Geschmacksveränderung nur eine vermeintliche war und die Zuschauer aller Schichten die abwechslungsreichen, nicht am Text orientierten traditionellen Theaterformen, vor allem diejenigen mit komödiantischem Charakter präferierten.<sup>102</sup> Demzufolge betont auch Erika Fischer-Lichte, dass sich weder die angestrebte Geschmacksveränderung vollzogen hat, noch die Erschließung neuer und gesellschaftlich besser gestellter Publikumsschichten ein andauerndes und nachhaltiges Phänomen war.

„Nachdem nicht mehr der Kitzel der Neuheit die Schaubühne der Neuberin à la mode erscheinen ließ, blieb allerdings das vornehme Publikum wieder weg. Und jetzt zeigte sich, daß die Neuberin sich kein neues Publikum aus bürgerlichen Schichten hinzugewonnen hatte. Ende der dreißiger Jahre verminderte sich der Zulauf zu ihren Gastspielen merklich. Bei ihrem letzten Gastspiel in Hamburg im Winter 1739/40 blieb der Zuschauerraum häufig fast leer, während die Hamburger in die Oper und vor allem in die Bude des »starken Mannes« Johann Karl Eckenberg strömten, wo es lustige und gruselige Stegreifspiele wie *Die artige Grundsuppe der Welt* oder *Doktor Faustus Höllenfahrt* zu sehen gab und verblüffende Jongleur- und Eskamoteur-Kunststücke. Die Neuberin fand für ihre gereinigte literarische Schaubühne kein Publikum mehr.“<sup>103</sup>

Da althergebrachte Theaterformen nach wie vor in der Gunst des Pöbels und der bürgerlichen und adligen Zuseher am höchsten standen, waren nicht nur die Neuber-Truppe, sondern auch alle anderen Wandertruppen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts sowie feststehende Häuser zu Beginn der Nationaltheaterbewegung getreu der Devise *Die Kunst geht nach Brot*<sup>104</sup> dazu gezwungen pantomimische Stegreifspiele, Opern, Ballette und Lustspiele aller Art auf die

---

<sup>102</sup> Vgl. Maurer-Schmoock, Sybille: 1982, S. 125-135

<sup>103</sup> Fischer-Lichte, Erika: 1999, S. 100

<sup>104</sup> Vgl. Lessing, Gotthold Ephraim: 2004, S. 6

Bühne zu bringen. So hält auch Ruedi Graf, der sich mit dem Spannungsverhältnis zwischen der theaterspezifischen Reformtheorie und ihrer praktischen Umsetzung durch die wandernden Schauspieltruppen auseinandersetzt, resümierend fest: „Die literarischen Bildungsansprüche der Truppen vertragen sich nicht mit der Schaulust der Menge, und ihre Abhängigkeit von der Menge versagt ihnen die Anerkennung von oben und trägt ihnen wieder den Tadel der Reformer ein. Mit diesen Widersprüchen müssen die Wanderbühnen des 18. Jahrhunderts leben, und dies noch lange.“<sup>105</sup>

Obwohl Johann Christoph Gottsched spätestens seit dem sogenannten Literaturstreit mit den beiden Zürichern Johann Jakob Bodmer (1698-1783) und Johann Jakob Breitinger (1701-1776), die im Gegensatz zum Leipziger Gelehrten den Dichter als einen poeta vates und nicht als einen poeta artifex begriffen, von der mittleren und späteren Generation der Aufklärer stark kritisiert und zum Teil heftig angegriffen wurde, wird die Konnexion zwischen dem Theaterreformer und der Theaterprinzipalin Friederike Caroline Neuber theater- und literaturhistoriographisch nicht selten als der Beginn des „großen deutschen Theaters“<sup>106</sup> gesehen. Selbstredend markiert diese gut zehn Jahre währende Zusammenarbeit, die spätestens seit der Aufführung des Vorspiels *Der allerkostbarste Schatz* im September 1741, in dem die Neuberin Gottsched als Tadler „in einem Sternenkleide mit Fledermausflügeln, eine Sonne von Flit-tergold auf dem Kopfe, eine Blendlaterne in der Hand, womit er Fehler suchte“<sup>107</sup>, parodierte und verspottete, ein jähes und unwiderrufliches Ende nahm und unter dem Begriff der sächsischen Theaterreform in die Theatergeschichte eingegangen ist, einen bedeutungstragenden Wendepunkt in der Produktionsästhetik der theatralen Praktiken des 18. Jahrhunderts. Jedoch sollte man sich darüber im Klaren sein, dass die Herausbildung eines texthierarchischen Theaterbegriffs zu Lasten der traditionellen Theaterformen ging. Während Eduard Devrient die Literarisierung des Theaters als Wiedervereinigung der Dichtkunst mit der Schauspielkunst<sup>108</sup> begrüßte, begreift Ruedi Graf diese in Summe als ein Produkt der bürgerlichen Werte- und Moralvorstellungen, das vom Prozess der Sozialdisziplinierung determiniert ist.

„Die Theaterreform mit ihrem insistierenden Kampf gegen Unflat, Fäkalien und offen ausgesprochener Sexualität ist letztlich Teil jenes von Norbert Elias beschriebenen Zivilisationsprozesses, der zugleich ein Prozeß der Produktion des zivilisierten bürgerlichen Subjekts ist. Zivilisiert soll nicht nur das Schauspiel, zivilisiert sollen auch die Schauspieler werden. Diese übernehmen nicht nur die Legitimation der Schaubühne für ihre Zwecke, sie ma-

---

<sup>105</sup> Graf, Ruedi: 1999, S. 138

<sup>106</sup> Hensel, Georg: 2003, S. 325

<sup>107</sup> Devrient, Eduard: 1967, S. 305

<sup>108</sup> Vgl. Devrient, Eduard: 1967, S. 285

chen sich auch die Anforderungen der Reformer an die Schauspieler zu eigen. So behauptet die Neuberin, sie dulde ‚keine Person, weder männlichen noch weiblichen Geschlechts, die sich nicht wohl aufführet, ihre Kunst versteht oder erlernen will‘. Umgekehrt sieht sie das schlechte Betragen der Komödianten in direktem Zusammenhang mit ihrem künstlerischen Unvermögen, das Possenreißen und das Extempore als Ausdruck der Faulheit.“<sup>109</sup>

Aufgrund der gesamtgesellschaftlichen Wirkungszusammenhänge blieb es auch im mikrokosmischen Bereich der Wandertruppen nicht aus, dass im Zuge des fortschreitenden Zivilisationsprozesses Fremdzwänge internalisiert wurden und sich in Selbstzwänge, die nicht mehr als aufoktroierte Erziehungs- und Normierungsmaßnahmen wahrgenommen wurden, transformierten. In diesem Sinne etablierte die sächsische Theaterreform als praktische Umsetzung der bürgerlich ideologischen Indienstnahme der Schauspiele nicht nur einen engen, enttheatralisierten, sinnhaften und texthierarchischen Theaterbegriff, sondern stellt den Beginn einer umfassenden Disziplinierung des gesamten Theaterwesens dar. In diesem Zusammenhang muss jedoch ausdrücklich darauf hingewiesen werden, dass die Literarisierung als Normierungsmethode und die theatersignifikanten Disziplinierungsmaßnahmen zu diesem Zeitpunkt noch in ihren Anfängen steckten und erst mit der Entstehung von festen Theaterhäusern ihren Höhepunkt fanden. Ohne staatliche Subventionierung waren die Wanderbühnen von den finanziellen Einnahmen und folglich vom Geschmack der Zuschauer, die mehrheitlich die traditionellen Theaterpraktiken bevorzugten, abhängig, weshalb sich die dramatisch regelmäßigen Stücke auf den Bühnen der Wandertruppen nur bedingt durchzusetzen vermochten.

„Das ästhetisch avancierte literarische Theater und die Bedürfnisse des breiten bürgerlichen Publikums waren im 18. Jahrhundert nur in seltenen Momenten – wie etwa bei der Uraufführung von Lessings *Miß Sara Sampson* – zur Deckung zu bringen. Wenn die Intellektuellen dennoch ihr Reformprogramm realisieren wollten, mußten sie ihr Theater aus der Abhängigkeit vom Publikum – und damit von den Einnahmen – befreien. Die Einrichtung stehender subventionierter Bühnen erschien als der rettende Ausweg aus dem Dilemma.“<sup>110</sup>

Um die fortschreitende Sozialdisziplinierung im Bereich des Theaters, die mit dem gesamtgesellschaftlichen Prozess der Zivilisation korreliert, sowie die folgenreiche Generierung eines bürgerlichen Theaterbegriffs in ihrem ganzen Ausmaß erfassen zu können, kommt man somit nicht umhin sich mit dem Phänomen der Nationaltheaterbewegung gegen Ende des 18. Jahrhunderts auseinander zu setzen.

---

<sup>109</sup> Graf, Ruedi: 1999, S. 135

<sup>110</sup> Fischer-Lichte, Erika: 1999, S. 106-107

## 2.2.2 Die Nationaltheaterbewegung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Gerade wenn man innerhalb eines theaterwissenschaftlichen Diskurses den Terminus Nationaltheaterbewegung verwendet, muss man sich darüber im Klaren sein, dass dieser Begriff keine einheitliche und in sich geschlossene gesamteuropäische Erscheinung beschreibt, sondern bereits unter Anwendung auf den deutschsprachigen Raum lokale und phänomenologische Besonderheiten sowie zeitliche Verschiebungen aufweist. Während also zum Beispiel in Deutschland die theaterreformatorischen Bestrebungen eines Johann Christoph Gottsched und die damit einhergehenden Veränderungen innerhalb der Spielpraxis der Wandertruppen chronologisch vor der Nationaltheaterbewegung einzuordnen sind, waren „in Wien die Bestrebungen um eine Literarisierung des Theaters mit der ideologischen Untermauerung der Nationaltheateridee identisch [...].“<sup>111</sup> Neben Hilde Haider-Pregler, die in Abgrenzung zu Deutschland die sogenannte Sonderstellung Wiens betont, weist auch Roland Dreßler darauf hin, dass man der deutschen Gründungsgeschichte von Nationaltheatern, sobald man diese generalisiert, nicht gerecht wird, da bei genauerer Betrachtung „jeder Einzelfall als ein Sonderfall“<sup>112</sup> erscheint. In der vorliegenden Arbeit soll und kann es jedoch im Weiteren nicht darum gehen diese länderspezifischen Differenzen vergleichend herauszuarbeiten, als vielmehr darum den gemeinsamen Nenner im Sinne von repräsentativen Merkmalen zu eruieren, der den feststehenden, theatergeschichtlichen Begriff Nationaltheaterbewegung rechtfertigt. Mit Elias gesprochen geht es daher um „eine Erforschung der Gesamtstruktur eines bestimmten, sozialen Feldes und der geschichtlichen Ordnung, in der es sich wandelt.“<sup>113</sup> Im Folgenden sollen somit jene Spezifika diagnostiziert werden, welche die Nationaltheaterbewegung sowohl phänomenologisch als auch in ihrer Funktion charakteristisch kennzeichnen.

### 2.2.2.1 Ideologische Grundlage: Theater als Ort bürgerlicher Öffentlichkeit

Noch bevor der spätere künstlerische Direktor der *Hamburger Entreprise* Johann Friedrich Löwen in seiner 1766 gedruckten *Vorläufigen Nachricht von der auf Ostern 1767 vorzunehmenden Veränderung des Hamburgischen Theaters* dem Publikum die endgültige Gründung des ersten deutschen Nationaltheaters unter der finanziellen Trägerschaft von zwölf Kaufleuten verkündete, sprach sich Johann Elias Schlegel in seinen *Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters* für die Bildung eines Theaters, „das für die eine Nation gemacht ist,“<sup>114</sup> aus.

---

<sup>111</sup> Haider-Pregler, Hilde: 1980, S. 271

<sup>112</sup> Dreßler, Roland: 1993, S. 85

<sup>113</sup> Elias, Norbert: 1997 (Band 2), S. 402-403

<sup>114</sup> Schlegel, Johann Elias: 1968, S. 87

Unter vergleichender Bezugnahme auf das englische und französische Theater hält er fest, „daß ein Theater, welches gefallen soll, nach den besonderen Sitten und nach der Gemütsbeschaffenheit einer Nation eingerichtet sein muß und daß Schauspiele von französischem Geschmacke in England und von englischem in Frankreich gleich übel angebracht sein würden.“<sup>115</sup> So müsse man auch bei der Einrichtung eines deutschen Nationaltheaters den wesensgemäßen Charakter dieses Landes und seiner Bewohner berücksichtigen. Dementsprechend setzte es sich die Hamburger Entreprise zum Ziel das Publikum vorrangig durch deutsche Dramatik im Geiste der Aufklärung zu erziehen. Obgleich dieses Konzept in der Realität nur sehr bedingt durchgesetzt werden konnte, stieß das idealistische Vorhaben nicht nur bei den reformambitionierten Gelehrten und Theaterschaffenden, sondern auch beim wirtschaftlich und kulturell erstarkten Bürgertum auf positive Resonanz. Demgemäß kann man einem *Brief über das deutsche Theater an die Freunde und Beschützer desselben in Hamburg* aus dem Jahre 1767 folgenden Inhalt entnehmen:

„Meine Herren, Sie unternehmen es also, das deutsche Theater zu reformieren, unsere Schriftsteller zu ermuntern, unsere Schauspieler zu bilden und zu bessern? Sie getrauen sich auf gute Originalstücke zu hoffen, ohn-erachtet man die Klage des Opitz noch auf unsere Zeit anwenden kann, daß in der deutschen Sprache, die sich doch sonst etwas erweitern will, wenn ich vier oder fünf Stücke ausnehme, durchaus nichts dergleichen an den Tag gebracht worden, das einem Trauerspiel oder einer Komödie ähnlich wäre? und Sie wollen alles dieses ausführen, nachdem Gottsched tot ist? – Ich bewundere Ihren Mut; Sie verdienen beinahe die Danksagung, welche der römische Senat dem Varro verordnete: quod de Republica non desperaverit.“<sup>116</sup>

Einhergehend mit der Entwicklung und Durchsetzung einer deutschen dramatischen Literatur wurden auch weitere Forderungen im Hinblick auf eine bürgerlich ideologische Theaterprogrammatisierung laut. Um das 1767 gegründete Nationaltheater am Gänsemarkt in Hamburg als Ort bürgerlicher Öffentlichkeit zu etablieren, proklamierte Löwen das Spielverbot von Harlekinaden, Balletten und letztendlich allen theatralen Praktiken, die unter den Begriff der Haupt- und Staatsaktionen subsumiert wurden. Um das sittsame und ehrenhafte Verhalten der Darsteller auf der Bühne sowie ihre schauspielerische Professionalität zu garantieren, kündigte er die Gründung einer Schauspielakademie, welche sich der Erziehung der Schauspieler, deren soziale Absicherung und Altersvorsorge durch eine Pensionskasse gewährleistet waren, widmen sollte, an. Darüber hinaus wurde Gotthold Ephraim Lessing als dramaturgischer Berater engagiert, dem die Aufgabe zuteil wurde die Leistungen auf der Bühne kritisch zu verfolgen. Mit der Hamburger Entreprise war auch das Ziel verbunden der traditionellen Prinzipalschaft

---

<sup>115</sup> Schlegel, Johann Elias: 1968, S. 89

<sup>116</sup> Sturz, Helfrich Peter: 1968, S. 149

der Wandertruppen ein Ende zu setzen, indem man „die Theaterleitung nicht einem andern Schauspieler, sondern einem Intellektuellen aus der Theaterreformbewegung“<sup>117</sup> übergab.

Obleich das knapp zweijährige Bestehen der Hamburger Entreprise als erstes deutsches Nationaltheater bürgerlichen Zuschnitts theaterhistoriographisch nicht selten als Erfolg verbucht wird, weist nicht erst Ruedi Graf auf das Scheitern dieses Unternehmens hin. So äußert sich bereits Eduard Devrient in seiner *Geschichte der deutschen Schauspielkunst* mit folgenden Worten über die faktische Umsetzung der theateridealistischen Reformziele:

„Man wünschte sich Singspiel und Ballett, der große Haufe reklamierte die Befriedigung seiner Schaulust und derben Lustigkeiten. Das kleine Häuflein des feineren Publikums vermochte die Kosten des liberalen Unternehmens nicht zu decken, die Zerwürfnisse innerhalb der Anstalt erzeugten Kabbalen und Mißlaune im Publikum, man beschuldigte die Unternehmer ökonomischer und politischer Fehler und ließ den Entschuldigungsgrund guter und edler Absicht wenig gelten. Dazu wollten die Kassen der Kaufleute, auf deren nachhaltige und patriotische Unterstützung gerechnet war, sich nicht bereitwillig öffnen, und so fing das vielverheißende Unternehmen an, am Geldmangel dahinzusiechen. Schon nach sechs Monaten sah man sich genötigt, zu den alten armseligen Mitteln, das Publikum anzulocken, seine Zuflucht zu nehmen. [...]. Der alte Mischmasch der Bühnenbelustigung stellte sich wieder her, das erste deutsche Nationaltheater gab zu der Vorstellung von »Minna von Barnhelm« schon zwei Monate nach der ersten Aufführung, am 20. November, Kunststücke von Luftspringern, um sich eine Einnahme zu verschaffen. Und so mußten denn alle guten Vorsätze der Unternehmer, einer nach dem andern, aufgegeben werden. Löwens Vorlesungen hatten aufgehört, Lessings Beurteilung der Darstellungen ebenfalls, das Ballett war wieder obenauf und im rohesten Geschmack, nun musste man auch die Stabilität preisgeben. [...]. Die Hamburger Entreprise, die so freudige Erwartungen in ganz Deutschland erregt hatte, war nun nichts anderes mehr als eine Prinzipalschaft; eine Nomadentruppe, die von einem abgegrasten Weideplatz zu einem neuen zog.“<sup>118</sup>

Doch Eduard Devrient schließt seine eher ernüchternden Ausführungen nicht ohne dem Leser die hoffnungsvolle Zukunft der deutschen Nationaltheaterbewegung anzudeuten, deren grundlegende Voraussetzung, zumindest seiner Ansicht nach, das Scheitern der Hamburger Entreprise darstellt.

„Der Traum eines stabilen und würdigen Nationaltheaters war vorüber. Aber sein Eindruck war es nicht. Das Mißlingen dieser ersten Unternehmung hatte ihr Prinzip keineswegs diskreditiert. Wie alle menschlichen Fortschritte durch gewisse vorzeitige Versuche, die zum Scheitern bestimmt sind, vorbereitet werden, so war die Hamburger Entreprise die Vorläuferin besserer Theaterzustände. Der Gedanke, daß die dramatische Kunst um ihrer selbst willen geübt werden müsse, unabhängig von dem Preise, den das Publikum

---

<sup>117</sup> Graf, Ruedi: 1992, S. 309

<sup>118</sup> Devrient, Eduard: 1967, S. 372-373

dafür zu zahlen geneigt sei, dieser Gedanke war hier zum ersten Male ins Leben getreten, und er forderte nun, wie alle Wahrheit, fort und fort seine Verwirklichung. Er selbst hatte bei dem Mißglücken der Entreprise nichts eingebüßt, er war nur seine erste unvollkommene Gestalt losgeworden.“<sup>119</sup>

Abgesehen vom Aufzeigen der Möglichkeiten hinsichtlich der tatsächliche Umsetzung der theaterreformatorischen Ideale und den Gründen, die zum Scheitern der Hamburger Entreprise geführt haben, kann man diesem Zitat weitere Motive entnehmen, welche die Forderung nach einem deutschen Nationaltheater immer lauter werden ließen. Um Theater als Ort beziehungsweise Forum bürgerlicher Öffentlichkeit zu etablieren, musste man sich die Unabhängigkeit vom Geschmack des gemeinen Volkes, das im Großen und Ganzen die traditionellen und reformkontroversen Theaterformen der Wandertruppen bevorzugte, sichern. Um die finanzielle Autonomie und ökonomische Eigenständigkeit durchsetzen zu können, forderten die Theaterreformer die Erhaltung des Theaters durch staatliche Subventionierungen zu garantieren. Weder wollte man länger von aristokratischem Mäzenatentum abhängig sein, noch der wirtschaftlichen Devise *Kasse vor Kunst* Genüge leisten müssen. In Abgrenzung zum Adel und dessen sittenlosen, lasterhaften Lebenswandel wollte sich das erstarkende Bürgertum mit dem Theater einen institutionalisierten Ort schaffen, an dem das bürgerliche Selbstbewusstsein gestärkt und die bürgerlichen Werte- und Moralvorstellungen transportiert werden konnten. Ähnlich wie bei Gottsched sollte also das Publikum zu einem sittsamen, tugendhaften und vernunftgeleiteten Leben im Sinne der Aufklärungsideale erzogen werden, und so nimmt es nicht weiter wunder, dass auch Lessing von der Annahme ausging, dass der vornehmlichste Hauptzweck der Schauspiele in der moralischen Beförderung und sittlichen Besserung der Zuschauer besteht. Unter Berufung auf die *Poetik* des Aristoteles formuliert er in seiner *Hamburgischen Dramaturgie*, die im Zuge seiner beruflichen Tätigkeit an der Hamburger Entreprise entstanden ist, unter anderem seine zweckgebundene und moralisierende Auslegung der aristotelischen Katharsis-Theorie. Bereist in einem 1756 verfassten Brief an Friedrich Nicolai heißt es: „[...] so sage ich nunmehr, die Bestimmung der Tragödie ist diese: sie soll *unsre Fähigkeit, Mitleid zu fühlen*, erweitern.“<sup>120</sup> Lessings radikaler wirkungsästhetischer Ansatz führte auch dazu, dass er die Begriffe *eleos* und *phobos* nicht mit *Jammer* und *Schaudern* übersetzte, sondern mit *Mitleid* und *Furcht*, wobei er unter Furcht das auf uns selbst bezogene Mitleid verstand.

„Wenn Aristoteles diesen Begriff von dem Affekte des Mitleids hatte, daß er notwendig mit der Furcht für uns selbst verknüpft sein müsse: was war es nötig, der Furcht noch insbesondere zu erwähnen? Das Wort Mitleid schloß

---

<sup>119</sup> Devrient, Eduard: 1967, S. 375

<sup>120</sup> Lessing, Gotthold Ephraim: 2003, S. 554

sie schon in sich, und es wäre genug gewesen, wenn er bloß gesagt hätte: die Tragödie soll durch Erregung des Mitleids die Reinigung unserer Leidenschaft bewirken. [...]. Aber er wollte uns zugleich lehren, welche Leidenschaften, durch die in der Tragödie erregten, in uns gereinigt werden sollten; und in dieser Absicht mußte er der Furcht insbesondere gedenken. [...]. In diesem ganzen Umfange soll das Mitleid und die Furcht, welche die Tragödie erweckt, unser Mitleid und unsere Furcht reinigen; aber auch nur diese reinigen, und keine andere Leidenschaften.“<sup>121</sup>

Obgleich Lessing die theaterreformatatorischen Bestrebungen und Umsetzungen eines Johann Christoph Gottsched offenkundig ablehnte<sup>122</sup>, kann aus heutiger Sicht die Tatsache nicht von der Hand gewiesen werden, dass beide Gelehrten Theater als moralische Lehranstalt und Sittenschule der Nation begriffen, dessen Hauptzweck darin bestand das Publikum im Sinne der aufklärerischen, bürgerlichen Werte- und Normvorstellungen zu einem sittsamen, tugendhaften und vernünftigen Lebenswandel zu erziehen. Darüber hinaus war beiden gemein, dass sie Theater zweckgebunden sowie zielfördernd funktionalisierten, indem sie es unter ein Postulat der Nützlichkeit stellten. So mündete Lessings wirkungsästhetische Theaterauffassung in dem paradigmatischen Theorem: „*Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch*, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmut der aufgelegtste. Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter, und das Trauerspiel, das jenes tut, tut auch dieses, oder – es tut jenes, um dieses tun zu können.“<sup>123</sup>

Trotz des allgemeinen damaligen Tenors, der Theater in erster Linie unter dem Gesichtspunkt der zweckgerichteten Wirkungsästhetik subsumierte, gab es auch namhafte Aufklärer, welche die Ziele und Umsetzungen der damals vorherrschenden Theaterästhetik in Frage stellten. Die wohl bekannteste Streitschrift gegen die Schauspiele und die Nationaltheateridee formuliert Jean-Jacques Rousseau in seinem *Brief an d’Alembert über die Schauspiele*. In dieser reagiert er auf den von d’Alembert verfassten enzyklopädischen Artikel über die Stadtrepublik Genf, in welchem der Autor nicht nur die Errichtung einer feststehenden Schaubühne empfiehlt, sondern prinzipiell für eine aufklärerisch funktionalisierte Theaterästhetik eintritt, indem er Theater vom Postulat der Nützlichkeit befreit und das Vergnügen zum Hauptzweck der Schauspiele erklärt. „Was die Schauspiele angeht, so werden sie notwendigerweise durch das Vergnügen, das sie hervorrufen, und nicht durch ihren Nutzen bestimmt. Wenn sie auch nützlich sind, ist es gut, aber ihr Hauptzweck ist zu gefallen, und wenn das Volk sich amüsiert, ist dieses Ziel vollkommen erreicht.“<sup>124</sup> Im Gegensatz zu Lessing geht er davon aus, dass ledig-

---

<sup>121</sup> Lessing, Gotthold Ephraim: 2006, S. 392-397

<sup>122</sup> Vgl. Lessing, Gotthold Ephraim: 1968, S. 139-141

<sup>123</sup> Lessing, Gotthold Ephraim: 2003, S. 554

<sup>124</sup> Rousseau, Jean-Jacques: 1979, S. 332

lich die Vernunft den Menschen von seinen emotionalen und leidenschaftlichen Affekten im Sinne einer kathartischen Reinigung befreien kann. So fragt er sich, ob man denn nicht wisse, „daß alle Leidenschaften Schwestern sind, daß eine einzige genügt, um tausend andere zu erregen, und daß der Versuch, die eine durch die anderen zu bekämpfen, nur ein Mittel darstellt, das Herz für alle desto empfänglicher zu machen? Das einzige Mittel, die Leidenschaften zu läutern, ist die Vernunft, [...]“<sup>125</sup> Da seiner Ansicht nach jedoch „die Vernunft keinerlei Wirkung auf dem Theater“<sup>126</sup> hat und die Schaubühne ausschließlich der vergnüglichen Unterhaltung der Zuschauer dient, sind Schauspiele weder dazu befähigt, noch dafür geeignet das Publikum an ein vernunftgeleitetes, an bürgerlichen Werten orientiertes Leben heranzuführen. Abgesehen von Rousseau spricht sich auch Friedrich Nicolai unter anderem in seiner *Abhandlung vom Trauerspiele* gegen die moralische Indienstnahme von Theater aus. Er nimmt damit nicht nur eine Gegenposition zu Lessing, mit dem er eine rege Korrespondenz pflegte, ein, sondern wendet sich vor allem gegen die moralisierende, zweckgebundene und streng rationalistische Wirkungsästhetik des Frühaufklärers Johann Christoph Gottsched.

Ungleich der kritischen Stimmen vonseiten einiger Intellektueller war es das erklärte Ziel des Bürgertums ihrer politischen Unmündigkeit mithilfe der Gründung von Nationaltheatern entgegenzuwirken. Die feststehenden und institutionalisierten Schaubühnen boten den Bürgern als neue wirtschaftliche, soziale und kulturelle Macht einen geeigneten Ort, um ihre Belange, ihre gesellschaftliche Positionierung sowie ihre Werte- und Moralvorstellungen in einem öffentlichen Rahmen diskutieren zu können. In erster Linie sollte dieses Forum der bürgerlichen Öffentlichkeit einerseits dazu dienen das Selbstbewusstsein des Bürgertums zu stärken und ihm andererseits eine Möglichkeit einräumen sein vernunftorientiertes Selbstverständnis zu reproduzieren. In Abgrenzung zum lasterhaften, moralisch verwerflichen Lebenswandel der Aristokratie sollten in den neu gegründeten Theatern die Themen, Positionen und Meinungen des Bürgertums im wahrsten Sinne des Wortes auf die Bühne gebracht werden. Infolgedessen entstanden auch neue literarische Gattungen, wie zum Beispiel das bürgerliche Trauerspiel oder das weinerliche Lustspiel, in denen nicht nur die sogenannte Ständeklausel aufgehoben wurde, sondern die darüber hinaus die familiäre und private Sphäre des Bürgertums ins Zentrum der Betrachtungen rückten. Peter Szondi weist in seinem theaterwissenschaftlichen Buch *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert* gleich zu Beginn darauf hin, dass die Definition beziehungsweise Festschreibung einer bürgerlichen Dramentheorie nicht

---

<sup>125</sup> Rousseau, Jean-Jacques: 1979, S. 335

<sup>126</sup> Rousseau, Jean-Jacques: 1979, S. 335

„ohne die ständige Rücksicht auf die Praxis, auf die dramatische Produktion“<sup>127</sup> auskommt. Die *Geschichte der deutschen Literatur* geht hingegen weniger induktiv vor und bringt die neuen dramatischen Gattungen der Aufklärung wie folgt auf den Punkt:

„Das weinerliche Lustspiel spiegelt das wachsende Selbstbewußtsein des Bürgertums, das sich auf der Bühne auch in nachahmungswürdigen Gestalten dargestellt sehen möchte. Besser als das weinerliche Lustspiel entsprach die Gattung des bürgerlichen Trauerspiels dem Bedürfnis nach Darstellung ernsthafter Probleme und vertiefter Emotionalität bürgerlicher Menschen. Dabei bezeichnet das Wort bürgerlich weniger die Standeszugehörigkeit als die Sphäre des Privaten im Gegensatz zur staatspolitischen Öffentlichkeit der hohen Tragödie. Die Aufhebung der Ständeklausel durch den nunmehr tragödienfähigen Bürger bedeutete eine Verlagerung des Interesses von den öffentlichen Konflikten fürstlicher Heroen auf das Familienleben des höheren Bürgertums und des niederen Adels.“<sup>128</sup>

Im Gegensatz zu Peter Simhandl, der die gesellschaftliche Funktion des bürgerlichen Trauerspiels im Hinwegtrösten des Bürgers über seine reale und tatsächliche Ohnmacht begreift,<sup>129</sup> geht Georg Lukács in seinem 1914 erschienenen Artikel *Zur Soziologie des modernen Dramas* davon aus, dass das bürgerliche Drama das erste ist, „welches aus bewußtem Klassengegensatz erwachsen ist; das erste, dessen Ziel es war, der Gefühls- und Denkweise einer um Freiheit und Macht kämpfenden Klasse, ihrer Beziehung zu den andern Klassen, Ausdruck zu geben. Daraus folgt schon, daß in dem Drama meistens beide Klassen aufrücken müssen, die kämpfende sowohl als die, gegen welche der Kampf sich abspielt.“<sup>130</sup> Insofern wird die Frage nach der politischen Dimension des bürgerlichen Trauerspiels im Speziellen und des deutschen Nationaltheaters im Allgemeinen immer wieder laut. Während die einen das augenscheinlich systemkritische Moment betonen, missbilligen die anderen die inhärente Systemimmanenz. In diesem Zusammenhang wirft auch Hilde Haider-Pregler in ihrem Buch *Des sittlichen Bürgers Abendschule* die generelle Frage auf, inwiefern das aufklärerische Konzept der Nationaltheateridee gesellschaftsverändernd intendiert oder systemimmanent bildend war. Zur Klärung dieses umstrittenen Sachverhalts, „wie weit ein öffentlich institutionalisiertes Theater in seiner ökonomischen und gesellschaftspolitischen Struktur überhaupt als Sprachrohr der »Aufklärung« geeignet sein kann und – [...] – inwieweit die realisierten »Nationalschaubühnen« als konkret gewordene Utopien der bürgerlichen Aufklärung angesehen werden dürfen“<sup>131</sup>, bedarf es in jedem Fall einer umfassenden wissenschaftlichen Untersuchung, die sowohl die theatergeschichtlichen Ereignisse und Fakten, als auch die gesellschaftspoliti-

---

<sup>127</sup> Szondi, Peter: 1973, S. 15

<sup>128</sup> Sørensen, Bengt Algot: 1997, S. 174-175

<sup>129</sup> Vgl. Simhandl, Peter: 2007, S. 121

<sup>130</sup> Georg Lukács in Szondi Peter: 1973, S. 17-18

<sup>131</sup> Haider-Pregler, Hilde: 1980, S. 174

schen, ökonomischen und sozialen Dimensionen berücksichtigen müsste. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit dient dieser funktionssignifikante Widerspruch lediglich der diskursiven Erweiterung des Begriffs der Nationaltheaterbewegung. Viele Intellektuelle und Theaterreformer des 18. Jahrhunderts vertraten die Ansicht, dass die Schaubühne als Supplement der Gesetze den Interessen und dem Wohl des Staates dienlich sein könnte. Eine dementsprechende Auffassung vertrat bereits Denis Diderot und sah in den Schauspielen „ein vortreffliches Hilfsmittel“ der Regierung, das bestens geeignet ist, „die Veränderung eines Gesetzes oder die Abschaffung eines Gebrauchs vorzubereiten.“<sup>132</sup> Auch Friedrich Schiller betont in seiner 1784 gehaltenen Vorlesung *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?* vor der kurpfälzischen deutschen Gesellschaft die Nützlichkeit und Nutzbarkeit der Schauspiele.

„Derjenige, welcher zuerst die Bemerkung machte, daß eines Staates festeste Säule Religion sei – daß ohne sie die Gesetze selbst ihre Kraft verlieren, hat vielleicht, ohne es zu wollen oder zu wissen, die Schaubühne von ihrer edelsten Seite verteidigt. Eben diese Unzulänglichkeit, diese schwankende Eigenschaft der politischen Gesetze, welche dem Staat die Religion unentbehrlich macht, bestimmt auch den ganzen Einfluß der Bühne. Gesetze, wollte er sagen, drehen sich nur um verneinende Pflichten – Religion dehnt ihre Forderungen auf wirkliches Handeln aus. Gesetze hemmen nur Wirkungen, die den Zusammenhang der Gesellschaft auflösen – Religion befiehlt solche, die ihn inniger machen. Jene herrschen nur über die offenbaren Äußerungen des Willens, nur Taten sind ihnen untertan – diese setzt ihre Gerichtsbarkeit bis in die verborgensten Winkel des Herzens fort und verfolgt den Gedanken bis an die innerste Quelle. Gesetze sind glatt und geschmeidig, wandelbar wie Laune und Leidenschaft – Religion bindet streng und ewig. [...].

Welche Verstärkung für Religion und Gesetze, wenn sie mit der Schaubühne in Bund treten, wo Anschauung und lebendige Gegenwart ist, wo Laster und Tugend, Glückseligkeit und Elend, Torheit und Weisheit in tausend Gemälden faßlich und wahr an dem Menschen vorübergehen, [...].

Die Gerichtsbarkeit der Bühne fängt an, wo das Gebiet der weltlichen Gesetze sich endigt. Wenn die Gerechtigkeit für Gold verblindet und im Solde der Laster schwelgt, wenn die Frevel der Mächtigen ihrer Ohnmacht spotten und Menschenfurcht den Arm der Obrigkeit bindet, übernimmt die Schaubühne Schwert und Waage und reißt die Laster vor einen schrecklichen Richterstuhl.“<sup>133</sup>

Während man auf der einen Seite darauf hoffte, sich mit der Gründung von Nationaltheatern ein systemkritisches Forum einer ausschließlich bürgerlichen Öffentlichkeit, mithilfe dessen man versuchen wollte der staatspolitischen Unmündigkeit entgegenzuwirken, schaffen zu

---

<sup>132</sup> Diderot, Denis: 1979, S. 297

<sup>133</sup> Schiller, Friedrich: 1968, S. 437-438

können, hob man auf der anderen Seite den staatsfördernden Aspekt und die Systemimmanenz hervor. So gern man auch im Sinne Lukács daran festhalten möchte, dass sich das bürgerliche Trauerspiel sowie das Nationaltheater per se „als politisches Forum, als Schule oder auch als Kampfplatz der sich formierenden bürgerlichen Klasse, als Artikulationsbereich bürgerlich-emanzipatorischer Intelligenz“<sup>134</sup> etablieren konnten, muss man sich dennoch darüber im Klaren sein, dass die Zuschreibung der politisch emanzipatorischen Relevanz historiographisch bedingt ist und somit einer späteren, wenn nicht sogar unserer heutigen Zeit entstammt. Abschließend sei noch auf die wissenschaftliche Abhandlung *Das Theater der deutschen Jakobiner. Dramatik und Bühne im Zeichen der Französischen Revolution* von Gerhard Steiner hingewiesen, in der er die theatergeschichtliche Bedeutung und den gesellschaftlichen Stellenwert des Mainzer National-Bürgertheaters, das im Zuge der Besetzung der Stadt Mainz durch die französische Revolutionsarmee in den Jahren 1792/93 gegründet wurde, herausarbeitet. Analog zu anderen deutschen Städten „zeigte sich auch in Mainz deutlich, daß die auf das Nationaltheater gerichteten Interessen des Bürgertums mit denen der feudalen Geldgeber kollidierten.“<sup>135</sup> So wurde auf Bestreben der Jakobiner und unter Zusammenarbeit mit dem Dramaturgen des bisherigen kurfürstlichen Nationaltheaters Heinrich Schmieder ein von den Bürgern getragenes revolutionäres Theater gegründet, dem es während seines kurzen Bestehens gelang die bürgerlich programmatischen Ideen und Ziele der Nationaltheaterbewegung beispiellos umzusetzen. Das National-Bürgertheater der demokratischen Republik Mainz, „das, befreit von allen feudalen Bindungen, die eine Entfaltung der Nationaltheater der deutschen Residenz einengten, auf republikanischer und bürgerlich-revolutionärer Grundlage aufgebaut und getragen von dem Geist der demokratischen Avantgarde, sich nicht nur unter allgemeiner Mitwirkung des Bürgertums entwickeln, sondern auch das bürgerlich-demokratische Bewußtsein im Zusammenwirken mit den politischen und gesellschaftlichen Aktionen kräftigen sollte“<sup>136</sup>, schuf somit ein wahres Forum bürgerlicher Öffentlichkeit.

#### 2.2.2.2 Vom Phänomen der Sesshaftigkeit oder als Theater zum Stehen kam

Während der Frühaufklärer Johann Christoph Gottsched aufgrund der angestrebten flächendeckenden Verbreitung seiner theaterspezifischen und ideologisch determinierten Reformideen das Wanderleben der Schauspieltruppen durchaus befürwortete, betrachtete die darauffolgende Generation von Aufklärern die Sesshaftwerdung der Wandertruppen als grundlegende und

---

<sup>134</sup> Martens, Wolfgang: 1987, S. 91

<sup>135</sup> Steiner, Gerhard: 1989, S. 58

<sup>136</sup> Steiner, Gerhard: 1989, S. 103

unabdingbare Voraussetzung für die Vermittlung bürgerlicher Werte- und Moralvorstellungen durch die Bühne. So lehnte man verstärkt ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts das gesellschaftlich und moralisch geächtete Wanderdasein der schauspielenden Truppen kategorisch ab und erklärte feststehende, institutionalisierte Häuser zum ultimativen Aufführungsort von Theater. Doch die „Einrichtung stehender Schaubühnen lag keineswegs nur im Interesse der Autoren und Theoretiker. Für die Schauspieler stellte sie vielmehr die wichtigste Vorbedingung dar, um endlich eine bürgerliche Reputation zu erlangen und sozial aufsteigen zu können.“<sup>137</sup> Es versteht sich beinahe von selbst, dass nicht nur die Theaterreformer nach einem geeigneten und effizienten Mittel trachteten den sozial geächteten Berufsstand der Schauspieler aufzuwerten und ihn im Weiteren einem Prozess der Verbürgerlichung zu unterziehen, sondern auch die Darsteller sehr daran interessiert waren ihr Ansehen innerhalb der Gesellschaft dauerhaft zu verbessern. Eine der wichtigsten Grundvoraussetzungen für die Verbürgerlichung des Theaterbetriebes und der Schauspieler war wiederum die Sesshaftwerdung der Wandertruppen. Die Sesshaftigkeit an sich wurde bereits als bürgerliche Tugend bewertet und ermöglichte darüber hinaus eine gewisse Kontrolle in Bezug auf den Lebenswandel und das Betragen der Akteure. Obendrein konnte durch den bürgerlich institutionalisierten Theaterbetrieb das sittsame und tugendhafte Benehmen der Darsteller sowohl auf der Bühne als auch im privaten Bereich besser kontrolliert werden. Ziel des Verbürgerlichungsprozesses war die vollständige Anpassung der Schauspieler an den bürgerlichen Habitus. Um das Publikum im Sinne der Aufklärung zu erziehen, mussten sie nicht nur einen moralisch integeren Lebenswandel vorweisen, sondern ihr Verhalten an die bürgerlichen Werte- und Normvorstellungen anpassen. Der Prozess der Verbürgerlichung erfasste dabei nicht nur die Theaterschaffenden, sondern auch den Theaterbetrieb an sich. So wurden in der Regel, anstatt neue Theatergebäude zu errichten, die ehemals sozial exklusiven Hoftheater in unbeschränkt zugängliche Nationaltheater unter finanzieller Trägerschaft des aufgeklärt absolutistischen Staates und unter künstlerischer Leitung des Bürgertums umgewandelt. Rainer Ruppert macht jedoch darauf aufmerksam, dass die von den Theaterreformern erhoffte Unabhängigkeit von aristokratischem Mäzenatentum und vom tendenziell derben, ungebildeten und vernunftwidrigen Geschmack des sogenannten Pöbels durch staatliche Subventionierungen nur eine vermeintliche Autonomie darstellte.

„Bürgerliche Theaterleute und Publizisten bewerten die Öffnung der Hoftheater, die Übernahme deutscher Gesellschaften und die damit einhergehende Subventionierung bürgerlicher Theaterpraxen als Erfolg ihrer langjährigen Bemühungen: endlich hätten die Fürsten eingesehen, daß das Theater

---

<sup>137</sup> Fischer-Lichte, Erika: 1999, S. 107

durch die Verbreitung von Moral, Sittlichkeit und Aufklärung für das Gemeinwesen, für den Staat selbst nützlich sei. [...]. Diese Einschätzung, der sich im übrigen die Theatergeschichtsschreibung weitgehend angeschlossen hat, ist ausgesprochen naiv: sie unterstellt, daß sich die 'aufgeklärten' Fürsten und Regierungen von der Logik der 'bürgerlichen' Argumentation hätten überzeugen lassen, ohne bei der Übernahme und Subventionierung bürgerlicher Theaterformen ureigene, klassenspezifische Interessen zu verfolgen.“<sup>138</sup>

Im Weiteren weist er dezidiert darauf hin, dass die Verbürgerlichung der einstmals höfischen Theaterbetriebe sowie die finanzielle Unterstützung bürgerlicher Institutionen und Theaterpraktiken durch den Staat als ein geschickter kulturpolitischer Schachzug der Machthaber begriffen werden muss, der dazu diene das Herrschaftssystem des Absolutismus zu sichern. „Die Förderung bürgerlicher Theaterpraxen durch die feudalabsolutistischen Machtinstanzen ist eine klassische kulturelle Herrschaftstechnik.“<sup>139</sup> Im Gegensatz zu Rainer Ruppert, der den herrschaftserhaltenden und systemimmanenten Charakter des theaterspezifischen Verbürgerlichungsprozesses betont, weist Susanne Eigenmann in ihrer theaterwissenschaftlichen Abhandlung zur Theatersituation im späten 18. Jahrhundert am Beispiel Hamburgs nicht nur auf den bedeutenden Aspekt der Institutionalisierung von Theater hin, sondern sieht in der Sesshaftwerdung der Schauspieler und der damit einhergehenden Normierung und Professionalisierung ihres Berufes eine spezielle Form des gesamtgesellschaftlichen Zivilisationsprozesses.

„Die Sesshaftwerdung der SchauspielerInnen im achtzehnten Jahrhundert ist nicht nur eine Anpassung an bürgerliche Normen, sondern auch ein Schritt zur Professionalisierung des Theaters als *Moralischer Anstalt*. Die Aufklärer sind für die Durchsetzung ihrer Utopie einer vernünftigen Gesellschaft auf Institutionen angewiesen und daher massiv bemüht, neue Institutionen in aufklärerischem Geist zu begründen und bestehende umzuwerten. Indem sie das bestehende Wandertheater besetzen und in immer mehr Städten zum stehenden Theater machen, schaffen sie sich eine aufklärerische Theater-Institution nach ihren Bedürfnissen, d. h. aber nach Prämissen der Vernunft, [...]. Die Institutionalisierung des Theaters ist wesentlich bestimmt durch die Sesshaftwerdung der SchauspielerInnen, durch zunehmende Professionalität des Betriebs und seiner Arbeit und durch die Funktion, die das Theater im sich wandelnden Gesellschaftsgefüge übernimmt.“<sup>140</sup>

Sie begreift den Prozess der Verbürgerlichung und Institutionalisierung von Theater, dessen grundlegendste Voraussetzung die Sesshaftwerdung der Wandertruppen darstellte, weniger als ein kulturpolitisches Mittel zur Erhaltung des absolutistischen Herrschaftssystems, sondern legt den Fokus auf die theaterbetriebliche Professionalisierung als Akt bürgerlicher Normierung und Disziplinierung. Die Anpassung des Theaters an reformintendierte Ideale und bürgerliche Werte- und Normvorstellungen sollte unter anderem mit der Einführung und

---

<sup>138</sup> Ruppert, Rainer: 1995, S. 129

<sup>139</sup> Ruppert, Rainer: 1995, S. 130

<sup>140</sup> Eigenmann, Susanne: 1994, S. 118

Durchsetzung von Theatergesetzen vorangetrieben werden. Die Theatergesetze leisteten, so auch Susanne Eigenmann, nicht nur einen Beitrag zur Integration der Schauspieler in den affektkontrollierten, triebregulierten und selbstbeherrschten Habitus des Bürgertums, sondern beförderten als instrumentalisierte und aufoktroyierte Fremdzwänge den theatercharakteristischen Zivilisationsprozess, welcher die gesamtgesellschaftliche Sozialdisziplinierung zur Zeit der Aufklärung exemplarisch widerspiegelt. Obgleich sich natürlich die Theaterregeln eines Conrad Ekhofs von denen eines Friedrich Ludwig Schröders oder eines Johann Wolfgang von Goethes im Detail und in einzelnen inhaltlichen Punkten unterscheiden,<sup>141</sup> verfolgten ihre Verfasser mit der Durchsetzung der theaterinternen Gesetze das gemeinsame Ziel die innere Ordnung der Schauspieltruppe zu gewährleisten und die künstlerische Tätigkeit sowie das private Verhalten der Darsteller nach bürgerlichen Maximen zu reglementieren. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass zwar die Forderung nach Theatergesetzen an sich alt ist, jedoch die unterschiedlichen Epochen diesen Begriff jeweils anders definieren und besetzen. Als Conrad Ekhof die Schauspielakademie der Schönmansschen Gesellschaft, die in den Jahren 1753/54 bestand, gründete und im Zuge dessen einige Verhaltensregeln aufstellte, ging es ihm vor allem um die gesellschaftliche Anerkennung und soziale Hebung des Berufsstandes, den er mithilfe eines methodisch festgeschriebenen Studiums der Schauspielkunst heben wollte. Abgesehen von der intensiven Auseinandersetzung mit dramaturgischen Fragen, der allgemeinen Beschäftigung mit ihrem Beruf sowie der umfassenden Kenntnis dramatischer Texte und Bühnenpraktiken, forderte er von den Schauspielern einen sittsamen und tugendhaften Lebenswandel, der den bürgerlichen Maßstäben entsprach. So resümierte er folgendermaßen über die festgesetzten Pflichten:

„Wir haben dabei 1) die Pflichten eines Schauspielers gegen Gott und die Welt auseinander gesetzt und gezeigt, daß es unumgänglich notwendig sey, daß ein Comödiant vor andern in seinem Leben ein ehrbares, gesetztes und vernünftiges Wesen zeige, um die Vorurtheile zu ersticken, die diesen Stand so häufig verfolgen. 2) die Pflichten gegen seine Gesellschafter; hiebey haben wir uns überzeugt, daß er gesellschaftlich seyn müsse, und dieses Wort weitläufig zergliedert und 3) die Pflichten gegen sich selbst, daß er nehmlich seine Ehre zu behaupten und einen guten Ruf zu erhalten suchen müsse.“<sup>142</sup>

Während es Conrad Ekhof noch verstärkt darum ging der sozialen Ächtung der Schauspieler durch ihre Anpassung an bürgerliche Lebensgewohnheiten und Moralvorstellungen entgegenzuwirken, förderten die Theatergesetze eines Friedrich Ludwig Schröders den speziellen Prozess der Sozialdisziplinierung im Bereich des Theaters. Dem sozioökonomischen Phänomen

---

<sup>141</sup> Vgl. Rockstuhl, Daniela: 2008, Anhang

<sup>142</sup> Conrad Ekhof in Haider-Pregler, Hilde: 1980, S. 172

der Industrialisierung und dem gesamtgesellschaftlichen Prozess der Zivilisation entsprechend sollten die Darsteller mithilfe der innerbetrieblichen Theaterregeln im Sinne der bürgerlichen Ideale diszipliniert werden. Theatergesetzlich vorgeschriebene Verhaltensweisen wie Pünktlichkeit, Ordnung, Sauberkeit und Fleiß zielten darauf ab das Betragen der Schauspieler sowohl auf der Bühne als auch im privaten Bereich berechenbarer und kontrollierbarer zu machen. Die im Zuge der Nationaltheaterbewegung erforderlich gewordene Annäherung an bürgerliche Prinzipien und Grundsätze beinhaltete ebenso die Normierung der Wandertruppen zu sesshaften, selbstbeherrschten, effizienten und disziplinierten Akteuren. Obgleich die von Theaterleitern und Direktoren verfassten Gesetze keine staatlichen Verordnungen waren, wurden sie als repräsentative, allgemein gültige Gesetzestexte angesehen. So kann man der Einleitung der *Gesetze des Hamburgischen Theaters* von Friedrich Ludwig Schröder folgenden Wortlaut entnehmen: „Gesetze müssen Dämme seyn gegen Despotie, Unordnung, Uebe-reilung und Heftigkeit der Direktion; Dämme gegen Nachlässigkeit, Unsittlichkeit und Hef-tigkeit der Schauspieler.“<sup>143</sup> Dieses Vorwort macht unter anderem deutlich, dass die erlassenen Theatergesetze nicht als unverbindliche oder willkürliche Regeln, deren Einhaltung nach ei-genem Ermessen erfolgen sollte, angesehen wurden, sondern als „Strafgesetzbücher, die die Künstler zur eisernen Disziplin verpflichteten.“<sup>144</sup> Um den Stellenwert und die Bedeutung der Theatergesetze für den Prozess der Verbürgerlichung, Professionalisierung und Disziplinie-rung des gesamten Theaterbetriebes besser eruieren zu können, sollen im Folgenden einige Paragraphen aus dem Theatergesetzbuch Schröders genauer untersucht und thematisiert wer-den.

Wie bereits ausdrücklich darauf hingewiesen wurde, zielen unzählige Artikel und Unterpunk-te der Schröderschen Theatergesetze auf die Disziplinierung und Verhaltensnormierung der Schauspieler ab. So wird zum Beispiel die Anwesenheit bei den Proben durch den § 14 gere-gelt, in dem es heißt: „Ohne erhebliche Ursache zur Dispensation darf Niemand eine Lese-p-robe versäumen, seine Rolle sey auch noch so klein [...].“<sup>145</sup> Dem § 18 kann man diesbezüg-lich noch einige Ergänzungen und Zusätze entnehmen, da er die Pünktlichkeit unter Andro-hung von Strafe gesetzlich vorschreibt. „Wer zu den ersten Proben eines Stücks zu spät kommt, und dadurch den Anfang hindert, oder einen Auftritt versäumt, bezahlt einen halben Schilling von jedem Thaler seines monatlichen Gehalts [...].“<sup>146</sup> Seine Theatergesetze schrei-ben jedoch nicht nur die angemessenen Verhaltensweisen bei den Proben vor, sondern ge-

<sup>143</sup> Friedrich Ludwig Schröder in Eigenmann, Susanne: 1994, S. 135

<sup>144</sup> Dreßler, Roland: 1993, S. 61

<sup>145</sup> Friedrich Ludwig Schröder in Eigenmann, Susanne: 1994, S. 137

<sup>146</sup> Friedrich Ludwig Schröder in Eigenmann, Susanne: 1994, S. 137

währleisten auch im Sinne der illusionsfördernden Wirkungsästhetik das sittliche, ordentliche und disziplinierte Verhalten der Schauspieler auf der Bühne. „Wer bei der Vorstellung seine Rolle nicht weiß, zu spät oder zu früh heraustritt, von einer unrecchten Seite kommt oder dahin abgeht, bezahlt den zwölften Theil seiner Monatsgage. Auch der, welcher, wenn ihm gleich sein letztes (Stich-) Wort gesagt wird, um eine, oder mehrere Scenen zu früh heraustritt, erlegt dieselbe Strafe, da Jeder das Scenarium in seiner Rolle hat.“<sup>147</sup> Den theaterreformatischen Zielen und bürgerlich geprägten Idealen der Nationaltheaterbewegung, welche die traditionellen Theaterformen der Wandertruppen vehement ablehnten, entsprechend, verbot der § 24 jegliche Art und Weise des Extemporierens. „Niemand darf seiner Rolle Aenderungen oder Zusätze zum Nachtheil des Stücks machen, unsittliche Theaterspiele oder Possen anbringen, zur Unzeit lachen, oder sonst etwas thun, das die Täuschung aufhebt.“<sup>148</sup> Dem Theaterleiter Friedrich Ludwig Schröder ging es indes nicht nur um die Sicherstellung einer zivilisierten und illusionistischen Spielweise, weshalb er auch das alltägliche Verhalten sowie den privaten Umgang der Schauspieler miteinander gesetzlich vorschrieb. Ferner befinden sich auch in den Berliner *Annalen des Theaters* mehrere Paragraphen, die das angemessene, sittliche Betragen der Darsteller definieren. „Wenn ein lediges Mitglied heiraten will, so soll es dem Director zuvor bekannt gemacht werden, auch soll jeder darauf sehen, dass die zu wählende Person einen guten Ruf habe und das Theater auch mit betrete, sowohl im ersteren als letzteren entgegengesetzten Fall werden beyde sogleich entlassen.“<sup>149</sup> Susanne Eigenmann weist aber dezidiert darauf hin, dass es Schröder vor allem darum ging den bürgerlich öffentlichen Raum der Bühne im Gegensatz zur privaten Sphäre des Alltagslebens vor unsittlichem Gebaren zu schützen. So verbieten die *Gesetze des Hamburgischen Theaters* ohne ausdrückliche Anweisung durch den Verfasser des dramatischen Textes das Küssen auf der Szene. Sollte es dennoch dazu kommen, so darf es nie geschehen, „daß man ein Frauenzimmer, um es zu küssen, an sich hinaufhebt. In keinem Falle muß ein Mann ein Frauenzimmer auf den Mund küssen [...]. Auch giebt es besondre Berührungen, die man äußerst vermeiden muß: z. B. wenn ein Mann, beim Umfassen eines Frauenzimmers, der Brust zu nahe kommt. Wer gegen einen dieser Punkte handelt, bezahlt, von jedem Thaler seiner Monatsgage, zwei Schillinge.“<sup>150</sup> In Zusammenhang mit den Theatergesetzen, die in Summe darauf ausgerichtet waren die schauspielerischen, individuellen und häuslichen Verhaltensweisen der Darsteller zu disziplinieren und sie einem normierenden Prozess der Verbürgerlichung zu unterwerfen, soll noch kurz auf die vornehmlich veränderte Situation der Schauspielerinnen, die mit der Sesshaftwerdung der

<sup>147</sup> Friedrich Ludwig Schröder in Eigenmann, Susanne: 1994, S. 139

<sup>148</sup> Friedrich Ludwig Schröder in Eigenmann, Susanne: 1994, S. 139

<sup>149</sup> Christian August Bertram in Dreßler, Roland: 1993, S. 61

<sup>150</sup> Friedrich Ludwig Schröder in Eigenmann, Susanne: 1994, S. 141

Wandertruppen ihren Anfang nahm, hingewiesen werden. Während im Rahmen der reisenden Schauspielgesellschaften die Lebens- und Arbeitsumstände der Frauen denen der Männer sehr ähnlich waren und sie abgesehen davon nicht selten in leitenden Positionen anzutreffen waren, verloren die Akteurinnen durch die Anpassung des Theaterbetriebes an bürgerliche Werte- und Moralvorstellungen ihre Selbständigkeit. Die einstmals weitgehend mündigen und unabhängigen Schauspielerinnen der Wandertruppen mussten sich dem bürgerlichen Frauenbild beugen und den vermeintlich naturgemäßen Geschlechterzuschreibungen des 18. Jahrhunderts Genüge leisten. Unter Berufung auf Norbert Elias subsumiert Susanne Eigenmann die Entmündigung der Darstellerinnen unter den gesamtgesellschaftlichen Aspekt der bürgerlichen Trieb-, Affekt- und Geschlechterregulierung.

„Der gewandelte Umgang der Bürger mit den Trieben und Affekten schlägt sich auch nieder in einem gewandelten Geschlechterverhältnis, dessen Triebpotential gereinigt und gemäßigt wird. Diese Wandlung wird eingeleitet und begleitet durch eine Diskussion zur Geschlechterfrage, in der sich die von Schriftstellern und Philosophen propagierte tugendhafte und empfindsame Frau *als Ergänzung* des Mannes herauskristallisiert. Wesen und Aufgaben von Mann und Frau ergeben sich nicht mehr aus ihrem Stand [...], sondern – aus der vermeintlichen 'Natur', die den Geschlechtern, so meint man, unterschiedliche Wesensmerkmale gebe und ihnen folglich verschiedene Lebenszusammenhänge zuweise; damit sind Unterschiede, die bei ständischem Verständnis *Tätigkeiten* betrafen, nun als *Charaktereigenschaften* ins Innere der Menschen verlagert.“<sup>151</sup>

Letztendlich bedeutete die bürgerliche Aufwertung und Indienstnahme der Schaubühne gerade für die theaterschaffenden Frauen eine drastische und folgenschwere Einschränkung ihrer Möglichkeiten. Ihre Selbständigkeit und finanzielle Unabhängigkeit empfanden die Reformanhänger als inakzeptable Provokation, der im Sinne der bürgerlich determinierten weiblichen Tugendhaftigkeit, Sittlichkeit und Moral ein Ende gemacht werden musste. Dementsprechend bringt auch Peter Simhandl in seiner *Theatergeschichte* die veränderte Situation der Schauspielerinnen wie folgt auf den Punkt: „In Hinsicht auf die Gleichberechtigung der Geschlechter hatte die Tendenz zur Verbürgerlichung der Theaterleute auch eine negative Folge. Während bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts durchaus auch Frauen an der Spitze von Wandertruppen stehen konnten, war es nachher damit vorbei. Angesichts der patriarchalischen Verhältnisse in der bürgerlichen Familie erschien nun auch in der Komödianten-Sozietät eine weibliche Dominanz undenkbar.“<sup>152</sup>

---

<sup>151</sup> Eigenmann, Susanne: 1994, S. 147

<sup>152</sup> Simhandl, Peter: 2007, S. 134

Obgleich wiederholt darauf hingewiesen werden muss, dass der künstlerische Alltag und die tatsächlichen Umsetzungen der Reformideen nicht mit der erklärten Programmatik übereinstimmen, kann man zusammenfassend festhalten, dass mit der im Zuge der proklamierten Ziele und Ideale der Nationaltheaterbewegung unerlässlich gewordenen, bürgerlich konnotierten Sesshaftwerdung der Wandertruppen, die an sich schon einen aufoktroyierte Fremdzwang darstellt, der Verbürgerlichung und Professionalisierung des gesamten Theaterbetriebes Vorschub geleistet wurde. Unterstützt von den aufklärerisch geprägten Theaterreformern und Intellektuellen wollte sich das wirtschaftlich und kulturell erstarkte Bürgertum mit den neu gegründeten Nationaltheatern ein Forum bürgerlicher Öffentlichkeit schaffen. Damit Theater als Ort bürgerlichen Selbstverständnisses das Selbstbewusstsein des Bürgertums stärken konnte, mussten sich sowohl die Lebenshaltung als auch die Arbeitsweise der Theaterschaffenden den bürgerlichen Werte- und Moralvorstellungen anpassen. Das Verhalten der Schauspieler auf der Bühne sowie im privaten Bereich wurde normiert, diszipliniert, kalkulierbarer gemacht und somit dem Prozess der Zivilisation unterworfen. Im Zuge dessen entstanden oder besser gesagt entwickelten sich Methoden und Instrumente der Normierung respektive Disziplinierung, um den Fortgang der Verbürgerlichung voranzutreiben und zu verstärken. Neben den angeführten Theatergesetzen wurde den Schauspielern auch mithilfe von Moralischen Wochenschriften, Theaterkritiken, Schauspielakademien und Theaterjournalen, die instrumentalisiert und in den Dienst der theaterreformatischen Bestrebungen gestellt wurden, ein affektkontrolliertes, triebreguliertes und selbstbeherrschtes Verhaltensdispositiv aufgezwungen. Die damit einhergehenden, gesellschaftlich konnotierten Vorschriften, Regeln und sozial bewerteten Normen werden als aufoktroyierte Fremdzwänge „mit der Zeit so internalisiert, daß sie als solche nicht mehr nötig und als Selbstzwänge bald nicht mehr bewußt sind.“<sup>153</sup> Insofern kann man die ideologisch intendierte und programmatisch konzipierte Nationaltheaterbewegung im Allgemeinen und die disziplinierende Anpassung der Schauspieler an den bürgerlichen Habitus im Speziellen als theatersignifikanten Prozess der gesamtgesellschaftlichen Zivilisierung respektive Sozialdisziplinierung begreifen.

---

<sup>153</sup> Eigenmann, Susanne: 1994, S. 143

### 2.2.2.3 Die Etablierung eines bürgerlichen Rezeptionsbegriffes oder von der bedeutungstragenden Disziplinierung des Publikums

Während die wandernden Schauspieltruppen ihre theatralen Praktiken noch an von der staatlichen Obrigkeit zugewiesenen Aufführungsorten zum Besten geben mussten und die gängigen Spielorte aufgeschlagene Bretterbuden auf öffentlichen Plätzen, Rathaus- oder Gasthaussäle sowie Ballhäuser waren, legte man im Zuge der Nationaltheaterbewegung großen Wert auf die architektonischen Gegebenheiten und Beschaffenheiten der bürgerlich repräsentativen Theatergebäude. Insofern bestimmt die *Enzyklopädie der bürgerlichen Baukunst* von Christian Ludwig Stieglitz aus dem Jahre 1797 die optimale Position einer feststehenden Schaubühne folgendermaßen: „Was die Lage eines Schauspielhauses anbetrifft, so ist wohl für die Bewohner einer Stadt am bequemsten, wenn dasselbe ungefähr in der Mitte der Stadt errichtet wird, indem es zu einer öffentlichen nützlichen Belustigung dienet, woran alle Bewohner der Stadt Anteil nehmen können. Es muß wo möglich auf einem freien Platz liegen und darf nicht an andere Gebäude anstoßen [...]“<sup>154</sup> Mit der kulturpolitischen Aufwertung der Schaubühne durch das aufstrebende Bürgertum änderte sich auch ihr sozialer Stellenwert, wodurch das Stadtzentrum zum bevorzugten Ort für Theater wurde. Darüber hinaus sollten die neu gegründeten Nationaltheater nicht durch andere Bauwerke eingegrenzt oder sichtlich beschränkt werden. Unter Berufung auf Michel Foucault begreift Roland Dreßler diese architektonisch kompromisslose Prioritätensetzung bereits als Form des theaterspezifischen Disziplinierungsprozesses, da „die Disziplin die *Klausur*, die bauliche Abschließung eines Ortes von allen anderen Orten“<sup>155</sup> erfordert. Man kann diesen Gedanken unter Bezugnahme auf die soziologische Abhandlung *Überwachen und Strafen* durchaus noch diskursiv weiterverfolgen und die bauliche und in weiterer Folge soziale Separation des Auditoriums in Parterre, Logen und Galerie „nach dem Prinzip der elementaren Lokalisierung oder der *Parzellierung*“<sup>156</sup> bewerten. Im übertragenen Sinne bedeutet das, dass in den stehenden Nationaltheatern jeder sozialen Schicht ihr Platz zugewiesen wurde und sich auf jedem raumsoziologischen Standort nur eine Gesellschaftsschicht einfand. Mit der baulichen Gliederung respektive Parzellierung des Zuschauerraumes sollte der Vermengung unterschiedlicher Sozialgruppen entgegengewirkt und der kollektive Zusammenschluss verhindert werden.<sup>157</sup> Da die „erste große Operation der Disziplin [...] die Errichtung von »lebenden Tableaus«, die aus den unübersichtlichen, unnützen und gefährlichen Mengen geordnete Vielheiten machen“<sup>158</sup>, ist, fungierte die architektonische

---

<sup>154</sup> Christian Ludwig Stieglitz in Dreßler, Roland: 1993, S. 66

<sup>155</sup> Foucault, Michel: 1994, S. 181

<sup>156</sup> Foucault, Michel: 1994, S. 183

<sup>157</sup> Vgl. Foucault, Michel: 1994, S. 183

<sup>158</sup> Foucault, Michel: 1994, S. 190

Aufteilung des Auditoriums in den Nationaltheatern des 18. Jahrhunderts bereits als ein Instrument der zuschauersignifikanten Disziplinierung.<sup>159</sup> Selbst wem dieses Gedankenspiel zu weit reicht, kann die Tatsache nicht von der Hand weisen, dass die bauliche Separation des Zuschauerraumes in Parterre, Logen und Galerie, die gesellschaftliche Ordnung widerspiegelte und somit auch die hierarchisch gegliederte Sozialstruktur der damals noch vorherrschenden Ständegesellschaft ohne ein demokratisierendes Moment reproduzierte.

„Aller gesellschaftlicher Verkehr vollzog sich im 18. Jahrhundert nach strengen Regeln, die auch räumliche Beziehungen einschlossen. Tief war im Alltagsdenken verankert, daß der Stand [...] den Rang anzeigt. Seit Jahrhunderten war die soziale Psychologie von der ständischen Gesellschaft geprägt. Das Attribut »ständisch« ist wörtlich zu verstehen: wer während der höfischen Zeremonie dem Fürsten näher stand, genoß höheres Ansehen. Wer in der sozialen Hierarchie höher rangierte, durfte wirklich erhöht stehen. [...]. Die Raumorte oben/unten, vorn/hinten und links/rechts waren mit einer sozialen Wertung besetzt, lange bevor die bürgerlichen Theaterhäuser gebaut wurden.“<sup>160</sup>

Im Gegensatz zu den Wanderbühnen, deren buntgemischtes „unstrukturiertes Gelegenheitspublikum“<sup>161</sup> zumindest laut Arno Paul keine soziale Ordnung oder gar hierarchische Strukturen konstruierten, reproduzierte die soziostrukturelle Sitzordnung in den neu gegründeten Nationaltheatern mithilfe der baulichen Aufteilung des Zuschauerraumes die Hierarchie innerhalb der ständischen Gesellschaft. „Indem sie die »Zellen«, die »Plätze« und die »Ränge« organisieren, fabrizieren die Disziplinen komplexe Räume aus Architektur, Funktionen und Hierarchien. Diese Räume leisten die Festsetzung [...]; sie markieren Plätze und zeigen Werte an; sie garantieren den Gehorsam der Individuen, [...]“<sup>162</sup> So blieb trotz der emphatischen Worte: „Und dann endlich – welch ein Triumph für dich, Natur! – so oft zu Boden getretene, so oft wieder auferstehende Natur! – wenn Menschen aus allen Kreisen und Zonen und Ständen, abgeworfen jede Fessel der Künstelei und der Mode, herausgerissen aus jedem Drange des Schicksals, durch eine allwebende Sympathie verbrüderet, in ein Geschlecht wieder aufgelöst, ihrer selbst und der Welt vergessen, und ihrem himmlischen Ursprung sich nähern.“<sup>163</sup>, die Friedrich Schiller am Ende seines Vortrages *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* fand, ein demokratisches und ständische Unterschiede aufhebendes Nationaltheater für alle Bevölkerungsschichten, für das sich auch andere Theaterreformer und Intellektuelle wie zum Beispiel Johann Friedrich May oder Johann Elias Schlegel einsetzten, eine Utopie.

---

<sup>159</sup> Vgl. Rockstuhl, Daniela: 2008, S. 8-21

<sup>160</sup> Dreßler, Roland: 1993, S. 99

<sup>161</sup> Paul, Arno: 1969, S. 34

<sup>162</sup> Foucault, Michel: 1994, S. 190

<sup>163</sup> Schiller, Friedrich: 1867, S. 66

Zum besseren Verständnis der baulichen sowie sozial konnotierten Parzellierung des Auditoriums und der damit einhergehenden Reproduktion der gesellschaftlichen Ständehierarchie sollen die drei großen Zuschauerbereiche, Parterre, Logen und Galerie, etwas genauer untersucht werden. Im Sinne des wissenschaftlichen Diskurses soll an dieser Stelle vor allem den Quellen und historischen Dokumenten ein entsprechender Platz eingeräumt werden, weshalb unter anderem das im Jahre 1800 erschienene Nachschlagewerk *Satyrisch-ästhetisches Hand- und Taschenwörterbuch für Schauspieler und Theaterfreunde beides Geschlechts* von Johann Friedrich Schütze wiederholt zu Rate gezogen wird. So definiert der Verfasser der *Hamburgischen Theater-Geschichte* das Parterre folgendermaßen:

„Parterre, die Mittelsitz- und Stehreihen im Schauspielhause, gehören eigentlich (wie die Logen für Damen) für die zuschauenden Männer und respective Kenner; doch fassen sie auch Jungen, Mägde, Bedienten und Idioten. Das Parkett zieht sich in einigen Schauspielhäusern zwischen Parterre und Orchester mitten hin, und ist eine Zwittergattung. Das Parterre gab ehemals Sitz und Stimme für Beifall und Misfall, und entschied. In neuern Zeiten entscheiden die Pocher und Klatscher in allen Winkeln aller Sitzreihen. (S.Logen, Gallerie, Klatschen, Pochen.) Doch ist das Parterre noch immer der Ort, von wo aus der Direction oder den Spielern nothfalls laute Wahrheit gesagt, ein Stück laut begehrt, das Engagement oder die Abschaffung eines Schauspielgliedes erpocht, und (wie Dorat das Parterre den brüllenden Löwen nennt, den die Schauspieler bändigen müssen) sonst noch mancher heilsame oder lustige Unfug getrieben wird. Auch darf es hier bei Spaltungen zwischen Publikum und Direction [...] zu Schlägereien kommen, wenn nicht eine naseweise Polizei in die so oft ersprießlichen Händel und Blutbäder ihre Nase steckt, oder die Gallerie Ordnung gebietet.“<sup>164</sup>

Der Zuschauerbereich des Parterres schließt demnach ebenerdig an den Orchestergraben oder das Parkett an, gewährt einen geraden Blick auf die nahegelegene Bühne und wird von den Logen räumlich begrenzt. Obwohl sich im Parterre der Nationalschaubühnen auch Frauen und andere Personengruppen einfanden, blieb dieser Bereich vornehmlich den männlichen Zuschauern vorbehalten. Die Meinungen der heutigen Wissenschaftler im Hinblick auf die soziale und schichtspezifische Heterogenität beziehungsweise Homogenität des Parterrepublikums zur Zeit der Aufklärung differieren und gehen zum Teil weit auseinander.<sup>165</sup> Obgleich sich schon aufgrund der hohen Kartenpreise „das Parterre vorzüglich zum Treffpunkt der wohlstuierten, gebildeten Schichten“<sup>166</sup> eignete, beschreibt Arno Paul in seiner wissenschaftlichen Abhandlung *Aggressive Tendenzen des Theaterpublikums* das Parterre als einen Ort, an dem die unterschiedlichsten Bevölkerungs- und Bildungsschichten aufeinander trafen. Im Gegen-

---

<sup>164</sup> Schütze, Johann Friedrich: 1984, S. 122

<sup>165</sup> Vgl. Dreßler, Roland: 1993, S. 99-130; Vgl. Eigenmann, Susanne: 1994, 160-176; Vgl. Maurer-Schmoock: 1982, S. 75-86; Vgl. Paul, Arno: 1969, S. 33-75

<sup>166</sup> Paul, Arno: 1969, S. 58

satz zu Susanne Eigenmann, die die These vertritt, dass das Parterre ausschließlich dem Bildungsbürgertum vorbehalten blieb, schreibt ihm Arno Paul aufgrund der sozialen Vielschichtigkeit ein demokratisches Moment zu. Ähnlich wie Susanne Eigenmann legt auch Roland Dreßler unter Berufung auf den *Gothaischen Theaterkalender* aus dem Jahre 1775 die Zusammensetzung der Parterrezuschauer wie folgt fest:

„Die Einheit des Parterre-Publikums läßt sich eher negativ als positiv definieren: Im Parterre fanden sich weder Angehörige des lokalen Hochadels noch plebejisch-vorproletarische Gruppen ein. Diese konnten sich bestenfalls die billigen Galerieplätze leisten, jene genossen die Freiplätze in den Logen. Im Parterre vereinigte sich das »eigentliche« Publikum. [...]. Das Parterre war der Platz des gebildeten, doch nicht aristokratisch elitären Bürgertums. Beruflich war dieses Publikum sehr breit gefächert: höhere Beamte, Bankiers, Kaufleute, Akademiker, adlige Offiziere in niederen Rängen, Handwerksmeister, auch Studenten, gelegentlich sogar privilegierte Domes-  
tiken.“<sup>167</sup>

Ungleich der tatsächlichen und historiographisch eruierten Standeszugehörigkeit des Parterrepublikums kann man unter Zuhilfenahme der oben zitierten Definition von Johann Friedrich Schütze zumindest eine Aussage über den Bildungsgrad, der als kulturelles Kapital wiederum eng an finanzielle und soziale Faktoren geknüpft ist, treffen. Er bezeichnet die Zuseher im Parterre dezidiert als Kenner und berichtet in seiner *Hamburgischen Theater-Geschichte* sogar von einer gewissen, durchaus nicht kleinen Gruppe von Theatergängern, „die als ein Publikum im Publikum, als ein Status im Status, ein Parterre im Parterre sich bildeten, und welche, was man auch dagegen erinnern mag, dem Theater, der Kunst und Geschmacksbesserung nicht wenig nachgeholfen haben.“<sup>168</sup> Der *Gothaische Theaterkalender* anno 1775 charakterisiert das Parterre als Repräsentant eines Volkes und räumt dessen Publikum gegenüber den Logen- und Galeriebesuchern eine gewisse Vormachtstellung respektive „die prinzipielle Kompetenz im Zuschauerraum“<sup>169</sup> ein. Eduard Devrient ging mit diesem Meinungsbild d'accord und konstatiert in seiner Geschichte der deutschen Schauspielkunst: „Dies Parterre war der Repräsentant des Publikums, sein Geist, sein Urteil, der Hüter seines Rechts und seiner Ehre.“<sup>170</sup> Unter Berücksichtigung der lokalen Unterschiede, zeitlichen Verschiebungen, tendenziellen Entwicklungen und charakteristischen Veränderungen hinsichtlich der sozialen und bildungssignifikanten Zusammensetzung des Parterrepublikums als soziologisch eruierebare Gruppe und mit dem Wissen, dass die Bildungschancen gerade im 18. Jahrhundert stark

---

<sup>167</sup> Dreßler, Roland: 1993, S. 103

<sup>168</sup> Johann Friedrich Schütze in Maurer-Schmoock, Sybille: 1982, S.78-79

<sup>169</sup> Eigenmann, Susanne: 1994, S. 164

<sup>170</sup> Devrient, Eduard: 2003, S. 470

mit dem finanziellen Einkommen und dem gesellschaftlichen Prestige korrelierten<sup>171</sup>, kann man – mit dem Bewusstsein eine gewisse Pauschalisierung nicht immer vermeiden zu können – dennoch zusammenfassend festhalten, dass sich die Parterrebesucher in den neu gegründeten Nationaltheatern in der Regel nicht aus bildungsfernen, vorproletarischen, sozial und pekuniär schwachen Schichten rekrutierten und im Sinne einer soziologischen Typisierung durchaus mit dem Begriff wirtschaftlich erstarkendes, kulturell aufstrebendes Bürgertum kategorisiert werden können.

Während der wissenschaftliche, theaterhistoriographische Diskurs hinsichtlich der sozialen Zusammensetzung des Parterrepublikums heftig geführt wird und die verschiedenen historischen Quellen und Dokumente genügend Raum für thesestützende Interpretationen lassen, sind sich die Forscher in Bezug auf die Logenbesucher vergleichsweise einig. Man stimmt darin überein, dass die Logen zum einen der Aristokratie, also Personen von gesellschaftlich hohem Rang vorbehalten blieben und zum anderen den Zuschauerinnen einen standesgemäßen Platz boten. Selbst die neu gegründeten Nationalschaubühnen, die von den Aufklärern und Theaterreformern als Foren bürgerlicher Öffentlichkeit angedacht waren, dienten dem Adel nach wie vor zur repräsentativen Selbstdarstellung. „Die Logen waren gewissermaßen Schaufenster, in denen sich die aristokratischen Besucher präsentieren“<sup>172</sup> und ihr Desinteresse für die theatralen Vorgänge und schauspielerischen Leistungen auf der Bühne demonstrieren konnten, „indem sie lange nach Beginn der Vorstellung geräuschvoll in die Logen treten, um sie auf eben diese Weise vor Schluß wieder zu verlassen; indem sie sich ungeniert mit ihrer Begleitung unterhalten oder gar ein Gespräch hinunter ins Parterre beginnen; indem sie sich mit dem Verzehr von Backwaren und Punsch und dem Knallen von Sektkorken die Zeit vertreiben oder ihren Damen bei einer Art 'Jo-Jo' -Spiel zusehen; indem sie die für die Prostituierten reservierten Logen aufsuchen, um Bekanntschaften zu schließen oder durch das "freie Umherflattern" der Freudenmädchen belästigt und abgelenkt werden.“<sup>173</sup> Aber auch hinsichtlich des Logenpublikums soll nicht nur das theaterhistoriographische Material, sondern auch historische Quellen und Dokumente zu Wort kommen. So definiert Johann Friedrich Schütze in seinem *Satyrisch-ästhetischen Hand- und Taschenwörterbuch für Schauspieler und Theaterfreunde beides Geschlechts* die Logenbesucher in folgender Weise:

„Logen sind die bis zum Amphitheater, der Ründung des Schauplatzes, das Parterre umfassende Kämmerchen und Logis für Damen und andere hohe

---

<sup>171</sup> Siehe dazu Kapitel 2.1.3, S. 13-15

<sup>172</sup> Dreßler, Roland: 1993, S. 109

<sup>173</sup> Paul, Arno: 1969, S. 37-38

Häupter, eigentlich: Damensitzreihen (Männer gehören ins Parterre), bequem zum Herausschauen auf die umliegende Gegend der Bühne und Zuschauerplätze, zum Gespräch auf die Gasse des Parterre hinaus, auch zu geheimen Zusammenkünften, Rendesvous und Liebeswerken anwendbar; daher sie z. Th. in der Regel nur spärlich, oder gar nicht, beleuchtet seyn dürfen. In Italienischen Städten und Theatern sind die Logen mit Nebenzimmern und Hinterstübchen versehen, und werden während des Schauspiels zu Kartenspielparthien und Soupers mit benutzt. Man hört in der Opera seria oder buffa etwa nur auf die Bravourarie, und verspielt und verhört den Rest. [...]. In deutschen Theatern hat das Logenvolk und die Noblesse weniger Vorrecht. Sie dürfen in ihren Logen, statt sich zu ennuyren oder mit dem Parterrevolk zu plaudern und für Ruhestörer zu gelten, kein Lombre machen, nicht warm serviren lassen, obwohl kalt. Das Schauspiel würde unstreitig auch hier an Zulauf gewinnen, wenn man auch bei uns wie in Italien für mehrere außertheatralische Bequemlichkeiten sorgte.“<sup>174</sup>

Obleich diese Begriffsbestimmung aus dem Jahre 1800 die von Arno Paul beschriebenen Aktivitäten des Logenpublikums relativiert, bekräftigt dieses historische Dokument dennoch die Annahme, dass sich die Besucher der Logen vornehmlich aus aristokratischen Kreisen rekrutierten und bestätigt darüber hinaus dessen grundsätzliches Desinteresse an den theatralen Bühnenereignissen. Die bürgerlich institutionalisierten, feststehenden Theaterhäuser waren somit nicht frei von höfischer Selbstinszenierung und gaben dem Adel nach wie vor Raum für feudale und machtpolitische Repräsentation.

Letztendlich vielschichtiger, heterogener und vom soziologischen Standpunkt aus auch interessanter als die Zuschauermenge in den Logen ist die soziale Zusammensetzung des Galeriepublikums. Obleich man sich in wissenschaftlichen Kreisen über seinen gesellschaftlichen Stellenwert und seine Bedeutung für den theatercharakteristischen Entwicklungs- und Zivilisationsprozess sowie über seinen Einfluss auf den sich im Zuge der Nationaltheaterbewegung ausbildenden Theaterbegriff uneinig ist, steht sein ungebildeter Geschmack außer Frage. In theaterhistoriographischen Untersuchungen und Abhandlungen werden die Galeriebesucher der neu gegründeten Nationalschaubühnen in der Regel als unkultivierte, lärmende und unzivilisierte Personengruppe bezeichnet, die sich aus den untersten und bildungsfernen Bevölkerungsschichten zusammensetzte. „Auf der Galerie versammelten sich Angehörige der vorproletarischen und kleinbürgerlichen Schichten – Manufakturarbeiter, Soldaten, Domestiken aller Berufe.“<sup>175</sup> Während das Parterre, das sich vorrangig aus bildungsnahen Schichten und Theaterkennern zusammensetzte, dem Galeriepublikum sowohl das Mitspracherecht als auch die Fähigkeit zur Beurteilung der Schauspiele absprach und es obendrein mit Geringschätzung und Missachtung strafte, unterstreichen die Verfasser der 1839 herausgegebenen Enzyklopä-

---

<sup>174</sup> Schütze, Johann Friedrich: 1984, S. 98-99

<sup>175</sup> Dreßler, Roland: 1993, S. 110

die *Allgemeines Theater-Lexikon* dessen unvoreingenommene Theaterbegeisterung. „Das Galerie-Publikum ist allerdings lauter, lärmender und oft mit Flitterglanz zu bestechen; aber es bewahrt sich eine gewisse Frische, eine leichte Empfänglichkeit und ist noch nicht so thea- termüde wie das Publikum der ersten Plätze.“<sup>176</sup> Über den durchaus befähigten Kunstsinn der Galeriebesucher äußert sich auch Johann Friedrich Schütze im Rahmen seines bereits zitierten Nachschlagewerks für Schauspieler und Theatergänger.

„Galerie (man sollte es mit einem l schreiben) heißt eigentlich ein bedeckter Gang. Die Galerie, auch Paradies, auch Wolken genannt, ist im Schauspiel- hause der wohlfeilste Sitzplatz, aber nicht der unwürdigste, wenn gleich der Pöbel außerhalb ihn spottweise Canaillerie tauft. Es giebt da oben Männer, Frauen, Knechte und Mägde, die mehr reinen Sinn für Kunst und Künstlich- keit, mehr Gefühl und Sitte, als manche unter ihnen in Logen und Parterre, haben, die sich oft ärgern und pfeifen möchten, wenn in den niedrigen Re- gionen (die den sogenannten höheren Ständen bestimmt sind) geklatscht und gebravo't wird. Daher die Ausdrücke: *Ein Stück für die Galerie, der Mann der Galerie, Er, Sie spielt für die Galerie*, keinen vernünftigen Grund und Sinn haben; daher Jünger unrecht hatte, wenn er die bescheidne Jacquet er- suchte: Verzeih dem Beifall denn, der klatschend lohnt, Der aus den Wolken immer lauter tönt, Als vom Parterre und Logen her — — Daher Schauspieler vorzüglich sich mit ihrem Spiele und ihrer Manier nach oben so sehr als nach unten, d.h. dahin zu richten haben, wo am meisten geklatscht wird.“<sup>177</sup>

Müsste man also das Galeriepublikum ähnlich wie die Parterre- und Logenbesucher kategori- sieren, um sie als soziale Gruppe greifbar zu machen, kommt man nicht umhin Attribute wie bildungsfern, unzivilisiert, pekuniär sowie sozial schwach und ungebildet zu verwenden.

Gerade im Hinblick auf die theatertypische Reproduktion der hierarchisch gegliederten Ge- sellschaftsstruktur des 18. Jahrhunderts durch die architektonische, sozial konnotierte Parzel- lierung des Zuschauerraumes in Parterre, Logen und Galerie, stellt Susanne Eigenmann fest, dass die bürgerlich und theaterreformatorsch intendierten Nationalschaubühnen die festge- schriebene Sitzordnung der höfischen Theater unverändert übernommen und somit die ständi- schen Unterschiede ständig neu erzeugt haben. „Die Bürger ändern lediglich die *Wertung* der Plätze. In ihren Augen ist das Parterre, das – [...] – am besten auf das Bühnengeschehen aus- gerichtet und damit für die Illusionswirkung am stärksten prädestiniert ist, der wichtigste Platz im Zuschauerraum“, während sich die vornehmlich aristokratischen Logenbesucher „als vor- rangig an Selbstdarstellung interessierte Zuschauergruppe“ disqualifizieren. „Die Galerie der 'kleinen Leute' ist von der Bühne am weitesten entfernt, so daß schon durch das erschwerte

---

<sup>176</sup> Robert Blum, Karl Herloßsohn und Herrmann Marggraff in Dreßler, Roland: 1993, S. 110

<sup>177</sup> Schütze, Johann Friedrich: 1984, S. 71

Sehen und Hören eine kompetente Rezeption verhindert wird.“<sup>178</sup> Doch die Betonung und Festschreibung der ständischen Unterschiede erfolgte nicht nur über die bauliche und sozial strukturierte Einteilung des Auditoriums, sondern auch über die Architektur des gesamten Theatergebäudes. Nach Möglichkeit sollten die Zuschauermassen entsprechend ihres jeweiligen Sozialstatus bereits am Eingang separiert werden, um ein unerwünschtes Zusammentreffen der obersten mit den untersten Schichten zu vermeiden. Demzufolge wurden zum Beispiel für die drei großen Zuschauerbereiche gesonderte Aufgänge errichtet, um das gemeine, ungebildete und unzivilisierte Volk, also den sogenannten Pöbel von den adeligen und bürgerlichen Theaterbesuchern zu distanzieren und zu trennen. Eine architektonische Maßnahme, die man am heutigen Burgtheater in Wien, das als *Königliches Theater nächst der Burg* im ehemaligen Ballhaus am Michaelerplatz 1741 von Maria Theresia gegründet und 1776 von Joseph II. zum *teutschen Nationaltheater* erhoben wurde, noch vorfindet. „Soweit es sich baulich einrichten ließ, wurde das Galerie-Publikum vom übrigen Publikum abgesondert. In den Corridoren der Galerie wurden eigene Buffets errichtet, die Speisen und Getränke feilboten. [...]. Besonders dringlich erschien die Einrichtung einer separaten »Retirade«, die nötigenfalls den »Pöbel« von den »gehobenen Classen« fernhielt.“<sup>179</sup>

Dennoch ist am Ende dieses theaterarchitektonischen Exkurses die Frage gerechtfertigt, ob die bauliche Parzellierung des Zuschauerraumes wirklich die damalige Gesellschaftsordnung widerspiegelte und somit die hierarchischen Strukturen der Ständegesellschaft reproduziert und verfestigt wurden oder ob nicht vielmehr durch die Gesamtarchitektur des Auditoriums die ständische Ordnung bereits in Frage gestellt wurde. Rainer Ruppert begreift das bürgerlich institutionalisierte Nationaltheater sogar „als eine kulturelle Praxis, die unter bestimmten Bedingungen als Gegenpol zur Klassengesellschaft erlebt werden kann.“<sup>180</sup> Er vertritt die Ansicht, dass die theaterspezifische Rezeptionssituation als kollektives Erlebnis innerhalb einer Gemeinschaft die ständischen Unterschiede mehr oder minder aufhebt.

„Durch die personale Versammlung von Feudaladel und Bürgern (oder von vorproletarischen Schichten und bürgerlicher Intelligenz) im Theater entsteht – [...] – ein Gemeinschaftserlebnis, das die real existierenden Klassenwidersprüche situativ und im Rahmen einer kulturellen Verkehrsform auflöst und damit zu ihrer 'subjektiven Entschärfung' beiträgt. Diese klassenübergreifende und -verbindende Öffentlichkeit fungiert gleichzeitig als symbolisch-repräsentatives Modell für eine Gesellschaftsordnung, in der die antagonistischen Klassenverhältnisse überwunden sind. [...]: Durch die Emotionalisierung aller Zuschauer – der Adligen und insbesondere der Fürsten genauso

---

<sup>178</sup> Eigenmann, Susanne: 1994, S. 164

<sup>179</sup> Dreßler, Roland: 1993, S. 112

<sup>180</sup> Ruppert, Rainer: 1995, S. 126

wie der Bürger – entsteht eine Gemeinschaft von Gleichempfindenden, in welcher die soziale Kluft und die politischen Gegensätze zwischen Adel und 'Volk' irrelevant geworden, ja weitgehend aufgehoben sind.“<sup>181</sup>

Die konkrete und sachgerechte Beantwortung der Frage, inwiefern und in welchem Ausmaß die neu gegründeten Nationaltheater dem von einigen Theaterreformern, allen voran Friedrich Schiller, proklamierten Ziel der Gleichheit des Publikums gerecht werden konnten oder sich doch ausschließlich als systemkritisches oder systemimmanentes Forum bürgerlicher Öffentlichkeit mit oder ohne staatspolitischer Relevanz etablierten, muss an dieser Stelle einer anderen wissenschaftlichen Untersuchung überlassen werden. Ungleich dessen steht jedoch die Tatsache außer Frage, dass der individuell differierende Standort, sprich die geregelte und systematische Verteilung einer Person oder einer Gruppe in einem Raum, Rückschlüsse auf den jeweiligen Sozialstatus in der Gesellschaft zulässt. Insofern korrelierte auch im Theaterauditorium die örtliche Positionierung stets mit der sozialen Position. Reinhart Meyer fasst diesbezüglich noch einmal zusammen:

„Der Zuschauerraum gliedert sich architektonisch und sozial nach der Nähe bzw. Ferne eines Platzes und dessen Inhabers von der Fürstenloge und der Person des Souveräns. Im Prinzip wurde diese Ordnung auch bei der Öffnung der Hoftheater für ein zahlendes Publikum erhalten: als Resultat gestaffelter Eintrittspreise. Auf diese Weise blieben die verschiedenen sozialen Gruppen des Publikums im Theater wie im sozialen Alltag separiert. [...]. Architektonische Unterstützung fand die soziale Separierung des Publikums durch getrennt angelegte Stiegenhäuser zu den Rängen, die schon beim Eintritt ins Theater vorsorglich die Vermischung der verschiedenen Stände (Ränge) unmöglich machte.“<sup>182</sup>

Die Rezeptionssituation in den neu gegründeten Nationaltheatern wurde jedoch nicht nur durch die festgeschriebene soziale Raumordnung determiniert, sondern durchlief fernerhin einen Prozess der Zivilisierung. Indem die Zuschauer des 18. Jahrhunderts die architektonische, gesellschaftlich konnotierte Parzellierung des Auditoriums in Parterre, Logen und Galerieen akzeptierten und die dadurch gegebene, sozial bewertete Raumordnung weder kritisierten noch in Frage stellten, wurde diese fremdbestimmte, räumlich aufgezwungene Separierung letztendlich so verinnerlicht, dass sie als internalisierte Gegebenheit gar nicht mehr wahrgenommen wurde. Diese Internalisierung von aufoktroyierten Fremdwängen, die als Selbstzwang ein konstitutiver Vorgang des von Norbert Elias beschriebenen Zivilisationsprozesses ist, steht jedoch am Anfang einer langen Kette von theaterspezifischen Disziplinie-

---

<sup>181</sup> Ruppert, Rainer: 1995, S. 126

<sup>182</sup> Meyer, Reinhart: 1987, S. 144

rungsmaßnahmen, deren programmatischer und ideologischer Ausgangspunkt die Nationaltheaterbewegung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bildet.

Unter Berufung auf die wissenschaftliche Abhandlung *Aggressive Tendenzen des Theaterpublikums: Eine strukturell-funktionale Untersuchung über den sog. Theaterskandal anhand der Sozialverhältnisse der Goethezeit* von Arno Paul, dessen Forschungsinteresse den Publikumsaktivitäten der Nationaltheaterbesucher galt, geht Rainer Ruppert in seinem Buch *Labor der Seele und der Emotionen: Funktionen des Theaters im 18. und frühen 19. Jahrhundert* von der Annahme aus, dass sich gerade die neu gegründeten Nationalschaubühnen „als kulturelles Gemeinschaftsritual“<sup>183</sup> dem gesamtgesellschaftlichen Zivilisationsprozess, zumindest vorerst, entzogen haben. Er vertritt im Gegensatz zu Roland Dreßler nicht die Ansicht, dass mit der Nationaltheaterbewegung als Prozess der Institutionalisierung, Professionalisierung und Normierung theatraler Praktiken, der damit einhergehenden Sesshaftwerdung und Verbürgerlichung der Wanderschauspieler sowie der Anpassung traditioneller Theaterformen an bürgerliche Werte-, Moral- und Normvorstellungen auch die Disziplinierung des Publikums im Theater Einzug hielt.

„Während im sozialen Verkehr des 18. Jahrhunderts das kontrollierte und distanzierte Verhalten zur Norm wird, während die Körper und Körperfunktionen insgesamt einer geschichtlich einzigartigen Disziplinierung unterworfen sind, herrschen im bürgerlichen Theater des 18. Jahrhunderts merkwürdigerweise ganz andere Verhältnisse. Dort nämlich agieren die Zuschauer überaus expressiv, spontan, lautstark und unkontrolliert, so als habe es eine 'Zivilisierung des sozialen Verkehrs' und eine 'Disziplinierung der Körper' niemals gegeben.“<sup>184</sup>

Zahlreiche Quellen und historische Dokumente bestätigen das von Rainer Ruppert proklamierte ausdrucksstarke, lärmende, ungezügelte und gefühlsbetonte Verhalten der Theaterbesucher gegen Ende des 18. Jahrhunderts. So kann man einem Brief von Wolfgang Amadeus Mozart aus dem Jahre 1778 entnehmen, dass in diesem Fall das Münchner Theaterpublikum nicht nur die ersten beiden Schauspielerinnen auspiff, sondern im Parterre so ein Lärm herrschte, „daß sich der Kurfürst selbst über die Loge neigte und ›sch - - < machte – aber nachdem sich kein Mensch irre machen ließ, hinab schickte; und aber der Graf Seeau, nachdem er einigen Offizieren sagte, sie sollten doch keinen so Lärm machen, der Kurfürst sehe es nicht gerne, zur Antwort bekam, sie seien um ihr bar Geld da und hätten ihnen kein Mensch zu befehlen [...]“.<sup>185</sup> Dementsprechend listet auch das *Satyrisch-ästhetische Taschenwörter-*

---

<sup>183</sup> Ruppert, Rainer: 1995, S. 124

<sup>184</sup> Ruppert, Rainer: 1995, S. 117

<sup>185</sup> Wolfgang Amadeus Mozart in Dreßler, Roland: 1993, S. 7

*buch* von Johann Friedrich Schütze anno 1800 unter anderem Begriffe wie Herausrufen, Pochen, Stampfen, Pfeifen, Zischen und Gähnen<sup>186</sup> auf, deren Nennung auf das bereits vorherrschende expressive und undisziplinierte Betragen des Publikums verweist. Auch der *Gothaische Theaterkalender* aus dem Jahre 1794 leistet bezüglich der Erforschung der Publikumsaktivitäten aufschlussreiche Dienste, indem es dort heißt: „Man werfe einen Blick auf unsere Parterren, und es wird sich ergeben, daß nie soviel gepfiffen, kritisiert, herausgerufen, geklatscht und gepocht ward als jetzt. Eine Ueberspannung der Gefühle scheint sich unseren Parterren mitgetheilt zu haben, die für die Kunst unmöglich gewinnbar heißen kann.“<sup>187</sup> Die eben zitierten Quellen lassen somit Rückschlüsse auf damals gängige Verhaltensweisen zu und legen die Vermutung nahe, dass sich das unzivilisierte, lautstarke und expressive Verhalten der Theaterbesucher nicht nur gegenüber den Darstellern und ihren schauspielerischen Leistungen auf der Bühne äußerte, sondern die Interaktion und Kommunikation unter den Zuschauern selbst maßgeblich bestimmte. Private Gespräche und Unterhaltungen, welche nicht im Geringsten die theatralen Bühnenereignisse zum Inhalt hatten, lautstarke Diskussionen und Meinungsverschiedenheiten, Zurufe über größere Entfernungen, Drohungen, Beschimpfungen sowie Höflichkeitsbekundungen standen an der Tagesordnung. Auch scheute man sich nicht davor während einer laufenden Vorstellung den Sitz- oder Stehplatz geräuschvoll zu verlassen und innerhalb der einzelnen Zuschauerbereiche umherzugehen. Obgleich die Logenbesucher im Hinblick auf die Rezeptionsweise vom theaterhistoriographischen Gesichtspunkt aus gerne als das sittsamste, disziplinierteste, kultivierteste, wenn auch desinteressierteste Publikum beschrieben werden, so weist Arno Paul darauf hin, dass es auch in den Logen zu Ausschreitungen, vor allem gegenüber den Theaterangestellten kam und sie in manchen Fällen sogar „als Austragungsort von Publikumskabalen“<sup>188</sup> genutzt wurden. Dennoch muss festgehalten werden, dass sich die verbalen und körperlichen Tumulte in der Regel auf das Parterre und die Galerie begrenzten, was sich auch daraus schließen lässt, dass noch das *Allgemeine Theater-Lexikon* aus dem Jahre 1846 die Tatsache hervorhebt, dass sowohl für die Galerie als auch das Parterre eine polizeiliche Aufsicht benötigt wird, „während den privilegierten, aber harmlosen Logenbesuchern lediglich Diener zugeordnet sind [...]“.<sup>189</sup> Anhand des expressiven, meist lautstarken, wenig kontrollierbaren, undisziplinierten, häufig unberechenbaren und tumultartigen Verhaltens und der damit einhergehenden Bandbreite an Publikumsaktivitäten versucht Ruppert zu zeigen, dass „Gespräche, Zurufe und Höflichkeitsbezeugungen, Mustern und Beobachten, Sehen und Gesehenwerden keine Verstöße gegen die Konven-

<sup>186</sup> Vgl. Schütze, Johann Friedrich: 1984, S. 84-86 und S. 123-125

<sup>187</sup> Gothaischer Theaterkalender in Ruppert, Rainer: 1995, S. 122

<sup>188</sup> Paul, Arno: 1969, S. 41

<sup>189</sup> Paul, Arno: 1969, S. 42

tionen des kulturellen Verkehrs im Theater, sondern legitime Verhaltensformen und selbstverständliche Elemente des Theatererlebnisses“<sup>190</sup> waren. Die neu gegründeten Nationaltheater stellten somit keinen Ort der Zuschauerdisziplinierung, Normierung und Verbürgerlichung des Publikums dar, sondern boten anstatt dessen „eine Gegenerfahrung zu den Zurichtungen und Zwängen des Zivilisationsprozesses.“<sup>191</sup>

Obgleich die Tatsache, dass einzelne Autoren, Wissenschaftler und Historiker nicht nur den theatercharakteristischen Prozess der Zivilisation sowohl im Hinblick auf die Schauspieler als auch auf die Zuschauer, sondern ferner den damit korrelierenden Prozess der Literarisierung zeitlich und phänomenologisch unterschiedlich ansetzen, vom theaterhistoriographischen und diskursanalytischen Gesichtspunkt sehr interessant und einer näheren Betrachtung wert ist, macht es sich diese Diplomarbeit nicht zur Aufgabe Licht in dieses vermeintliche Dunkel zu bringen. Vielmehr versucht sie den Fokus auf die tendenziellen, soziogenetischen schauspiel-signifikanten und zuschauerspezifischen Entwicklungen, wie sie die Nationaltheaterbewegung entsprechend ihrer ideellen Programmatik unweigerlich hervorgebracht hat, zu legen. Für die vorliegende wissenschaftliche Untersuchung ist daher nicht der Zeitpunkt im Sinne eines festzumachenden Beginns von entscheidender Bedeutung, sondern der wechselseitige, entwicklungsgeschichtliche Konnex zwischen den theaterreformativ, bürgerlich intendierten Nationalschaubühnen und dem Prozess der Sozialdisziplinierung per se. Es soll unter Berücksichtigung der bereits beschriebenen, zivilisationsparadigmatischen Phänomene, wie der Sesshaftwerdung der Wandertruppen, der Verbürgerlichung der Schauspieler, der Institutionalisierung und Professionalisierung des gesamten Theaterbetriebes gezeigt werden, dass mit der Reproduktion der hierarchisch gegliederten Gesellschaft durch die architektonische, sozial konnotierte Parzellierung des Zuschauerraumes auch die Disziplinierung des Publikums auf Dauer nicht ausblieb. Denn trotz der erwiesenen Bandbreite an expressiven, unberechenbaren und undisziplinierten Publikumsaktivitäten darf nicht vergessen werden, dass die Nationalschaubühnen dezidiert als moralische, sittlichkeitsfördernde und zivilisierende Lehranstalten gegründet wurden und insofern der tugendhafte, ehrbare, sittsame und vor allem disziplinierte Zuschauer zum unabdingbaren Ziel und Ideal der Nationaltheaterbewegung erklärt wurde. In diesem Zusammenhang macht Susanne Eigenmann darauf aufmerksam, dass nicht nur die Theaterreformer im Zuge ihrer bürgerlich intendierten Ideologie und Programmatik ein zivilisiertes Publikumsverhalten generieren wollten, sondern auch die neuen, texthierarchischen Theaterformen mit ihrem linearen, kausal logischen Handlungsaufbau zwangsweise eine dis-

---

<sup>190</sup> Ruppert, Rainer: 1995, S. 118

<sup>191</sup> Ruppert, Rainer: 1995, S. 124

ziplinierte Rezeptionsweise erforderten. Darüber hinaus darf nicht außer Acht gelassen werden, dass der stets einem zeitlichen Wandel unterworfenen Theaterbegriff terminologisch nicht nur den Aufführungsort, den Bühnenraum, die Produktionsästhetik im Allgemeinen und die Schauspielweise im Speziellen sowie das aufführungssignifikante Verhältnis zwischen Bühne und Auditorium umfasst, sondern auch das Verhaltensdispositiv und die Rezeptionsweise der Zuschauer. Selbst wenn der Theateralltag im späten 18. Jahrhundert nicht mit den Zielen, Bestrebungen und Idealen der Theaterreformer in Einklang zu bringen war, steht die Tatsache außer Frage, dass die Nationaltheaterbewegung das expressive, lautstarke und undisziplinierte Verhalten und die interagierenden Aktivitäten des Publikums weder im Hinblick auf ihre Ideologie und Programmatik tolerierte noch in ihren bürgerlichen Theaterbegriff inkludierte. Vielmehr sahen ihre Protagonisten „in der Veränderung der Rezeptionssituation den notwendigen Schlüssel, um die Schaubude zur Sittenschule der Nation umzurüsten.“<sup>192</sup> Eine der grundlegendsten Disziplinierungsmaßnahmen, welche die Ordnung im Zuschauerraum und das zivilisierte Verhalten der Theaterbesucher sicherstellen sollte, war die prinzipielle Einführung der polizeilichen Aufsicht. Auch in diesem Fall leistet das *Satyrisch-ästhetische Taschenwörterbuch* als historisches Dokument hilfreiche Dienste, da sich zu dem Begriff Polizei ein aus heutiger Sicht durchaus interessanter Eintrag finden lässt.

„Polizei, Bühnenpolizei, eine Chimäre, von der in Deutschland zuweilen die Rede ist, die aber nicht existirt. Sie soll auf Ordnung sehn im Schauspielsaale, über die Sittlichkeit wachen, auch der Darstellungen. Stadtpolizeien treten freilich ins Spiel, wenn die Unordnungen in Schauspielhäusern das Maaß überschreiten, und man hat bewaffnete Soldaten, Stadt- und Landmiliz, Gerichtsdienner jezuweilen ins Parterre berufen [...] und Flintenstöße vernommen, auch Plakate der Obrigkeit gelesen, welche z.B. dem Publikum verboten, Billet doux aufs Theater zu werfen, in welchen Schauspieler gelobt oder geschimpft wurden, und diese abzulesen gezwungen. Man hat Acteurs mit Wache auf die Bühne schleppen sehn, welche nicht gutwillig eine übernommene Rolle spielen wollen. Diese und andre Eingriffe in die Rechte des Publikums und der Schauspieler sind aber keine eigentliche Bühnenpolizei. [...]“<sup>193</sup>

Obgleich Johann Friedrich Schütze den Leser davon überzeugen will, dass die Bühnenpolizei im Deutschland des 18. Jahrhunderts als solche nicht existierte und lediglich ein Hirngespinnst darstellt, führt er zahlreiche Beispiele an, die einen Einblick in die Disziplinierungsmaßnahmen zur Gewährleistung von Ordnung und zivilisiertem Betragen geben. Demgemäß verfasste auch Johann Wolfgang von Goethe einen Brief, datiert auf den 9. Juni 1797, in dem er aufgrund von wiederholten Tumulten im Parterre das fürstliche Hofmarschallamt höflichst er-

<sup>192</sup> Dreßler, Roland: 1993, S. 132

<sup>193</sup> Schütze, Johann Friedrich: 1984, S. 126

suchte die Präsenz der Ordnungshüter im Schauspielhause zahlenmäßig aufzustocken.<sup>194</sup> Während also „fast alle, fast immer, aus Neugierde, aus Mode, aus Langerweile, aus Gesellschaft, aus Begierde zu begaffen und begafft zu werden, ins Theater [gingen]: und nur wenige, und diese wenige nur sparsam, aus anderer Absicht“<sup>195</sup>, forderte Goethe im Zuge einer Privatkorrespondenz, dass jeder Zuschauer beim Betreten des Auditoriums genötigt werden sollte „den Hut abzuziehen, damit er erinnert würde, daß er dem Orte Achtung schuldig sei.“<sup>196</sup> So fährt er weiter fort: „Ich habe bei übergroßem Hause, als Ifflands Spiel der Räuber erwartet wurde [...], mit ein paar ernsten und derben Worten den Tumult im ersten Augenblick zum Schweigen gebracht, hätte ich nicht den Entschluß gefaßt, damals gleich bei der mindesten Bewegung dreinzufahren, so würde jene Aufführung gewiß eine der unruhigsten gewesen sein.“<sup>197</sup> Ungleich dessen, ob man sich nun auf die staats-theoretischen Lehren und Schriften der Kameralisten, die den Schauspielen eine sittlichkeitsfördernde Wirkung und systemimmanente Funktion zuschrieben, oder auf die theaterreformatorischen Bestrebungen eines Johann Christoph Gottsched, der vor allem mithilfe der Tragödie die Zuschauer im Sinne des bürgerlichen Wertekanons zu einem tugendhaften, sittsamen und ehrbaren Leben erziehen wollte, oder auf die von Friedrich Schiller ausgerufene Gerichtsbarkeit der Bühne, deren Schauspiele laut Lessing als Supplement der Gesetze dienen könnten, oder sogar auf die autonome Theaterästhetik eines Johann Wolfgang von Goethe, die Eduard Devrient als Geschmacksherrschaft<sup>198</sup> bezeichnete, beruft, steht in Summe fest, dass all diese Theorien und Programmatiken letztendlich darauf angelegt sind das Publikum im Rahmen einer moralischen, sittlichkeitsfördernden Erziehungsanstalt zu normieren, zu zivilisieren und zu disziplinieren. Roland Dreßler spricht in diesem Zusammenhang sogar von einer Entmündigung des Publikums<sup>199</sup> und nennt neben der bereits angesprochenen polizeilichen Aufsicht vier weitere Maßnahmen, welche die Rezeptionsbedingungen entscheidend verändert haben und infolgedessen der Zuschauerdisziplinierung Vorschub leisteten. Bevor diese jedoch überblicksartig thematisiert werden, muss wiederholt darauf hingewiesen werden, dass die theatercharakteristischen Entwicklungen nicht singulär zu betrachten sind, sondern stets mit den politischen, wirtschaftlichen und sozialen Strukturen korrelierten. „Diese Maßnahmen, die das Publikum innerhalb des Theaters entmündigten, konnten nur greifen, weil sie mit außerkünstlerischen, gesamtgesellschaftlichen Disziplinarmaßnahmen konform gingen.“<sup>200</sup>

---

<sup>194</sup> Vgl. Johann Wolfgang von Goethe in Dreßler, Roland: 1993, S. 132-133

<sup>195</sup> Lessing, Gotthold Ephraim: 2006, S. 408

<sup>196</sup> Johann Wolfgang von Goethe in Dreßler, Roland: 1993, S. 133

<sup>197</sup> Johann Wolfgang von Goethe in Dreßler, Roland: 1993, S. 133

<sup>198</sup> Vgl. Devrient, Eduard: 1967, S. 620-623

<sup>199</sup> Vgl. Dreßler, Roland: 1993, S. 131-179

<sup>200</sup> Dreßler, Roland: 1993, S. 135

Wenn man also Lessing Glauben schenken darf, störte sich noch Voltaire an der Gegebenheit, dass es dem Publikum der Pariser Theaterhäuser während einer laufenden Vorstellung erlaubt war auf der Bühne Platz zu nehmen. „Das Theater in Paris, ein altes Ballhaus, mit Verzierungen von dem schlechtesten Geschmacke, wo sich in einem schmutzigen Parterre das stehende Volk drängt und stößt, beleidigte ihn mit Recht; und besonders beleidigte ihn die barbarische Gewohnheit, die Zuschauer auf der Bühne zu dulden, wo sie den Akteurs kaum so viel Platz lassen, als zu ihren notwendigsten Bewegungen erforderlich ist.“<sup>201</sup> Trotz der Feststellung durch die Theaterhistoriographie, welche besagt, dass deutsche Theaterbühnen im Gegensatz zu englischen und französischen nur sehr vereinzelt von Zusehern bevölkert wurden, gibt es zahlreiche historische Dokumente, die den Schluss nahe legen, dass dieses Phänomen auch in Deutschland keine Seltenheit war. Ein Theaterzettel aus dem Jahre 1766, der die Aufführung der fünftaktigen Tragödie *Herrmann* von Johann Elias Schlegel durch die „Churfürstlich Sächsischen Hof-Komödianten auf dem neuen Theater“<sup>202</sup> in Leipzig ankündigte, weist am Ende ausdrücklich darauf hin, dass das Betreten der Bühne nur den Akteuren gestattet ist. Wortwörtlich heißt es da: „Man ist genöthiget sehr zu bitten: sich gütigst gefallen zu lassen, daß künftig unter wählender Action kein Zutritt aufs Theater erlaubt werden kann, weil sowohl die Enge des Raums, als auch das Maschinenwerk solches bey mehrmaliger Verwandlung wegen Verhinderung und zu besorgenden Schadens nicht gestattet; da überdiß noch der enge Raum zur Zeit zum Ankleiden muß gebraucht werden.“<sup>203</sup> Während die Theaterdirektoren zu dieser Zeit in einer beinahe demütigen Haltung noch Gründe anführten, die das Verbot erklären und rechtfertigen sollten, sah man sich 1836 bereits in der Position sehr deutliche und unmissverständliche Worte zu finden. So untersagt ein Theaterzettel, der in Rostock das fünftaktige Schauspiel *Die Günstlinge* von Charlotte Birch-Pffiffer ankündigte, dem Publikum ohne große Umschweife den generellen Zutritt zur Bühne. „Den bestehenden Theater-Polizei-Verordnungen gemäß ist, außer dem zum Theater gehörigen Personale, Niemandem, weder bei Proben noch bei den Vorstellungen, der Zutritt auf die Bühne gestattet.“<sup>204</sup> Mit dieser Interdiktion, die sich besonders im Zuge der Nationaltheaterbewegung sukzessiv durchsetzte, etablierte sich die Rampe als architektonische Grenze, die den Bühnenbereich vom Zuschauerraum separierte. Auf diese Weise veränderte sich allerdings nicht nur die Aufführungssituation, sondern auch die Interaktion sowie Kommunikation zwischen Akteuren und Zusehern und damit auch die Rezeptionsweise.<sup>205</sup>

<sup>201</sup> Lessing, Gotthold Ephraim: 2006, S. 61

<sup>202</sup> Theaterzettel abgedruckt in Dreßler, Roland: 1993, S. 86

<sup>203</sup> Theaterzettel abgedruckt in Dreßler, Roland: 1993, S. 86

<sup>204</sup> Theaterzettel abgedruckt in Dreßler, Roland: 1993, S. 138

<sup>205</sup> Siehe dazu Kapitel 2.2.2.4, S. 90-96

Eine weitere Maßnahme, die den Prozess der Zuschauerdisziplinierung und die sogenannte Einwegkommunikation im Theater förderte, war die Bestuhlung des Parterres. Abgesehen vom vornehmlich aristokratischen Logenpublikum war es für den Theaterbesucher des 18. Jahrhunderts selbstverständlich einer theatralen Aufführung stehend und nicht sitzend beizuwohnen. Dies lässt sich unter anderem aus einem Eintrag in die *Allgemeine Theorie der schönen Künste* von Johann Georg Sulzer entnehmen, in dem konstatiert wurde, dass die Theateraufführung natürlich „auf eine gewisse Kürze der Zeit eingeschränkt [ist], weil niemand tagelang auf der Stelle stehen und einer Handlung mit unverwandten Augen zusehen kann.“<sup>206</sup> Das bis zu diesem Zeitpunkt zahlenmäßig noch unlimitierte Parterre der Nationalschaubühnen bot für gewöhnlich jedoch nicht nur Stehplätze, sondern auch Platz für einige unnummerierte Sitzbänke. Wie bereits angeführt gestatteten die architektonische Lage des Parterres sowie seine unstrukturierte Anordnung der Zuschauerplätze dem Publikum eine große Bewegungsfreiheit und einen intensiven Austausch mit den Darstellern auf der Bühne. Die Parterrebesucher waren nicht auf einen Sitz- oder Stehplatz fixiert, sondern konnten innerhalb ihres Zuschauerbereiches frei umhergehen, sich lautstark unterhalten, diskutieren, ungeniert essen und trinken, das Auditorium unauffällig verlassen, private Gespräche und Beziehungen pflegen und die schauspielerischen Darbietungen auf der Bühne vernehmbar kommentieren und kritisieren, da der Einzelne in der unüberschaubaren und anonymen Masse nicht auffindig gemacht werden konnte. Bezüglich des Parterrepublikums stellt auch Arno Paul unter Berufung auf den 1775 erschienenen *Gothaischen Theaterkalender* fest, dass sein Betragen „vom Ausmaß und Erfolg der polizeilichen Überwachung ab[hängt], und wenn auch der pedantische Gelehrte den Stehplatz angeblich deshalb bevorzugt, weil es sich im Stehen besser beobachten und nachdenken läßt, so benutzt doch die Mehrzahl seiner Frequentanten eher die Gelegenheit, im Schutze der fluktuierenden, dichten Masse einmal ungestört die eigene Meinung äußern zu können.“<sup>207</sup> Entsprechend des bürgerlich disziplinierten Wertekanons, der neuen, theaterreformativisch proklamierten Rezeptionsweise im Sinne einer Publikumserziehung und gemäß dem gesamtgesellschaftlichen Zivilisationsprozess wurde das Parterre gegen Ende des 18. Jahrhunderts bestuhlt, die Sitz- und Stehplätze nummeriert und die Besucheranzahl auf die tatsächlich vorhandenen Plätze limitiert. Im Zuge dieser Maßnahmen veränderte sich die interaktive Kommunikation zwischen den Schauspielern und den Parterrezuschauern grundlegend. Während deutsche Akteure bis dahin der Gepflogenheit „sich, wenn sie ein Röllchen abgehaspelt, ins Parterre unter die Zuschauer zu stellen und zu brüsten“<sup>208</sup> nachgingen, evo-

---

<sup>206</sup> Johann Georg Sulzer in Dreßler, Roland: 1993, S. 104

<sup>207</sup> Paul, Arno: 1969, S. 59

<sup>208</sup> Schütze, Johann Friedrich: 1984, S. 19

zierte und förderte diese maßregelnde (Sitz-)Anordnung, so auch Roland Dreßler, die sogenannte Einwegkommunikation. Diese lenkte die Aufmerksamkeit der Zuschauer ausschließlich auf das theatrale Bühnengeschehen und unterband nicht nur die kommunikative Interaktion zwischen Akteuren und Zusehern, sondern auch die wechselseitig aufeinander reagierende Inszenierungs- und Kommunikationsebene des Publikums, indem die Parterrebesucher durch die nummerierten Platzkarten räumlich und körperlich fixiert und die einstmals anonyme und entindividualisierte Masse zu einer überschaubaren Ansammlung von lokalisierbaren Einzelpersonen wurde. Während Roland Dreßler die Platzbindung und die damit verbundene radikale Einschränkung der Kommunikation in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen stellt, geht Susanne Eigenmann, die im Hinblick darauf sogar von einer „Entsinnlichung, ja Entkörperlichung der Zuschauerreaktionen“ spricht und darauf hinweist, dass die Publikumsdisziplinierung im späten 18. Jahrhundert „durch eine *Auslagerung* natürlicher, sinnlich-körperlicher Interessen“<sup>209</sup> bedingt war, noch einen Schritt weiter und stellt unter Berufung auf Norbert Elias, der die Selbstbeherrschung und Affektkontrolle als Instrumente der Überlegenheit<sup>210</sup> begreift, einen phänomenologischen Zusammenhang zwischen körperlichen Disziplinierungsmaßnahmen und hierarchischen Gesellschaftsstrukturen sowie schichtspezifischen Abgrenzungsmechanismen, die sie als „paradigmatische *Konkurrenzspannungen* unter den Zuschauern“<sup>211</sup> versteht, her. Sie geht insofern davon aus, dass die zwar aufoktroierte, aber affektbeherrschte, triebregulierte, disziplinierte bürgerliche Rezeptionsweise des Parterrepublikums ein Spannungsverhältnis „zwischen bürgerlichen und unterbürgerlichen Schichten“<sup>212</sup> hervorrief. Während die Normierung, Disziplinierung und Verbürgerlichung der Schauspieler vor allem durch Theatergesetze vorangetrieben wurden, macht sie im Weiteren darauf aufmerksam, dass insbesondere Moralische Wochenschriften, Theaterkritiken und Artikel in Theaterjournalen den zuschauerspezifischen Zivilisationsprozess forcierten. Mit deren Hilfe wurde in erster Linie das lautstarke, expressive, unkalkulierbare und aktive Publikumsverhalten der schriftkundigen Parterrebesucher im Sinne der bürgerlichen Werte- und Moralvorstellungen reglementiert und diszipliniert, indem die fremdbestimmten und aufgezwungenen Verhaltensnormen zu einer sozialen Größe, die Rückschlüsse auf den Status innerhalb einer Gesellschaft zulässt, rangierten und in weiterer Folge als internalisiertes Mittel der schichtspezifischen Distinktion zum Einsatz kamen. „Das ist ein teils gewollter, teils unbewußter Prozeß der Normierung des Zuschauerverhaltens durch Vorgaben und Kritik von außen, die im Zuge ihrer Durchsetzung so weit verinnerlicht wird, daß der anfängliche Fremdzwang im

<sup>209</sup> Eigenmann, Susanne: 1994, S. 178

<sup>210</sup> Vgl. Elias, Norbert: 1997 (Band 2), S. 357-358

<sup>211</sup> Eigenmann, Susanne: 1994, S. 182

<sup>212</sup> Eigenmann, Susanne: 1994, S. 182

Verlauf des Prozesses weitgehend überflüssig wird.“<sup>213</sup> Die Annahme, „daß es sich bei der Körperkontrolle um einen Ausdruck der sozialen Kontrolle handelt“<sup>214</sup> beruht neben Norbert Elias auf der sozialanthropologischen Studie *Ritual, Tabu und Körpersymbolik* von Mary Douglas, in der sie unter anderem versucht die Zusammenhänge zwischen motorischen Aktivitäten und sozialen Hierarchien aufzudecken. Zusammenfassend und entsprechend ihrer Hypothese stellt sie wie folgt fest:

„Je komplexer das Sozialsystem ist, desto mehr sind die in ihm geltenden Regeln für das körperliche Verhalten darauf angelegt, den Eindruck zu erwecken, daß der Verkehr zwischen Menschen – im Gegensatz zu dem zwischen Tieren – ein Verkehr zwischen körperlosen Geistern ist; die Stufen der »Entkörperlichung« werden benutzt, um die Stufen der sozialen Hierarchie zu markieren. Je höher die Stufe ist, die jemand auf ihr einnimmt, um so mehr verfeinert sich sein Verhalten, um so mehr Dinge werden für ihn »unmöglich« – z.B. lautes Schmatzen und Kauen, geräuschvolles Atmen und ein schwerer Gang, Lachen, das nicht sorgfältig moduliert und gedämpft ist, unkontrollierte Zornausbrüche, kurz: alles, was nicht zum priesterlich-aristokratischen Erscheinungsbild paßt.“<sup>215</sup>

Mary Douglas zeigt in ihrer sozialanthropologischen Untersuchung sehr schön, dass der Grad und das Ausmaß an gezielter Einschränkung sowie bewusster Kontrolle bezüglich der motorischen Aktivitäten und körperlichen Vorgänge auf die soziale Stellung einer Person oder einer Bevölkerungsgruppe innerhalb einer Gesellschaft hinweisen. Körperliche Verhaltensweisen erlauben somit Rückschlüsse auf die gesellschaftliche Schichtzugehörigkeit und fungieren als hierarchiebildende Abgrenzungsmechanismen.<sup>216</sup>

Bevor jedoch im Weiteren die theatersymptomatischen Folgen respektive Konsequenzen dieses den Prozess der Zivilisation kennzeichnenden, körperspezifischen Mittels der Distinktion zur Sprache kommen, sei hinsichtlich der publikumssignifikanten Sozialdisziplinierung an dieser Stelle noch kurz erwähnt, dass ebenso die Reglementierung des Applauses, die Verdunkelung des Auditoriums sowie diverse, das prinzipielle Verhaltensdispositiv der Zuschauer betreffende Verbotsanordnungen, die auch Roland Dreßler als weitere spezifische Disziplinierungsmaßnahmen der Nationaltheaterbewegung<sup>217</sup> begreift, die individualisierte, ruhige, kontemplative und zivilisierte Rezeptionsweise, die als Instrument sozialer Überlegenheit wiederum der schichtspezifischen Abgrenzung dienlich ist, beförderten.

---

<sup>213</sup> Eigenmann, Susanne: 1994, S. 181

<sup>214</sup> Douglas, Mary: 1981, S. 106

<sup>215</sup> Douglas, Mary: 1981, S. 110

<sup>216</sup> Vgl. Elias, Norbert: 1997 (Band 2), S. 362-380

<sup>217</sup> Vgl. Dreßler, Roland: 1993, S. 142-151

Grundsätzlich kann festgehalten werden, dass gemäß des gesamtgesellschaftlichen Zivilisationsprozesses und entsprechend des bürgerlichen Werte- und Tugendkanons zur Zeit der Aufklärung vornehmlich die intellektuellen, lesekundigen, bildungsnahen und sozial gut situierten Besucher der Nationalschaubühnen das ihnen durch die Theaterreformer ideologisch aufoktroyierte Zuschauerverhalten nach und nach verinnerlichten bis das disziplinierte Rezeptionsverhalten nicht nur die Funktion des sozialen Abgrenzungsmechanismus übernahm, sondern in folgerichtiger Konsequenz als Ausschlusskriterium fungierte.

„Die zum Zwecke der Ruhigstellung der Körper ausgeübten Fremd- und Selbstzwänge machen aus dem Theater keine *Moralische Anstalt*, sondern – zunächst einmal – eine 'disziplinierende Anstalt', [...]. Die neue bürgerliche Theaterinstitution drängt diejenigen hinaus, die sich diesen Zwängen nicht unterwerfen können oder wollen. Das führt zu einer im Laufe der Zeit erheblich gewandelten Erwartungshaltung des Publikums an das Theater: Für kulturfernere Schichten wird der Theaterbesuch zu einer Veranstaltung, die eine große Schwellenangst *auch* wegen des Benehmenskodex' für die ZuschauerInnen auslöst und daher zunehmend gemieden wird. Das neue stehende Theater, einmal angetreten ein Theater für *alle Menschen* zu sein, differenziert die Kulturstätten: Das Theater wird zur bürgerlichen Bildungsstätte, nicht-bürgerliche Schichten besuchen Veranstaltungen, in denen sie weniger Selbstzwang ausüben müssen.“<sup>218</sup>

Im Zuge der ideologisch determinierten Nationaltheaterbewegung, die sich mit zeitlicher Verschiebung und lokalen Besonderheiten in Österreich und Deutschland verstärkt ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durchsetzte, entwickelten sich internalisierte Disziplinierungsmaßnahmen zu sozialhierarchischen Abgrenzungsmechanismen, die nach und nach als schichtspezifische Ausschlusskriterien wirksam wurden. Das bedeutet, dass ehemals fremdbestimmte Verhaltensanordnungen, welche die Kommunikation und Interaktion sowohl zwischen den Akteuren auf der Bühne und dem Publikum als auch unter den Zuschauern unterbanden, verbale und körperliche Meinungsäußerungen strikt verboten, Essen, Trinken, Umhergehen sowie private Konversationen und Zusammenkünfte untersagten, den Applaus reglementierten, eine ruhige, individualisierte, kontemplative und disziplinierte Rezeptionsweise sowie ein zivilisiertes Verhaltensdispositiv generierten, als unreflektierte Selbstzwänge verinnerlicht wurden und sich zu schichtspezifischen Erkennungsmerkmalen ausbildeten. Diese klassenkennzeichnenden Charakteristika dienten jedoch nicht nur zur sozialen Abgrenzung, sondern hatten in weiterer Folge den theaterkennzeichnenden Ein- und Ausschluss bestimmter Gesellschaftsschichten zur Folge.

---

<sup>218</sup> Eigenmann, Susanne: 1994, S. 185

Wiederholt stellt sich also die Frage, ob die Nationalschaubühnen im Sinne ihrer ideologischen Programmatiken und in ihrer tatsächlichen Umsetzung und folgerichtigen Entwicklung ein Theater für alle Bevölkerungsschichten darstellten oder doch ausschließlich ein Forum bürgerlicher Öffentlichkeit waren. Im Hinblick auf diese Fragestellung darf ein entscheidendes theaterspezifisches Phänomen nicht unberücksichtigt bleiben. Wie man der eben zitierten Aussage von Susanne Eigenmann am Ende bereits entnehmen kann, kam es durch die differierenden Erwartungshaltungen der unterschiedlichen Gesellschaftsschichten an die Schauspiele zu einer erforderlichen Spezialisierung der einzelnen Häuser und ihrer jeweiligen Aufführungspraxis. Während demnach die tendenziell bildungsnahen, gut situierten, disziplinbestrebten und überwiegend bürgerlichen Zuschauer Theater als einen Ort der produktions- und rezeptionsästhetischen Steigerung betrachteten, diente es der gemeinhin bildungsfernen, sozial schwachen, vorproletarischen Mehrheit der Bevölkerung als Ort der Entlastung und Unterhaltung. Diese Tatsache hatte zur Folge, dass „sich die Theater in anspruchsvolle Kunstinstitute, die zunehmend nur noch die 'öffentlichkeitsfähigen', differenzierten und künstlerisch anspruchsvollen Emotionen vorführen, und daneben in zahlreiche Unterhaltungstheater verschiedenster Formen (wie etwa auch das Varieté), die die Befriedigung der 'niederen' Affekte übernehmen“<sup>219</sup>, aufspalteten. Mit dieser räumlichen und zeitgleich aufführungsprogrammatischen Separierung der Theaterhäuser verfestigten sich auch die ihnen entsprechenden, divergierenden Theaterbegriffe. Im Gegensatz zu den neu gegründeten, institutionalisierten und staatlich subventionierten Nationalschaubühnen, die gemäß ihren theaterreformatischen Zielen und Idealen gerade auch in ihrer weiteren geschichtlichen Entwicklung einen sehr engen Theaterbegriff, der sich vorrangig über den dramatischen Text definiert und sowohl den körperlich sinnlichen Zeichengebrauch als auch die facettenreichen theatral artifiziellen Praktiken der Wandertruppen vehement ablehnt, ausbildeten, hielten die sogenannten Unterhaltungsstätten an diesem überlieferten Theaterverständnis fest. Rainer Ruppert macht in diesem Zusammenhang ausdrücklich darauf aufmerksam, dass sich mit der Literarisierung von Theater und der damit einhergehenden Entstehung des bürgerlichen Theaterbegriffs ein hegemonialer Status gegenüber nicht literarischen Theaterformen etablierte, der von der Theaterhistoriographie unreflektiert übernommen wurde.<sup>220</sup> „Alles, was auf mündlicher Überlieferung, höchstens handschriftlich fixierter Tradition beruhte, was nicht von einem Dichter autorisiert, sondern von einem Kollektiv getragen sich erhielt [...], wurde für minderwertig und unreformierbar erachtet.“<sup>221</sup>

---

<sup>219</sup> Eigenmann, Susanne: 1994, S. 199

<sup>220</sup> Vgl. Ruppert, Rainer: 1995, S. 227-244

<sup>221</sup> Meyer, Reinhart: 1987, S. 183

Neben den divergierenden Erwartungshaltungen und der darauf folgenden Spezialisierung der sozial konnotierten Aufführungsorte gab es noch weitere signifikante Aspekte, die den gesellschaftlichen Ein- und Ausschluss innerhalb der Nationaltheater bestimmten. Einer dieser sozialen Ausgrenzungsmechanismen war die Höhe des Eintrittsgeldes. Roland Dreßler weist in seiner wissenschaftlichen Abhandlung *Von der Schaubühne zur Sittenschule* darauf hin, dass aufgrund der unterschiedlichen Währungseinheiten, die im Deutschland des 18. und 19. Jahrhunderts vorherrschten, „eine analoge Umrechnung der jeweiligen Eintrittspreise auf heutige Verhältnisse“<sup>222</sup> kaum möglich ist. Darüber hinaus erschweren saisonalbedingte, tariflich nicht festgesetzte Lohnzahlungen, zeitlich begrenzte Wertschwankungen sowie heute zum Teil nur noch schwer nachvollziehbare Preisverhältnisse diesen Versuch. Dreßler versucht sich diesem Problem zu nähern, indem er das jährliche Einkommen verschiedener Personen mit unterschiedlichen Berufen in Relation zu den Kartenpreisen der einzelnen Zuschauerbereiche setzt. Er kommt alles in allem zu dem Ergebnis, dass ein Theaterbesuch „für die vermögenden Bürger kein Nachweis von Luxus, sondern ohne nennenswerte Einschränkung zu ermöglichen“ war, während für die bildungsfernen, sozial schwachen Bevölkerungsschichten „Theaterbesuche, auch auf den billigen Plätzen, nur gelegentlich zu erschwingen“<sup>223</sup> waren. Der Zugang zu den Nationalschaubühnen wurde in pekuniärer Hinsicht „durch die relativ hohen Eintrittspreise beschränkt“<sup>224</sup>, was zu einem faktischen Ausschluss der vornehmlich vorproletarischen Schichten führte. Wie viele wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und politischen Ereignisse und Entwicklungen dieser Zeit waren auch die neu gegründeten Nationaltheater ausschließlich ein städtisches Phänomen, was bedeutet, dass den 75-80 Prozent<sup>225</sup> auf dem Land lebenden Menschen, also der überwiegenden Mehrheit der Bevölkerung, der Zugang zu den feststehenden Schaubühnen von vorn herein verwehrt blieb. Reinhart Meyer weist in seinem Aufsatz *Limitierte Aufklärung: Untersuchungen zum bürgerlichen Kulturbewußtsein im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert* ausdrücklich auf diese infrastrukturelle Distinktion im Sinne einer soziale Ungleichheit erzeugenden Verteilung des kulturellen Erbes und den damit implizierten Ausschlussmechanismus hin: „Kultur sollte auf die Residenzen und einige Großstädte konzentriert werden; und man wußte, was damit gefordert wurde, nämlich die Entkultivierung der Landregionen und damit des größten Teils der Bevölkerung [...]“<sup>226</sup>. Neben dem generellen Ausschluss der kultur- und bildungsfernen Landbevölkerung stellte der Vorstellungsbeginn ein zusätzliches Ausgrenzungskriterium dar. Aufgrund der frühen Auf-

---

<sup>222</sup> Dreßler, Roland: 1993, S. 113

<sup>223</sup> Dreßler, Roland: 1993, S. 119

<sup>224</sup> Ruppert, Rainer: 1995, S. 130 (Fußnote)

<sup>225</sup> Vgl. Vogler, Günter: 1996, S. 86

<sup>226</sup> Meyer, Reinhart: 1987, S. 179

führungszeiten war es vor allem den vorproletarischen Schichten nicht möglich an den Werktagen das Theater zu besuchen. Ein Theaterzettel der Neuberschen Truppe aus dem Jahre 1738 kündigt den Beginn der Aufführung am Nachmittag um halb fünf an.<sup>227</sup> Ebenso wie das 1757 aufgeführte bürgerliche Trauerspiel *Miß Sara Sampson* von Gotthold Ephraim Lessing<sup>228</sup> wurden *Die Räuber* von Friedrich Schiller 1782 um fünf Uhr angesetzt.<sup>229</sup> Noch im späten 19. Jahrhundert lässt sich ein Theaterzettel finden, der die Vorstellung am Sonntag den 18. Mai 1873 um sechs Uhr ansetzt.<sup>230</sup> Zum sogenannten Sonntagspublikum, wie die Galeriebesucher auch gerne bezeichnet wurden, bemerkt Arno Paul: „Da nun die unteren Schichten, welche die Galerie aufsuchen, bis in den späten Abend arbeiten, die Vorstellungen aber gewöhnlich zwischen 16 und 18 Uhr beginnen, findet sich nur zu den Feiertagen ein zahlreiches Publikum in dieser Region ein.“<sup>231</sup> Bezeichnenderweise fungierte also der im 18. Jahrhundert übliche Vorstellungsbeginn nur in Bezug auf die vorproletarischen, sozial schwachen, bildungsfernen Bevölkerungsschichten als Ausgrenzungsmechanismus und nicht im Hinblick auf die bürgerlichen und aristokratischen Theaterbesucher.

Wenn man im Weiteren bedenkt, dass zum Beispiel „die Galerie im neuen Berliner Nationaltheater unter Iffland nur 250 Besucher [fasste], während das Parterre etwa 700 Plätze“<sup>232</sup> bot, und somit die Tatsache, dass die Parterre- und Logenbesucher in den neu gegründeten Nationalschaubühnen schon allein zahlenmäßig die Mehrheit bildeten, nicht unberücksichtigt lässt und sich die soeben thematisierten Ausschlussmechanismen in Summe vergegenwärtigt, kann man entsprechend der phänomenologischen Grundstruktur zusammenfassend festhalten, dass sich im Zuge der theaterreformatorisch intendierten, dem gesamtgesellschaftlichen Prozess der Zivilisation entsprechenden, zuschauersignifikanten Disziplinierung, deren Verhaltensdispositiv zu einer sozial messbaren Größe rangierte und in folgerichtiger Konsequenz als gesellschaftshierarchisches Mittel der Abgrenzung respektive Distinktion fungierten, in den institutionalisierten Nationaltheatern des 18. Jahrhunderts nicht die Öffentlichkeit im Sinne einer repräsentativen Allgemeinheit einfand, sondern sich eine spezifische Öffentlichkeit, welche die untersten Gesellschaftsschichten ausschloss, generierte. Demzufolge etablierten sich im Rahmen der Nationaltheaterbewegung die ökonomisch und kulturell anerkannten Kapitale Besitz und Bildung sowie ihre impliziten Inhärenzen zu Kriterien des Ein- beziehungsweise

<sup>227</sup> Vgl. Theaterzettel von 1738 abgedruckt in Maurer-Schmoock, Sybille: 1982, S. 136

<sup>228</sup> Vgl. Theaterzettel von 1757 abgedruckt in Dreßler, Roland: 1993, S. 53

<sup>229</sup> Vgl. Theaterzettel von 1782 abgedruckt in Maurer-Schmoock, Sybille: 1982, S. 139

<sup>230</sup> Vgl. Theaterzettel von 1873 abgedruckt in Dreßler, Roland: 1993, S. 117

<sup>231</sup> Paul, Arno: 1969, S. 48

<sup>232</sup> Paul, Arno: 1969, S. 48

Ausschlusses.<sup>233</sup> Die gängigen Besucher der deutschen und österreichischen Nationalschaubühnen repräsentierten insofern nicht den Durchschnitt ihrer Bevölkerung, sondern standen als soziologisch eruierbare, bildungsnahe, finanziell und sozial gut situierte, verhaltensdisziplinierte Gruppe in Summe für eine bürgerliche Öffentlichkeit. Dementsprechend und den sich im Zuge der Nationaltheaterbewegung konstituierenden, publikumsspezifischen Habitus explizit berücksichtigend, schreibt Rainer Ruppert:

„Das Zusammenkommen der Zuschauer ist eine zweckgerichtete Aktivität, die Handlungsbereitschaft voraussetzt und Gebrauchserwartungen impliziert. Die 'Verkehrsform' Theater weist bestimmte soziale Regeln und Konventionen auf, etwa festliche Kleidung, repräsentative und auf die Öffentlichkeits-situation eingestellte Umgangsformen, Bereitschaft und Fähigkeit zum small talk, kulturelle Bildung. Darüber hinaus organisiert das Theater – zwar nicht ausnahmslos, aber doch schwerpunktmäßig – eine spezifische soziale Schicht: wissenschaftliche, künstlerische und beamtete Intelligenz, Kaufleute, Manufakturisten etc. Potentiell versammelt Theater das gesamte bürgerliche Publikum einer bestimmten sozialen community.“<sup>234</sup>

Hinsichtlich der Zuschauer kann somit resümierend festgehalten werden, dass die theaterreformerisch intendierte Nationaltheaterbewegung im Zuge ihrer Entstehung und weiteren Entwicklung einen bürgerlichen Theaterbegriff etablierte, der entsprechend dem gesamtgesellschaftlichen Prozess der Zivilisation sowohl ein diszipliniertes Verhaltensdispositiv als auch eine ruhige, individualisierte, kontemplative Rezeptionsweise erforderte. Da das Publikum jedoch nur eine Seite der theaterbegrifflichen Medaille bildet, soll im Folgenden noch die Genese des theatralen, künstlerischen und schauspielerischen, also des produktionsästhetischen Gefüges supplementär thematisiert werden.

#### 2.2.2.4 Illusion, Entsinnlichung und Texthierarchie: Die Wirkungsästhetik als konstitutiver Aspekt des bürgerlich determinierten Produktionsbegriffs

Wenn man nun den Fokus auf die produktionsästhetische Seite des bürgerlichen Theaterbegriffs richtet und sich mit ihren symptomatischen Veränderungen und Entwicklungen, welche sich im Zuge der Nationaltheaterbewegung und der damit einhergehenden Institutionalisierung, Professionalisierung und Verbürgerlichung des gesamten Theaterbetriebes manifestierten, auseinandersetzt, so stößt man ungleich der unterschiedlichen Kennzeichen wiederholt auf den funktionalisierten, ideologisch besetzten Terminus der Wirkungsästhetik. Denn das erklärte und erhoffte Ziel der Protagonisten und Befürworter der Nationaltheaterbewegung

---

<sup>233</sup> Vgl. Dreßler, Roland: 1993, S. 38-40

<sup>234</sup> Ruppert, Rainer: 1995, S. 147

war die Erziehung und normative Zurichtung des Publikums im Sinne des bürgerlichen Werte- und Tugendkanons. Wie bereits ausführlich in den vorangehenden Kapiteln der vorliegenden Arbeit erwähnt, sollten die Zuschauer durch Unterstützung einer kontemplativen, individualisierten und disziplinierten Rezeptionsweise zu einem gesitteten, tugendhaften und moralisch integeren Lebenswandel herangebildet werden.<sup>235</sup> Entsprechend diesem teleologischen Endzweck hält der sogenannte Vater der Schauspielkunst, Conrad Ekhof, anlässlich einer 1758 gehaltenen Eröffnungsrede in Lübeck wie folgt fest:

„Ihr kennt der Bühne Pflicht,  
durch Weinen und durch Lachen  
muß sie die Tugend schön,  
das Laster häßlich machen.  
Seht also wiederum bei uns den Lauf der Welt,  
belacht die Torheit mit, weint,  
wenn die Tugend fällt,  
und freut euch, wenn sie siegt.  
Dies, was der Erdkreis lehret,  
wird stets im Spiegel hier gesehen und gehöret.“<sup>236</sup>

Eine dementsprechende Zielsetzung lässt sich auch dem sechsten Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* von Gotthold Ephraim Lessing entnehmen, in dem es mit Hinblick auf die dramatisch regelmäßigen und gereinigten Schauspiele heißt:

„Die Fürsicht sendet sie mitleidig auf die Erde,  
Zum Besten des Barbars, damit er menschlich werde;  
Weiht sie, die Lehrerin der Könige zu sein,  
Mit Würde, mit Genie, mit Feur vom Himmel ein;  
Heißt sie, mit ihrer Macht, durch Tränen zu ergötzen,  
Das stumpfste Gefühl der Menschenliebe wetzen;  
Durch süße Herzensangst, und angenehmes Graun  
Die Bosheit bändigen und an den Seelen baun;  
Wohltätig für den Staat, den Wütenden, den Wilden  
Zum Menschen, Bürger, Freund und Patrioten bilden.“<sup>237</sup>

Die unterschiedlichen Vertreter der Nationaltheaterbewegung, die bezüglich der schauspiel-signifikanten Zielsetzung zum Teil inkongruente Ansichten<sup>238</sup> vertraten, stimmten jedoch grundlegend darin überein, dass die Heranführung und Ausbildung der Zuseher zu sittsamen Bürgern deshalb möglich und nach Auffassung Schillers ja sogar unausweichlich ist, da das institutionalisierte, subventionierte Theater mit seinen dramatisch regelmäßigen Stücken „ein unfehlbarer Schlüssel zu den geheimsten Zugängen der menschlichen Seele“<sup>239</sup> ist. Durch die

---

<sup>235</sup> Siehe dazu Kapitel 2.2.1.2, S. 27-32 und Kapitel 2.2.2.1

<sup>236</sup> Conrad Ekhof in Schulz, Georg-Michael: 1999, S. 490-491

<sup>237</sup> Lessing, Gotthold Ephraim: 2006, S. 39-40

<sup>238</sup> Siehe dazu Kapitel 2.2.2.1, S. 45-49

<sup>239</sup> Friedrich Schiller in Fischer-Lichte: 2000, S. 25

sogenannte Einfühlung der Zuschauer in die theatralen Bühnenhandlungen und deren Identifikation mit den einzelnen dramatischen Figuren, prognostizierte man eine Katharsis und Erziehung des Publikums in einem moralischen Sinn. In der Illusion als zweckförderndes Stilmittel sah man wiederum eine geeignete und konstitutive Methode, um die erwünschte Identifikation zu befördern und zu verstärken. Bevor jedoch an dieser Stelle weitere bühnenspezifische Merkmale der produktionsästhetischen Seite des bürgerlichen Theaterbegriffs im Detail zur Sprache kommen, muss eingangs zwingend festgehalten werden, dass dem omnipräsenten Ziel der sittlichkeitsfördernden Wirkungsästhetik prinzipiell alle theatralen Stilmittel, Methoden und Spezifika zweckdienlich untergeordnet wurden. In diesem Sinne wurde auch wie bereits angesprochen eine regelmäßige Dramatik mit einem linearen und dramaturgisch durchgängigen Bogen unerlässlich. Die Literarisierung von Theater ermöglichte und intensivierte als wesentlicher und grundlegender Bestandteil der damaligen Produktionsästhetik nicht nur die einführende Identifikation, sondern verlangte vom Publikum die bedingungslose und ausschließliche Aufmerksamkeit auf die Bühnenereignisse. Der inhaltlich, dramaturgisch chronologische Verlauf des jeweiligen Stückes verbat, insofern man diesem folgen wollte, jegliche Form der Zerstreuung und machte die bis dahin übliche kommunikative Interaktion zwischen den Zuschauern sowie dem Auditorium und der Bühne nicht nur in ideologischer, sondern auch in praktischer Hinsicht unmöglich. Die dramatisch regelmäßigen Stücke mit ihren individualisierten, nicht auf ein den damals gebräuchlichen Sehgewohnheiten entsprechendes Rollenfach reduzierbaren Figuren, ihren vielschichtigen Konstellationen und Zusammenhängen und dem ihnen immanenten linearen Handlungsbogen bedurften einer „höchst wachsamten Rezeption. Erlaubten die Comödienbude oder das höfische Schloßtheater noch die Zerstreuung, setzte das neue Theater eine pausenlose Konzentration voraus. Seine Dramaturgie forderte, indem es die ununterbrochene Illusion förderte, die ununterbrochene Aufmerksamkeit. Da wurde in der Tat vom Zuschauer viel und Neues verlangt: er hatte stundenlang stillzusitzen, mußte jedes szenische Detail behalten, wollte er das nächstfolgende und den Sinn des Ganzen begreifen.“<sup>240</sup> In diesem Zusammenhang konstatiert Roland Dreßler unter Bezugnahme auf Marshall McLuhan, dass die Tatsache, dass „bürgerliches Theater vor allem durch das gedruckte Drama geschaffen werden“<sup>241</sup> sollte, dem gesamtgesellschaftlichen Entwicklungsprozess zur Zeit der Aufklärung entsprach.

„Das produzierte, abgegrenzte, einem Eigentümer zuzuordnende Produkt wird zur wichtigsten Größe im sozialen Verkehr. Eine variable Theateraufführung, die von Abend zu Abend ihre Gestalt wechselte, entzog sich dem

---

<sup>240</sup> Dreßler, Roland: 1993, S. 169

<sup>241</sup> Kotte, Andreas: 2005, S. 103

werkzentrierten Denkmuster dieses Jahrhunderts. Ein gedrucktes Theaterstück war hingegen als Produkt zu behandeln. [...]. Das kausal-logische Denken, wie es die Manufakturproduktion forderte, wurde seinerseits entscheidend durch den Buchdruck gefördert. Es wurde beim Lesen trainiert. Die Struktur der Printmedien legten nun das heuristische Muster der Weltaneignung vor. Und dieses Muster – [...] – bildete die Denkschienen auch für Analphabeten, da es den ganzen Alltag durchdrang. [...]. Das Theater, das in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entsteht, läßt sich insofern als »Druckseite« bezeichnen, als es der Linearität des geschriebenen Textes folgt. Die Kontinuität wird zum dramaturgischen wie zum schauspielmethodischen Prinzip. Wer auf der Bühne b sagen wollte, musste zunächst a gesagt haben!“<sup>242</sup>

Die programmatische Etablierung der dramatisch regelmäßigen Stücke auf den Nationaltheaterbühnen des 18. Jahrhunderts wird von Dreßler gerade unter Berücksichtigung ihres kausal logischen, linearen Handlungsablaufes, der ihnen als funktionale Bedingung inhärent ist, als Pendant zum wirtschaftlichen, sozioökonomischen Phänomen der Industrialisierung und zum gesamtgesellschaftlichen Prozess der Zivilisation gewertet.

Doch ehe wir das Feld zum Makrokosmos Gesellschaft öffnen, soll zunächst noch einmal auf die mikrokosmische Forderung nach einer regelmäßigen Dramatik als Grundvoraussetzung und nationaltheatersignifikantes Mittel zur Illusionsförderung und Identifikation sowie auf weitere produktionsästhetische Kennzeichen eingegangen werden.

„Fassen wir nun alles, was zum vollkommenen Trauerspiel gehört, kurz zusammen, so zeigt sich, daß folgende wesentliche Dinge dazu gehören. Die Handlung muß ganz und vollständig seyn, von ernsthaftem Inhalte; ein einziges wichtiges Interesse muß darin statt haben, und sie muß eine eingeschränkte Größe haben: alles muß darin zusammen hangen; es muß nichts geschehen, das den Haupteindruck, nicht vermehrt, nichts, davon man den Grund nicht einsieht. Alles muß wolgeschlossen, ohne Mangel und ohne Ueberfluß seyn. Der Dichter muß uns die Hauptperson keinen Augenblick entziehen; es muß nichts geschehen, das die Handlung unvollkommen macht. Die Verwicklungen müssen nicht zu künstlich und die Auflösungen nicht widernatürlich, nicht gewaltsam seyn. Die Sitten der Personen müssen groß und edel, und in den Charakteren eine hinlängliche Mannichfaltigkeit seyn. Die Leidenschaften müssen stark, aber nicht übertrieben und den großen Sitten anständig seyn. Die Reden müssen überhaupt den Sitten und den Leidenschaften angemessen seyn. Es muß nichts gesagt werden, was nicht zur Sache gehört, am wenigsten etwas, das den Eindruck schwächt; (ein Fehler, darein Shakespeare oft verfällt;) Ton und Ausdruck müssen für jeden Charakter und für jede Leidenschaft besonders abgepaßt seyn. Die Sittensprüche müssen wichtig seyn, und ohne alles zu bemerkende Veranstaltung von selbst aus der Empfindung entstehen.“<sup>243</sup>

---

<sup>242</sup> Dreßler, Roland: 1993, S. 54-55

<sup>243</sup> Johann Georg Sulzer in Haider-Pregler, Hilde: 1980, S. 416

Diese Zusammenfassung von Johann Georg Sulzer in seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* veranschaulicht noch einmal sehr deutlich die Anforderungen, die im Zuge der illusionsfördernden Wirkungsästhetik an die dramatisch regelmäßigen Stücke gestellt wurden. Darüber hinaus benennt er ein weiteres wichtiges Merkmal der nationaltheatercharakteristischen Produktionsästhetik. Um die zielgerichtete Illusion nicht zu gefährden, durfte nichts wider der Natur oder der Vernunft sein. Weder durfte eine Figur vernunftwidrig handeln, noch durfte ein Ereignis unwahrscheinlich oder eine Handlung widernatürlich sein. Diese Forderung beschränkte sich jedoch nicht nur auf den Inhalt und die Dramaturgie der literarischen Stückvorlage, sondern musste in ihrer praktischen Umsetzung auch innerhalb der Aufführungspraxis nachhaltig Fuß fassen. Denn wie wenig die damals gängigen Spielweisen und ihre signifikanten Merkmale, wie zum Beispiel sinnliche Körperlichkeit, unberechenbare Affektiertheit sowie offen zur Schau gestellte Künstlichkeit, die nach Ansicht der Reformer sowohl die Einfühlung als auch die Identifikation kategorisch verhindern und insofern auch die moralische Besserung des Publikums, mit der Literarisierung von Theater konform gingen, zeigt einer der letzten Einträge Lessings in seine *Hamburgische Dramaturgie*:

„Wir haben Schauspieler, aber keine Schauspielkunst. Wenn es vor Alters eine solche Kunst gegeben hat: so haben wir sie nicht mehr; sie ist verloren; sie muß ganz von neuem wieder erfunden werden. Allgemeines Geschwätze darüber hat man in verschiedenen Sprachen genug; aber spezielle, von jedermann erkannte, mit Deutlichkeit und Präzision abgefaßte Regeln, nach welchen der Tadel oder das Lob des Akteurs in einem besondern Falle zu bestimmen sei, deren wüsste ich kaum zwei oder drei.“<sup>244</sup>

Die Zielsetzung nach einer reglementierten und allgemein anerkannten *Grammatik der Schauspielkunst* hatte in ihrer konkreten Umsetzung die programmatische Ausgrenzung tradierter Theaterformen, wie das Stegreifspiel, die sogenannten Haupt- und Staatsaktionen, posenhafte Zwischennummern, um nur einige wenige zu nennen, zur Folge, da sie sich in ihrer Widernatürlichkeit der „apriorischen Ordnung“<sup>245</sup> entzogen und daher „unmöglich in das System einer bürgerlich-rationalistischen Sittenschule zu integrieren“<sup>246</sup> waren.<sup>247</sup> Für die damalige Schauspielkunst proklamierte man in logischer Konsequenz eine *imitatio naturae*, was bedeutet „durch Kunst der Natur nachahmen, und ihr so nahe kommen, daß Wahrscheinlichkeiten für Wahrheiten angenommen werden müssen oder geschehene Dinge so natürlich wieder vorstellen, als wenn sie jetzt erst geschehen.“<sup>248</sup> Entsprechend dem aufklärerischen Dogma

<sup>244</sup> Lessing, Gotthold Ephraim: 2006, S. 508

<sup>245</sup> Fischer-Lichte, Erika: 1999, S. 117

<sup>246</sup> Dreßler, Roland: 1993, S. 52

<sup>247</sup> Siehe dazu Kapitel 2.2.1 und Kapitel 2.2.2.1

<sup>248</sup> Conrad Ekshof in Haider-Pregler, Hilde: 1980, S. 172

der Vernunft etablierte sich auf den Bühnen der Nationaltheater eine naturgemäße und wahrscheinliche *Grammatik der Schauspielkunst*, die der gebräuchlichen Darstellungskunst der Wandertruppen diametral gegenüber stand. Die Spezifika der dramatisch regelmäßigen Stücke evozierten durch die Individualisierung der Figuren eine Abkehr vom sogenannten typenhaften Rollenfach. Der Menschendarsteller<sup>249</sup> wurde zum Paradigma der umgeformten Schauspielkunst und die Nachahmung der Natur zu ihrem Leitsatz. Im Zuge dessen mussten sich die Schauspieler dem Studium der menschlichen Natur widmen, um ihre Mimik, Gestik und Körperlichkeit, ihre Verhaltensdispositive und ihren Habitus empirisch zu eruieren. „Diese Natürlichkeit entspricht nun nicht einer sklavischen eingehaltenen Naturwirklichkeit, sondern hat sich als eine dem Zuschauer angenehme, auf ihn wie Natur wirkende Wahrscheinlichkeit zu präsentieren.“<sup>250</sup> Neben dem realen Beobachten und Studieren menschlicher Verhaltens- und Handlungsweisen wurden die Darsteller in die Pflicht genommen schauspielerspezifische Übersetzungen im Sinne einer den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit und der Vernunft entsprechenden Bearbeitung zu finden. Gemäß dieser Forderung nach einem eigenständigen Schaffensprozess kann man dem *Auszug aus dem »Schauspieler« des Herrn Rémond von Sainte Albine* von Lessing Folgendes entnehmen:

„Es ist zwar wahr, daß jeder Mensch ungelernt den Zustand seiner Seele durch Kennzeichen, welche in die Sinne fallen, einigermaßen ausdrücken kann, der eine durch dieses, der andre durch jenes. Allein auf dem Theater will man Gesinnungen und Leidenschaften nicht nur einigermaßen ausgedrückt sehen; nicht nur auf die unvollkommene Weise, wie sie ein einzelner Mensch, wenn er sich wirklich in ebendenselben Umständen befände, vor sich ausdrücken würde; sondern man will sie auf die allervollkommenste Art ausgedrückt sehen, so wie sie nicht besser und nicht vollständiger ausgedrückt werden können.“<sup>251</sup>

Sinngemäß meldet sich diesbezüglich auch Denis Diderot in seinem *Paradox über den Schauspieler* zu Wort, indem er konstatiert: „Der große Schauspieler beobachtet die Erscheinungen; der empfindsame Mensch dient ihm als Modell: er denkt über ihn nach und findet durch Überlegung, was hinzugefügt oder weggelassen werden muß, um das Modell zu verbessern.“<sup>252</sup> In einen Disput gerieten die Theaterreformer allerdings hinsichtlich der Methodik. Während die einen den einführenden Schauspieler proklamierten, traten die anderen für einen distanzierten Darsteller ein. Der These: „Wollen die tragischen Schauspieler uns täuschen; so müssen sie sich selbst täuschen.“<sup>253</sup> stand die Antithese, dass man „von seiner Seele allezeit Meister blei-

<sup>249</sup> Vgl. Devrient, Eduard: 1967, S. 426-427

<sup>250</sup> Haider-Pregler, Hilde: 1980, S. 168

<sup>251</sup> Lessing, Gotthold Ephraim: 2003, S. 142-143

<sup>252</sup> Diderot, Denis: 2003, S. 160

<sup>253</sup> Rémond de Sainte-Albine in Haider-Pregler: 1980, S. 167

ben“<sup>254</sup> muss, diametral gegenüber.<sup>255</sup> Obgleich dieser Methodenstreit bis heute nichts von seiner Brisanz verloren hat, ist im Kontext der vorliegenden Arbeit irrelevant, „ob die Grammatik der Körpersprache aufgrund der Einfühlungstheorie oder einer reflexiv-nachahmungstheoretischen Darstellungstheorie konzipiert ist. Ihr Unterschied ist nur vordergründig: Er ändert nichts am Verhältnis von Sprache und Körpersprache, da es ein Unterschied in der Sprachauffassung ist, der sich auf beide bezieht. Beiden ist gemeinsam, dass sie auf die eine oder andere Art den körperlichen Ausdruck dem sprachlichen anzupassen versuchen.“<sup>256</sup>

Diese Anpassung und die darin implizierte, hierarchische Unterordnung des Körpers hinsichtlich der literarischen Vorlage bezeichnet Ruedi Graf in ihren Auswirkungen bezüglich des gestischen und mimischen Zeichengebrauchs als Modellierung des Körpers.<sup>257</sup> Die Semiotik des Leibes wurde ideologisch unter den Text als sprachlich fixiertes und somit kontrollierbares Zeichen subsumiert, was praktisch zur Folge hatte, dass „die Mimik und Gestik der Natur des guten Dramas folgt, die anschauliche Kraft des dramatischen Wortes nicht verrät, demen- tiert oder der Lächerlichkeit preisgibt.“<sup>258</sup> Während sich also tendenziell in den Aufführungen der Wandertruppen, die durch das Extemporieren und die Improvisation gekennzeichnet waren, das Wort aus der Handlung ergab, diktierte nun auf den Bühnen des Literaturtheaters die Sprache jede nonverbale Ausdrucks- und Darstellungsweise. Diese programmatische produktionsästhetische Entwicklung, die für den bürgerlichen Theaterbegriff wesentlich ist, geht unter dem Begriff der Texthierarchie in die Theatergeschichte ein. Doch damit ist das Kapitel zur hegemonialen und weitreichenden Aufwertung der dramatisch regelmäßigen Stücke noch nicht zu Ende. Um den phänomenalen Leib des Schauspielers und den damit einhergehenden nonverbalen Zeichengebrauch, gerade im Hinblick auf die Illusion als konstitutiver Bestandteil der Wirkungsästhetik, vollends von seiner vernunftwidrigen Sinnlichkeit zu lösen, wurde dieser systematisch in ein natürliches und sinnhaftes Zeichen der Seele umgewandelt. Es generierte sich eine folgeschwere Entsinnlichung des Körpers, da seine Leiblichkeit als Kontradiktion zur Illusion und in weiterer Konsequenz zur teleologischen Wirkungsästhetik gesehen wurde. Um die einführende Identifikation und die daraus resultierende moralische Läuterung respektive Besserung der Zuschauer nicht zu gefährden, musste der phänomenale Leib des Schauspielers vollständig und bedingungslos in dessen dramatische Bühnenfigur überführt werden und sich gänzlich der Wahrnehmung des Publikums entziehen. Er fungierte über

---

<sup>254</sup> Riccoboni, Francesco: 2003, S. 147

<sup>255</sup> Vgl. Haider-Pregler, Hilde: 1980, S. 164-178; Vgl. Lazarowicz, Klaus und Balme, Christopher: 2003, S. 138-163

<sup>256</sup> Graf, Ruedi: 1992, S. 139

<sup>257</sup> Vgl. Graf, Ruedi: 1992, S. 135

<sup>258</sup> Graf, Ruedi: 1992, S. 137

mimische, gestische und proxemische Zeichen ausnahmslos als Repräsentant der seelischen und emotionalen Zustände der Rolle. Eine Anmerkung Lessings über Conrad Ekhofs Schauspielkunst, die zu dieser Zeit als mustergültig angesehen wurde, veranschaulicht diese obligatorische Umwandlung: „Welcher Reichtum von malenden Gesten, durch die er allgemeinen Betrachtungen gleichsam Figur und Körper gibt, und seine innersten Empfindungen in sichtbare Gegenstände verwandelt. Welcher fortreißende Ton der Überzeugung!“<sup>259</sup> Entsprechend dem gewünschten Rezeptionsmodus „soll der Zuschauer »nur für die Rolle« empfinden; wird jedoch seine Aufmerksamkeit auf den Körper des/r Schauspielers/-in als dessen/deren phänomenalen Körper und nicht als Zeichen für den Seelenzustand einer Rollenfigur gerichtet, fängt er an, »für ihn« bzw. für sie »zu empfinden«. Und dies »reißt« ihn »unausbleiblich aus der Illusion«.“<sup>260</sup> Die subsumierende Reduktion des realen Körpers auf eine figuren- und textimmanente Zeichenhaftigkeit gemäß den Gesetzen der Vernunft, der Wahrscheinlichkeit und der Natur sowie die prinzipielle Vormachtstellung des dramatischen Textes gegenüber allen anderen theatralen Mitteln, Formen und Spielweisen können somit als Enttheatralisierung und Texthierarchie in einem doppelten Sinn gedeutet werden.

Selbstredend beschränkte sich dieser ideologisch intendierte und bedeutungsvolle Paradigmenwechsel innerhalb der Schauspielkunst nicht nur auf die nonverbalen Ausdrucks- und Darstellungsmöglichkeiten der Schauspieler, sondern hatte auch einschneidende und weitreichende Erneuerungen hinsichtlich ihres Sprachgebrauchs auf der Bühne zur Folge. Um der illusionsfördernden Wirkungsästhetik nicht kontraproduktiv entgegenzuwirken, musste die Deklamation, also der kunstmäßige, der literarischen Stückvorlage gerecht werdende Vortrag, der apriorischen Ordnung entsprechend ebenfalls natürlich und wahrscheinlich sein. Ziel war es die damals vorherrschende, outriert pathetische, skandiierte Sprechweise durch eine figurencharakteristische abzulösen. Somit wurden die Schauspieler dazu genötigt alle sprachlichen Mittel wie Intonation, Sprechtempo und -intensität, Rhythmisierung und Akzentuierung ihrer Figur anzupassen. Wie sehr die nationaltheaterreformatorischen Forderungen im Hinblick auf die Deklamation mit der hierarchischen Umwandlung des phänomenalen Körpers in ein natürliches Zeichen der Seele d'accord gingen, zeigt ein Zitat Goethes: „Hier muß ich meinen angeborenen Charakter verlassen, mein Naturell verläugnen und mich ganz in die Lage und Stimmung desjenigen versetzen, dessen Rolle ich declamire.“<sup>261</sup> Den Darstellern wurde eine deutliche, akustisch verständliche Aussprache, die richtige, standesgemäße Betonung im

---

<sup>259</sup> Lessing, Gotthold Ephraim: 2006, S. 93

<sup>260</sup> Fischer-Lichte, Erika: 2000, S. 71

<sup>261</sup> Johann Wolfgang von Goethe in Maurer-Schmoock, Sybille: 1982, S. 200

Sinne der ursprünglichen Bedeutung der Maxime *Über Geschmack lässt sich nicht streiten* und die Abkehr von individuellen Dialekten abverlangt. Diese Form der Sprachmodellierung fasst Ruedi Graf wie folgt zusammen:

„Nur die richtige Deklamation vertritt den Geist der Schrift. Der Schauspieler soll sich dem Text bedingungslos unterwerfen, keine Anmerkungen dazu machen oder spontan auf die Zurufe der Menge reagieren. Sein loses Maul und sein Sprachwitz sind nicht mehr gefragt, an ihre Stelle treten die Fähigkeiten des Memorierens und der genauen Textwiedergabe [sic!], um die lückenlose Präsenz des Textes zu garantieren, und die Fähigkeit zur richtigen Intonation, um den Sinn des Textes nicht zu entstellen. In der Literaturgesellschaft, in der das literarische Drama dominiert, wird die richtige und sinngemäße Wiedergabe des Textes zur wichtigsten Forderung an den Schauspieler. Als Interpret des literarischen Werkes soll er die Absicht des Autors, den Geist des Textes unverfälscht auf die Bühne bringen.“<sup>262</sup>

Das produktionsästhetische und illusionsverstärkende Dogma der Texthierarchie hatte jedoch nicht nur individuelle Auswirkungen auf die einzelnen Schauspieler, sondern beeinflusste jegliche Form des Zusammenspiels. Vergleichbar dem von Norbert Elias beschriebenen Prozess der Zivilisation etablierten sich durch die kategorische Einführung und den hegemonialen Status textlich festgeschriebener Stücke aufführungsbedingte Interdependenzen, da sie gemäß ihres dramaturgisch durchgängigen und linear verlaufenden Handlungsbogens ausschließlich als Sinnganzes, getreu dem Dispositiv der Werkästhetik, in Erscheinung traten.<sup>263</sup> Die absolute Textsicherheit, das konkrete Wissen über Auf- und Abtritte sowie das Kennen der Stichwörter wurden zu unentbehrlichen Größen der Illusion. „Es versteht sich also von selbst, daß die moralischen Stellen vorzüglich wohl gelernt sein wollen. Sie müssen ohne Stocken, ohne den geringsten Anstoß, in einem ununterbrochenen Flusse der Worte, mit einer Leichtigkeit gesprochen werden, daß sie keine mühsame Auskramungen des Gedächtnisses, sondern unmittelbare Eingebungen der gegenwärtigen Lage der Sache scheinen.“<sup>264</sup> Das Textstudium beinhaltete jedoch in logischer Konsequenz nicht nur das Erlangen der textlichen Sicherheit, sondern darüber hinaus auch die Kenntnis des ganzen Stückes sowie dessen hermeneutische und interpretatorische Auslegung. „Ebenso ausgemacht ist es, daß kein falscher Akzent uns muß argwöhnen lassen, der Akteur plaudere, was er nicht verstehe. Er muß uns durch den richtigsten, sichersten Ton überzeugen, daß er den ganzen Sinn seiner Worte durchdrungen habe.“<sup>265</sup> Um die Illusion und die damit verknüpfte Wirkungsintention noch zu steigern oder gar zu perfektionieren, waren die Darsteller demnach nicht nur verpflichtet ihren Text, ihre Stichwörter, ihre Auf- und Abtritte exakt zu kennen, sondern wurden im Weiteren explizit

---

<sup>262</sup> Graf, Ruedi: 1992, S. 142-143

<sup>263</sup> Vgl. Elias, Norbert: 1997 (Band 2), S. 323-347

<sup>264</sup> Lessing, Gotthold Ephraim: 2006, S. 23

<sup>265</sup> Lessing, Gotthold Ephraim: 2006, S. 23

dazu angehalten der theaterreformatischen Forderung nach einem ensembleartigen, stummen Spiel, das die produktionsästhetischen und aufführungsbedingten Interdependenzen zusätzlich verstärkte, sowie dem Verbot aus der Rolle zu fallen nachzukommen. So bezeichnete bereits Riccoboni das stumme Spiel als das „Schätzbarste bey einem Schauspieler [...]. Nur wenige begreifen es vollkommen. Alle Leidenschaften, alle Bewegungen der Seele, alle Veränderungen der Gedanken sollen sich auf dem Gesichte des Schauspielers zeichnen, wenn er den Zuschauern das lebendige Interesse geben will, welches sie an das Theater fesselt.“<sup>266</sup> Auch im Hinblick auf das stumme Spiel galt es die menschlichen, empirisch beobachtbaren Vorbilder in der Natur zu studieren und eine adäquate Umsetzung auf der Bühne im Sinne der wirkungsästhetischen Illusion zu finden. Gemäß der Devise, dass man nicht nicht kommunizieren kann, sollten die Schauspieler auf mimische sowie gestische Art und Weise situativ auf das Gesagte Bezug nehmen und auf den sprechenden Spielpartner nonverbal reagieren. Dabei sollte entsprechend des Ensemblespiels, auf das an anderer Stelle noch genauer eingegangen wird, die oberste Maxime sein, die Aufmerksamkeit nicht vom Sprecher abzuziehen. Ferner wurde es den Darstellern untersagt innerhalb des stummen Spiels aus der Rolle zu fallen, da die Zuschauer somit unweigerlich aus der Illusion gerissen werden. Sie standen daher während der ganzen Aufführung über in der Pflicht sich als Figur zu den anderen Figuren zu verhalten und durften nicht passiv, desinteressiert oder teilnahmslos auf der Szene stehen. Innere Vorgänge wie Gefühle, Affekte, Gedanken und Emotionen sollten für das Publikum auf subtile, differenzierte, nuancenreiche und vor allem figurencharakteristische Art und Weise körperlich sichtbar gemacht werden. Wie bereits erwähnt, war es den Darstellern nicht nur hinsichtlich des stummen Spiels, sondern während einer laufenden Vorstellung prinzipiell untersagt aus der Rolle zu fallen oder zu treten, was in praktischer Hinsicht des Weiteren bedeutete, dass ihnen sowohl persönliche als auch generelle Ansagen, Ankündigungen und Äußerungen verwehrt, das Aufsuchen des Auditoriums sowie jegliche Form der Interaktion, Kommunikation und Kontaktaufnahme mit dem Publikum strikt verboten wurde. Während es innerhalb der tradierten Theaterformen der Wandertruppen nicht unüblich war, den Schauspieler als solchen, also in seiner phänomenalen Leiblichkeit auf der Bühne zu sehen, so durften die Protagonisten der Nationaltheater die Bühne ausschließlich in ihrer Rolle betreten, mussten sie ohne Unterlass solange verkörpern bis sie als Figur wieder abtraten und für die Zuseher nicht mehr sichtbar waren. Die Theatermacher und Reformer forderten vom einzelnen Akteur „mit dem ersten Eintritt die ganze Personalität seiner Rolle in so scharfen und bestimmten Umrissen darzustellen, daß der Zuschauer nun schon fürs ganze Stück weiß, wie er seinen

---

<sup>266</sup> Francesco Riccoboni in Graf, Ruedi: 1992, S. 152

Mann zu nehmen habe.“<sup>267</sup> Dass auch in diesem Fall, wie bekanntlich für das Zeitalter der Aufklärung beileibe nicht unüblich, die ideellen Reformintentionen mit der Realität nicht deckungsgleich waren, zeigt die nachstehende Kritik in *Hagens Magazin*:

„Wenn sie ihre Lektion aufgesagt haben, so stehen sie und gaffen ins Parterre oder in die Loge. Zuweilen gehen unterdessen die wichtigsten Dinge vor, woran sie, wenn ihnen der Dichter gleich keine Worte im Mund gelegt hat, dennoch durch ihre Geberden Theil nehmen musten; aber sie stehen so lange bis das so genannte Stichwort in ihre Ohren schallt, oder der Souffleur sie anruft.“<sup>268</sup>

So nutze ich aufgrund der bedeutungstragenden Wichtigkeit wiederholt die Gelegenheit, um grundlegend darauf hinzuweisen, dass die generelle und die Epoche der Aufklärung im Besonderen kennzeichnende Ambivalenz zwischen ideellen, intentionalen, erklärten Zielen und den dementsprechenden faktischen Umsetzungen immer mitgedacht werden muss. Um also der Sache per se und den theaterhistoriographischen Entwicklungen dieser Zeit in ihrer Diskursivität, Komplexität und Tragweite gerecht zu werden, muss diese Tatsache stets im Bewusstsein bleiben, ungeachtet dessen sie im Kontext der vorliegenden Arbeit nicht weiter relevant ist, da der Fokus auf den fundamentalen, nachhaltigen Auswirkungen respektive Konsequenzen und nicht auf den entwicklungsgeschichtlichen Ambivalenzen liegt.

Doch nun zurück zu den illusionsfördernden Maßnahmen und Methoden der sich im Zuge der Nationaltheaterbewegung etablierenden, wirkungsintendierten Schauspielkunst. Die aufgrund der literarischen Vorlage und ihrer Vormachtstellung gegenüber anderen theatralen Formen und Mitteln entstehenden Interdependenzen zwischen den Darstellern machten nicht nur das stumme Spiel sowie die vollkommene Repräsentation der Rolle unerlässlich, sondern auch das bereits angedeutete Ensemblespiel. Erwartungsverheißend und richtungsweisend prognostiziert Goethe innerhalb eines Prologs, den er im Rahmen der Eröffnung des Weimarer Theaters zum Besten gab, den Zuschauern, „daß Harmonie Des ganzen Spiels allein verdienen kann Von euch gelobt zu werden, daß ein jeder Mit jedem stimmen, alle mit einander Ein schönes Ganzes vor euch stellen sollen: [...]“. <sup>269</sup> Was das von den Reformern eingeforderte Ensemblespiel angeht, sind auch die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters sowohl im Hinblick auf die ideelle Zielgebung als auch hinsichtlich ihrer tatsächlichen Umsetzung durchaus aufschlussreich.

---

<sup>267</sup> Karl August Böttiger in Maurer-Schmoock, Sybille: 1982, S. 185

<sup>268</sup> *Hagens Magazin* in Graf, Ruedi: 1992, S. 151

<sup>269</sup> Johann Wolfgang von Goethe in Maurer-Schmoock, Sybille: 1982, S. 181

„In diesem Egoismus, welcher öfters bei den vorzüglichsten Mitgliedern unsers Theaters auf den höchsten Grad steigt, liegt der Grund, warum den meisten Vorstellungen hier Wahrheit und Leben mangelt, und warum so selten eine Vorstellung ein vollkommenes Ganzes ist. Der Schauspieler, welcher in einem Stück auf sich allein das Hauptinteresse zu ziehen sucht, und nicht zugleich auf die Wirkung der übrigen Mitspielenden Rücksicht nimmt, Reden und Stichwörter wegläßt, um den Mitschauspielern gute Reden und wirksame Stellen zu verderben, verfehlt gewiß seinen Endzweck; denn indem er durch sein eigenes, auf seine Rollen allein berechnetes Spiel Aufsehen erregen will, und seine Mitschauspieler nicht wechselseitig einwirken läßt, verliert am Ende seine Darstellung selbst, weil sie vom Ganzen abgerissen erscheint, eine isolierte Figur im Gemälde, ohne Haltung und Gruppierung.“<sup>270</sup>

Um die von Dalberg allegorisch als Gemälde bezeichnete Produktionsästhetik im Hinblick auf die Zuschauer in ihren bühnen- und aufführungssymptomatischen Mitteln noch zu komplementieren, kam es auf den Nationalschaubühnen des 18. Jahrhunderts zu weiteren signifikanten Veränderungen, welche die Illusion als tragende Säule der Wirkungsästhetik zusätzlich manifestierten. Paradigmatisch etablierte sich demzufolge die imaginäre vierte Wand als illusionssteigernde Kommunikationsgrenze. Denis Diderot formulierte in seiner 1758 erschienenen Abhandlung *Discours sur la poésie dramatique* innerhalb der europäischen Theaterhistoriographie als Erster die Doktrin der sogenannten vierten Wand, die für den bürgerlichen Theaterbegriff konstitutiv ist. „Man stelle sich an dem äußersten Rande der Bühne eine große Mauer vor, durch die das Parterre abgesondert wird. Man spiele, als ob der Vorhang nicht aufgezogen würde.“<sup>271</sup> Indem sich die Rampe als erwünschte Interaktions- und Kommunikationsgrenze manifestierte, schuf sie nicht nur eine räumliche Separation zwischen der Bühne und dem Auditorium, sondern generierte ein neues Wahrnehmungsmuster, das sowohl für die Rezeptionsweise als auch für die Produktionsseite weitreichende und bedeutungstragende Veränderungen zur Folge hatte. Auf der einen Seite stand respektive saß der Zuschauer als einführender und kontemplativer Beobachter, dessen Blick im Idealfall ausschließlich auf die theatralen Bühnenereignisse gerichtet war, während auf der gegenüberliegenden Seite der Schauspieler so agierte als ob das Publikum gar nicht anwesend und er nicht das Objekt der Betrachtungen wäre. Selbstredend verstärkten die kontemplationsfördernde, disziplinierende und programmatische Verdunkelung des Zuschauerraumes sowie die Einführung des Vorhangs gegen Ende des 18. Jahrhunderts diese illusionssteigernde, wirkungsästhetisch gewichtige Trennung. „Ein sich erhebender Vorder-Vorhang suggerierte den Zuschauern, sie blickten zufällig in einen Ausschnitt wirklichen Geschehens hinein, ohne daß die Beobachteten

---

<sup>270</sup> Wolfgang Heribert von Dalberg in Rockstuhl, Daniela: 2008, S. 82

<sup>271</sup> Denis Diderot in Fischer-Lichte, Erika: 1999, S. 455

von der Beobachtung wüßten.“<sup>272</sup> Die Verwendung des Vorhangs auf den Bühnen der Nationaltheater steigerte die Illusion vor allem dahingehend, dass sich Theater als solches, also in seiner Materialität, nach Möglichkeit nicht mehr zu erkennen gab, da sich die technischen, dekorationsbedingten und bühnenbildspezifischen Umbauten nun dem Blick der Zuseher entzogen. Des Weiteren war man darum bemüht die Kostüme, das Bühnenbild und die Dekoration dem Ort und der Zeit der Handlung entsprechend anzupassen, Doppelbesetzungen zu vermeiden und eine physische und optische Affinität zwischen dem Schauspieler und der darzustellenden Bühnenfigur zu gewährleisten. „Die angestrebte Ähnlichkeit – im Aussehen, im Alter, im Habitus, in der Mentalität – soll dem vom Zuschauer erwarteten Bild entsprechen, um dem Publikum durch möglichst perfekte Täuschung den höchstmöglichen Genuß zu verschaffen.“<sup>273</sup> Ungleich dessen, ob man die körper-, sprach-, aufführungs- oder die bühnenspezifischen Aspekte der sich im Zuge der Nationaltheaterbewegung etablierenden Produktionsästhetik betrachtet, man landet früher oder später bei den korrelativen Termini Illusion und Wirkung, die für den bürgerlichen Theaterbegriff konstitutiv sind.

Resümierend gilt es nun zu hinterfragen, ob und inwieweit die nationaltheatersignifikante Produktionsästhetik, gerade im Hinblick auf ihre Programmatik und unter Bezugnahme auf die reformatorisch ideellen sowie rezeptionsspezifischen Merkmale des bürgerlichen Theaterbegriffs, den gesamtgesellschaftlichen Strukturen und Entwicklungen zur Zeit der Aufklärung entspricht. Wie man den vorangehenden Ausführungen entnehmen kann, generierte sich im Zuge der Nationaltheaterbewegung ein Produktionsbegriff, der in erster Linie über die ideologisch determinierte Wirkungsästhetik bestimmt wurde. Mithilfe dramatisch regelmäßiger Stücke, die durch ihren linearen, durchgängigen Handlungsbogen die erforderliche Identifikation und Einfühlung der Zuschauer in die individuellen Figuren ermöglichten, sollte das Publikum im Sinne des bürgerlichen Werte- und Tugendkanons zu einer sittsamen, moralisch integren Lebensweise erzogen werden. Da jedoch die tradierten Theaterformen und typischen Spielweisen der Wandertruppen gänzlich ungeeignet waren diese teleologische Erziehung der Zuschauer zu befördern, musste gerade auch der produktionsästhetische Aufführungsmodus grundlegend reformiert werden. Somit proklamierte man eine *imitatio naturae*, was bedeutet, dass die den Gesetzen der apriorischen Ordnung entsprechenden Naturnachahmung zur ultimativen Maxime der Schauspielkunst erhoben wurde. Basierend auf den dramatisch regelmäßigen Stückvorlagen generierte sich eine *Grammatik der Schauspielkunst*, die durch ihren natürlichen, vernunftmäßigen und wahrscheinlichen Zeichengebrauch die Illusion beförderte.

---

<sup>272</sup> Dreßler, Roland: 1993, S. 168

<sup>273</sup> Haider-Pregler, Hilde: 1980, S. 167

Der Begriff der Grammatik verdient jedoch an dieser Stelle eine genauere Betrachtung und bedarf vor allem angesichts des thematischen Hintergrunds der vorliegenden Arbeit einer näheren Untersuchung, da er nicht nur innerhalb der Alltagssprache, sondern auch per Definition auf ein strukturelles Regelsystem verweist. Demzufolge und der theaterreformatorisch ideologischen Programmatik entsprechend galt es in Abgrenzung zu den tradierten Theaterformen der Wandertruppen, deren Spielweise vorrangig durch die Improvisation und die Semiotik des phänomenalen Leibes gekennzeichnet war, auf den Bühnen der neu gegründeten Nationaltheater eine kalkulierbare, regelmäßige und kontrollierte Schauspielkunst zu etablieren. Somit wurde sowohl der sprachliche als auch der körperliche Zeichengebrauch im Sinne der illusionsfördernden Wirkungsästhetik systematisch festgeschrieben. Mimik, Gestik, Sprache und alle weiteren Formen darstellerischen Ausdrucks hatten natürlich und entsprechend der apriorischen Ordnung wahrscheinlich zu sein, das stumme und ensembleartige Spiel wurde zur Pflicht und die uneingeschränkten Repräsentation der Rolle sowie die damit einhergehende Negierung des phänomenalen Leibes zur unabdingbaren Grundvoraussetzung. Darüber hinaus wurde das Kennen der Stichwörter, die genaue Textsicherheit und das konkrete Wissen über Auf- und Abtritte theatergesetzlich vorgeschrieben und im Rahmen von Proben überprüft und eingeübt. Die daraus entstehenden Interdependenzen zwischen den Schauspielern, die im Zuge der Aufführung die wirkungsintendierte Illusion steigerten, sind wie wir bereits wissen ein charakteristisches Merkmal des Zivilisierungsprozesses. Vergleichbar mit den damaligen, von der industriellen Revolution geprägten wirtschaftlichen, sozioökonomischen Entwicklungen und gemäß dem werkästhetischen Dogma den dramatischen Text ausschließlich als Sinn Ganzes zu erfassen, ist es „diese Verflechtungsordnung, die den Gang des geschichtlichen Wandels bestimmt; sie ist es, die dem Prozeß der Zivilisation zugrunde liegt.“<sup>274</sup> Auf die Parallele zwischen der werkzentrierten Literarisierung von Theater und den signifikanten Kennzeichen der Industrialisierung hat bereits Roland Dreßler unter Bezugnahme auf Marshall McLuhan hingewiesen.<sup>275</sup> Durch die programmatische Einführung dramatisch regelmäßiger Stücke waren die einzelnen Schauspieler gerade aufgrund des linearen, kausal logischen Handlungs bogens, dessen impliziten Illusionscharakter sie darstellerisch umzusetzen hatten, gezwungen im Sinne einer immer länger werdenden Produktionskette vorausschauend, Folgen abwägend und langichtig zu agieren. Um die wirkungssteigernde Illusion und somit das Sinn Ganzes nicht zu gefährden, mussten sie von spontanen und künstlich affektierten Einfällen, aufführungssituativen Improvisationen, von einer unvermittelten, sinnlichen Körperpräsenz und von einem virtuoson Stegreifspiel konsequent Abstand nehmen. Die Darsteller wurden zu

---

<sup>274</sup> Elias, Norbert: 1997 (Band 2), S. 325

<sup>275</sup> Siehe dazu Kapitel 2.2.2.4, S. 80-82

interdependenten Bestandteilen einer komplexen Handlungskette und mussten insofern ihre Schauspielkunst kalkulierbar machen und nicht nur diese, sondern auch sich selbst disziplinieren. „Dem *Ganzen* zu nützen, nicht nur die Rolle, sondern auch das Werkganze in sich aufzunehmen, das ist die Aufgabe des neuen Schauspielers.“<sup>276</sup> Die von den Theaterreformern prinzipiell geforderte Kenntnis des ganzen Stücks, die damit einhergehende hermeneutische, interpretatorische Auslegung, die verpflichtende Textaneignung und Textsicherheit sowie das explizit angeordnete rollenrepräsentative, stumme und ensembleartige Spiel dienten somit nicht nur der illusionserzeugenden und wirkungsintendierten Spielweise, sondern müssen als produktionsästhetische Disziplinierungsmaßnahmen der Nationaltheaterbewegung, deren Instrumente Schauspielakademien, Theatergesetze, Proben und Kritiken waren, begriffen werden. „Die Mittel fanden sich demnach in der Mäßigung und Disziplinierung der Affektdarstellung und in der sittlichen Rhetorik.“<sup>277</sup> In diesem Kontext muss man sich jedoch bewusst machen, dass die Literarisierung als solche schon eine Methode der Disziplinierung<sup>278</sup> darstellt und ihre logischen, entwicklungskonsequenten Implikationen „Disziplinierungspraxen durch den Text“<sup>279</sup> sind. Diesbezüglich konstatiert Norbert Elias: „Das stärkere Verlangen nach Büchern innerhalb einer Gesellschaft ist an sich bereits ein sicheres Zeichen für einen starken Zivilisationsschub; denn die Triebverwandlung und -regulierung, die es sowohl erfordert, Bücher zu schreiben, wie sie zu lesen, ist in jedem Falle beträchtlich.“<sup>280</sup> Die Folgen der sich auf den Bühnen der neu gegründeten Nationaltheater ausbreitenden Texthierarchie, wie zum Beispiel Entkörperlichung und Entsinnlichung der Darsteller, die ein essentieller und unerlässlicher Bestandteil des bürgerlichen Werte- und Tugendkanons sind, können entsprechend der von Norbert Elias beschriebenen Affektkontrolle und Triebregulierung, die gleichsam den Prozess der Zivilisation kennzeichnen, als weitere Disziplinierungsmechanismen verstanden werden. „Wozu der Einzelne nun gedrängt wird, ist eine Umformung des ganzen Seelenhaushalts im Sinne einer kontinuierlichen, gleichmäßigen Regelung seines Trieblebens und seines Verhaltens nach allen Seiten hin.“<sup>281</sup>

Zusammenfassend kann somit festgehalten werden, dass die wirkungsintendierte, zweckgerichtete Literarisierung von Theater in ihrer logischen Konsequenz und entsprechend der ideellen Programmatik der Reformer die systematische, illusionsfördernde und disziplinierende Reglementierung der Schauspielkunst im Sinne einer Grammatik zur Folge hatte. Die Ini-

---

<sup>276</sup> Graf, Ruedi: 1992, S. 152

<sup>277</sup> Rockstuhl, Daniela: 2008, S. 75

<sup>278</sup> Vgl. Ruppert, Rainer: 1995, S. 229

<sup>279</sup> Graf, Ruedi: 1992, S. 146

<sup>280</sup> Elias, Norbert: 1997 (Band 2), S. 386

<sup>281</sup> Elias, Norbert: 1997 (Band 2), S. 339

tatoren und Protagonisten der Nationaltheaterbewegung stellten hinsichtlich des sprachlichen und körperlichen Zeichengebrauchs mustergültige und theatergesetzlich festgeschriebene Regeln auf, die von den Schauspielern gemäß den damaligen gesamtgesellschaftlichen Entwicklungen als erstrebenswerte Normideale verinnerlicht wurden. Nicht zuletzt deswegen, weil sie sich durch die Aneignung und Umsetzung der theaterreformatorischen, bürgerlich intendierten Fremdwänge erhofften die Hebung ihres Berufsstandes forcieren zu können, ihrer gesellschaftlichen Ächtung entgegenzuwirken und sich speziell durch die Sesshaftwerdung finanziell, sozial und pensionstechnisch absichern zu können. Diese Form der Internalisierung und Transformation von aufoktroierten Fremdwängen in Selbstwänge entspricht wiederum dem von Norbert Elias beschriebenen Prozess der Zivilisation. „Die Verwandlung der gesellschaftlichen Fremdwänge in Selbstwänge, in eine automatische, zur selbstverständlichen Gewohnheit gewordene Triebregulierung und Affektzurückhaltung [...]“<sup>282</sup> machte auch vor der produktionsästhetischen Seite des bürgerlichen Theaterbegriffs nicht halt, weshalb diese, genauso wie die rezeptionsspezifische und programmatisch ideelle, mit den gesamtgesellschaftlichen Strukturen und Entwicklungen zur Zeit der Aufklärung konform geht. Es nimmt somit nicht weiter wunder, dass alle nationaltheatersignifikanten Merkmale und Veränderungen, wie die Verbürgerlichung der Schauspieler, die Professionalisierung des gesamten Theaterbetriebes sowie die Normierung, Reglementierung und Disziplinierung der Zuschauer im Auditorium und der Darsteller auf der Bühne, miteinander korrelierten. Demzufolge hält Erika Fischer-Lichte in ihrem Buch *Theater im Prozeß der Zivilisation* zusammenfassend fest:

„Die Schauspielkunst des bürgerlichen Theaters der Aufklärung kann insofern nicht als Ausdruck von gegen die Zivilisation gerichteten Tendenzen begriffen werden, sondern im Gegenteil als eine Form der Körperrepräsentation, deren zivilisatorische Wirkung noch weit über diejenige barocker Schauspielkunst hinausgeht. Denn ihr liegt als unabdingbare Voraussetzung die Forderung zugrunde, daß der Körper als sinnliche Natur wenn nicht geleugnet, so doch geflissentlich übergangen werden sollte. [...]. Die Schauspielkunst des bürgerlichen Theaters der Aufklärung befördert so im Zuschauer die Realisierung eines Verhaltensideals, das an rigoroser Triebunterdrückung orientiert ist. Die Tugend, die der Bürger im Kampf gegen die höfische Lebensform für sich proklamiert, mit der er seine moralische Überlegenheit dem höfischen Adel gegenüber begründet, kann nur um den Preis einer radikalen Unterdrückung der sinnlichen Natur aufrecht erhalten werden. Indem das Theater den Körper als »natürliches Zeichen« und damit als »Zeichen von Natur aus« präsentiert, wird er zum wirksamen Instrument einer zivilisatorischen Entwicklung, die in der bedingungslosen Durchsetzung des bürgerlichen Tugendanspruches ihre Voraussetzung hat.“<sup>283</sup>

<sup>282</sup> Elias, Norbert: 1997 (Band 2), S. 354

<sup>283</sup> Fischer-Lichte, Erika: 2000, S. 34

Selbstredend handelte es sich auch bei den aufführungssignifikanten Maßnahmen, welche eine grundlegende Veränderung der Kommunikation und Interaktion zwischen der Bühne und dem Auditorium zur Folge hatte, um aufklärungsintendierte Disziplinierungsmechanismen. Indem also den Schauspielern unter anderem Ankündigungen, Ansprachen sowie die direkte Kontaktaufnahme mit den Zuschauern verboten wurden und es ihnen darüber hinaus untersagt war den gebräuchlichen Herausrufungen durch das Publikum Folge zu leisten oder auf Szenenapplaus zu reagieren, kam es mit der sukzessiven Umsetzung dieser theaterreformatorischen Forderungen zu einer immer disziplinierteren Spielweise. Die produktionsästhetische Einführung der imaginären vierten Wand stellte daher nicht nur eine illusionsfördernde Kommunikationsgrenze dar, sondern auch ein Mittel zur Disziplinierung, da die „genaue Einschließung des Schauspielers auf der Bühne [...] einen nutzbaren Raum für die Disziplin“<sup>284</sup> ermöglichte.

Im Zuge der Auseinandersetzung mit der rezeptionsspezifischen Seite des bürgerlichen Theaterbegriffs musste konstatiert werden, dass das ursprünglich als Fremdzwang aufoktroyierte, normierte, affektkontrollierte und disziplinierte Zuschauerverhalten als internalisierter Selbstzwang zu einer sozial greifbaren Größe und somit zu einer gesellschaftshierarchisch konnotierten Abgrenzungsmethode wurde, die in weiterer Folge als distinktiver Ausschlussmechanismus fungierte. Dem selbstbeherrschten Zuseher „dient dieses An-sich-halten, zu dem Funktion und Lage ihn zwingen, zugleich als Prestigewert, als Mittel der Unterscheidung von den andrängenden, unteren Schichten, und er unternimmt auf der einen Seite alles, was er kann, damit diese Unterschiede sich nicht verwischen.“<sup>285</sup> Vergleichsweise ähnlich verhält es sich nun mit dem Produktionsbegriff. Indem eine reglementierte und reglementierende Grammatik der Schauspielkunst im Sinne der theaterreformatorischen Bestrebungen und entsprechend dem bürgerlichen Werte- und Tugendkanon festgeschrieben wurde, konstituierte sich gemäß dem Prozess der Zivilisation ein schauspielkennzeichnendes Verhaltensdispositiv, das als erstrebenswertes Ideal zu einem Instrument der Abgrenzung und Überlegenheit wurde. Theaterformen, Spielweisen und Schauspieler, die sich dieser disziplinierenden Normierung der Schauspielkunst nicht fügen wollten oder konnten, wurden von der Nationaltheaterbewegung stigmatisiert und ausgeschlossen. Die Internalisierung von aufgezwungenen Fremdzwängen in Selbstzwänge und die damit einhergehende distinktive Ausgrenzung jener Aufführungspraxen, die sich dieser Form der Disziplinierung verweigerten, mündete im Bereich der Schauspielkunst in der bereits angesprochenen Spezialisierung der Häuser in sogenannte

---

<sup>284</sup> Rockstuhl, Daniela: 2008, S. 55

<sup>285</sup> Elias, Norbert: 1997 (Band 2), S. 361

Kunstinstitutionen mit hegemonialem Status gegenüber den sogenannten Unterhaltungsstätten. Dementsprechend etablierte sich im Rahmen der Nationaltheaterbewegung und der damit korrelierenden Konstitution des bürgerlichen Theaterbegriffs eine spezifische Schauspielkunst, die vergleichbar zur rezeptionsspezifischen Öffentlichkeit zahlreiche Spiel-, Darstellungs- und Ausdrucksweisen systematisch negierte und damit ausschloss. Abschließend kann daher festgehalten werden, dass sich die Kennzeichen des von Norbert Elias beschriebenen Prozesses der Zivilisation auch innerhalb der produktions- und schauspielsignifikanten Seite des bürgerlichen Theaterbegriffs wiederfinden lassen und die Produktionsästhetik somit den gesamtgesellschaftlichen Entwicklungen zur Zeit der Aufklärung entspricht.

#### 2.2.2.5 Definition: Der bürgerliche Theaterbegriff zwischen signifikanten Kennzeichen im Sinne eines theaterhistoriographischen Wissenskanons, expliziten Zuschreibungen und impliziten Auswirkungen

Korrelierend mit den politischen, wirtschaftlichen und sozialen Entwicklungen und eingebettet in die gesamtgesellschaftlichen Wirkungszusammenhänge des 18. Jahrhunderts generierte sich im Zuge der Aufklärung ein neues Theaterverständnis, das als bürgerlicher Theaterbegriff in die Geschichte einging. Ideologisch intendiert von den Protagonisten der Aufklärung war die teleologische Indienstnahme und Funktionalisierung von Theater die erste programmatische und ideell grundlegende Reformation theatraler Praktiken. Somit wurde die Wirkungsästhetik im Sinne einer dem bürgerlichen Werte- und Tugendkanon entsprechenden puritanischen Erziehung und moralischen Erbauung der Zuschauer zur obersten Maxime. Die sich in logischer Konsequenz daraus ergebende Institutionalisierung von Theater, die Verbürgerlichung der Schauspieler, die Professionalisierung des gesamten Theaterbetriebes und die staatliche Subventionierung der neu gegründeten Nationaltheater sind als Grundbausteine konstitutive Merkmale des bürgerlichen Theaterbegriffs. Inhärenterweise konzipierte der bürgerliche Theaterbegriff des Weiteren eine neue und reglementierte Schauspiel- und Produktionsästhetik. Termini wie Literarisierung, Illusionstheater, Texthierarchie, Entkörperlichung, Werkzentriertheit, Repräsentation, Enttheatralisierung, Stigmatisierung und distinktive Ausgrenzung tradierter Theaterformen und Spielweisen, Materialitätsverleugnung sowie Entsinnlichung kennzeichnen ihn demzufolge in ideologischer, programmatischer und praktischer Weise grundsätzlich. Mit dieser neuen Produktionsästhetik korrelierend generierte der bürgerliche Theaterbegriff fernerhin einen neuen Zuschauer, der sich durch ein normiertes, affektkontrolliertes und diszipliniertes Verhalten, eine einführende, ruhige und kontemplative Re-

zeptionsweise sowie durch einen zivilisierten Habitus auszeichnet. Hierzu noch einmal Erika Fischer-Lichte:

„Wenn Schiller [...] die These vertritt, daß die Bühne beim Zuschauer eine längerfristige Verhaltensänderung hervorzurufen vermöge, so ist ihm hinsichtlich der potentiellen Wirkung der Schauspielkunst uneingeschränkt zuzustimmen. Allerdings handelt es sich bei dieser Verhaltensänderung weniger um eine Zunahme der sittlichen Bildung und verstandesmäßigen vervollkommenung als vielmehr um eine fortschreitende Zivilisierung des Menschen. Die Schaubühne kann daher durchaus, wenn auch nicht als eine moralische, so doch als eine zivilisatorische Anstalt betrachtet werden. Theatergeschichte Europas läßt sich insofern sinnvoll auch als Teil einer umfassenden Geschichte der Zivilisation in der abendländischen Kultur betreiben und schreiben.“<sup>286</sup>

Demgemäß wurde bereits in den vorangehenden Kapiteln ausführlich gezeigt, dass sowohl im Kontext der Produktion als auch im Bereich der Rezeption ein den gesamtgesellschaftlichen Entwicklungen entsprechender, theatersignifikanter Prozess der Zivilisation stattfand und infolgedessen die Normierung, Reglementierung und Disziplinierung sowohl der Zuschauer als auch der Schauspieler konstitutive Spezifika des bürgerlichen Theaterbegriffs sind. Ebenso wurde aufgezeigt, dass im Zuge der Nationaltheaterbewegung das affektkontrollierte, triebre-regulierte, disziplinierte Verhalten per se zu einer messbaren sozialen Größe wurde und insofern als Abgrenzungsmittel und in weiterer Konsequenz als Ausschlussmechanismus fungierte. Während dieser zivilisationskennzeichnende Prozess innerhalb der Schauspielkunst eine Hierarchisierung und Ausgrenzung der theatralen Mittel und Spielweisen sowie eine gesellschaftlich konnotierte respektive bewertete Spezialisierung der Häuser zur Folge hatte, war das zuschauercharakteristische Pendant der Zivilisierung die Generierung einer spezifischen und distinktiven Öffentlichkeit. Man kommt somit nicht umhin auch diese signifikanten Entwicklungen als implizite, aber inhärente Merkmale des bürgerlichen Theaterbegriffs zu begreifen. Dementsprechend und den konstitutiven Aspekt der Disziplinierung noch einmal aufgreifend fasst auch Daniela Rockstuhl in ihrer wissenschaftlichen Abhandlung *Der disziplinierte Körper im deutschen Theater des 18. Jahrhunderts: Der Schauspieler im Prozess der Zivilisation* wie folgt zusammen:

„Folglich musste der Bürger die Fremdwänge des Staates und der Schauspieler die Fremdwänge der Rolle in eine Selbstdisziplinierung des einzelnen umwandeln, um an der jeweiligen Gesellschaft partizipieren zu können. In diesem Kontext scheint der gesamtgesellschaftliche Zivilisierungs- und Disziplinierungsprozess mehr das Theaterwesen zu verändern, als die aufklärerischen Ideen eines Lessings oder die ästhetischen Konzepte eines Engels.

---

<sup>286</sup> Fischer-Lichte, Erika: 2000, S. 41

Die Disziplin wurde zur Bedingung in der Entwicklung des neuen bürgerlichen Theaters.“<sup>287</sup>

Man muss sich jedoch darüber im Klaren sein, dass innerhalb der Rezeptionsästhetik nicht nur das allgemeine, zivilisierte Verhaltensdispositiv der Zuschauer als Mittel der Partizipation und distinktiven Ausgrenzung fungierte, sondern auch die Rezeptionsweise an sich. Denn die neue dem Prozess der Zivilisation unterworfenen Darstellungs- und Produktionsästhetik erforderte gerade im Hinblick auf die Einführung dramatisch regelmäßiger Stücke als grundlegendes und konstitutives Kennzeichen des bürgerlichen Theaterbegriffs von den Zusehern ein verändertes Denk-, Beurteilungs- und Wahrnehmungsschema. Dieser im Zuge der Nationaltheaterbewegung stattfindende, rezeptionskennzeichnende Paradigmenwechsel verlangte dem Publikum folglich nicht nur kausal logisches, sinnzusammenhängendes Denken sowie kognitives Beurteilungsvermögen ab, sondern ebenso ein inhaltlich aufeinander aufbauendes Decodierungs- und Wahrnehmungsmuster. Basierend auf der generellen Disziplinierung der Zuschauer wurde die Rezeptionsweise nicht länger individuell, also selbstbestimmt und nach eigenem Ermessen gehandhabt, sondern sowohl durch die theaterreformatorischen Ideologien als auch durch die neuen Anforderungen, welche die werkzentrierte Produktionsästhetik an das Publikum stellte, normiert und determiniert. Genauso wie das disziplinierte, affektkontrollierte, triebregulierte Verhalten im Prozess der Zivilisation an sich zu einer messbaren sozialen Größe wurde und infolgedessen als hierarchiebildender Abgrenzungs- und Ausschlussmechanismus fungierte, avancierte das neue Rezeptionsverhalten zu einem hegemonialen Instrument der Distinktion, dessen Anwendung Rückschlüsse auf den klassenspezifischen Stand innerhalb der Gesellschaft zulässt. Indem eine Handhabung, also die Art und Weise der Ausführung, bestimmten Regeln, Maßstäben und Konventionen unterworfen wird, wird sie, wie wir zum Beispiel im Bereich der Schauspielkunst gesehen haben, zu einer erlernbaren und aneignungsmöglichen Fertigkeit. Dementsprechend arrivierte die Rezeption im Zuge der Nationaltheaterbewegung „zur Kunst, die zu erlernen war.“<sup>288</sup> So begriff auch Eduard Devrient Theater als „ein Spiel, das den Schauenden bedingt. Der Anteil des Publikums ist ein integrierender Teil der künstlerischen Schöpfung, auch er bedarf der Ausbildung, der Leitung.“<sup>289</sup>

„In diesem Sinne gilt: Die Fähigkeit des Sehens bemisst sich am Wissen, oder wenn man möchte, an den Begriffen, den *Wörtern* mithin, über die man zur Bezeichnung der sichtbaren Dinge verfügt und die gleichsam Wahrnehmungsprogramme erstellen. [...]. Die Konfrontation mit einem Kunstwerk hat mithin nichts von jenem Spontanerlebnis an sich, das man gemeinhin so gern in ihr sehen möchte; wie auch jener Akt der affektiven Verschmelzung,

---

<sup>287</sup> Rockstuhl, Daniela: 2008, S. 105

<sup>288</sup> Dreßler, Roland: 1993, S. 170

<sup>289</sup> Devrient, Eduard : 2003, S. 470

die »Einführung«, einen Erkenntnisakt voraussetzt und die Anwendung eines kognitiven Vermögens, eines kulturellen Codes impliziert.“<sup>290</sup>

Das Erlernte wiederum ist, um mit Bourdieu zu sprechen, ein kulturelles Kapital in inkorporiertem Zustand<sup>291</sup>, das ausschließlich von denjenigen erworben wurde, die sich den Theaterbesuch finanziell leisten konnten, also über ökonomisches Kapital verfügten und die das disziplinierende und disziplinierte, als Fremdzwang aufoktroyierte Verhaltensideal bereits als Selbstzwang internalisiert hatten. Dass das Ausmaß der Aneignung und Verinnerlichung zivilisierten Verhaltens, das sogenannte gute Benehmen, mit dem sozialen Status innerhalb der Gesellschaft korrelierte, zeigt unter anderem ein Auszug aus der 1750 erschienenen schauspieltheoretischen Schrift *Der Ausdruck* von Francesco Riccoboni:

„Wir wollen die Menschen betrachten, doch nicht allein die, die sich artiger Sitten befleißigen, sondern die Menschen überhaupt und vielmehr die Geringen als die Vornehmen. Diese haben zu viel Lebensart und Klugheit, als daß sie sich durch die erste Bewegung in Gegenwart eines andern sollten hinreißen lassen; sie können uns also wenige Beispiele eines lebhaften Ausdrucks geben. Allein Leute von einem weniger vornehmen Stande, die sich ihren Eindrücken leichter überlassen, und der Pöbel, welcher seine Empfindungen nicht zu bändigen weiß, das sind die wahren Muster eines starken Ausdrucks.“<sup>292</sup>

Dass diese entwicklungsgeschichtliche, soziogenetische Wechselwirkung im Laufe der Zeit nicht obsolet wurde, sondern sich weiter verfestigte und heute noch Aktualität<sup>293</sup> besitzt, zeigt eine Äußerung von Paul Véron aus dem Jahre 1874: „Mitten im 19. Jahrhundert gibt es immer noch primitive Kreaturen, die ihre Tränen nicht zurückhalten können, [...]. Besuchen sie dieses Theater nicht, bloß um das freimütige Schluchzen dieser offenherzigen Arbeiter, dieser leutseligen Kleinbürger mitzuerleben [...].“<sup>294</sup> Indem also die Rezeption mit ihrem einhergehenden, disziplinierten Verhaltensdispositiv zu einer erlernbaren und anzueignenden Zuschaukunst wurde, avancierten Besitz als ökonomisches und Bildung als kulturelles Kapital zu publikumssignifikanten Ein- und Ausschlusskriterien. Infolgedessen generierte der bürgerliche Theaterbegriff eine spezifische Öffentlichkeit, die sich darüber definieren lässt, dass sie nicht nur in pekuniärer Hinsicht am Ereignis Theater partizipieren konnte, sondern darüber hinaus wusste, wie sie sich im Theater angemessen zu verhalten und auf welche Art und Wei-

---

<sup>290</sup> Bourdieu, Pierre: 1982, S. 19-20

<sup>291</sup> Vgl. Bourdieu, Pierre: 1982, S. 355-362; Vgl. Schwingel, Markus: 2009, S. 82-102

<sup>292</sup> Riccoboni, Francesco: 2003, S. 148

<sup>293</sup> Vgl. Bourdieu, Pierre: 1982

<sup>294</sup> Paul Véron in Fischer-Lichte, Erika: 2000, S. 80

se sie die Aufführung zu rezipieren hatte, und die sich aufgrund dessen „vom Geschmack des ‚Pöbels‘ distanzieren und eine kulturelle Elite bilden“<sup>295</sup> konnte.

„Deutliche Schranken verhinderten, daß sich in den Theatern ein Publikum als Abbild der Gesellschaft herstellte. Diese Barrieren bestanden einerseits in materiellen Grundlagen, andererseits in Geschmacksunterschieden, also, allgemein ausgedrückt, in Besitz und Bildung, dem klassischen Zwillingsspaar gehoben-bürgerlicher Attribute. Daß diese Schranken im 18. Jahrhundert, gleichzeitig mit der Etablierung einer bürgerlichen Öffentlichkeit, errichtet wurden, zeigt sowohl die Entwicklung der Eintrittspreise als auch das sich auffächernde Theaterrepertoire jener Zeit.“<sup>296</sup>

Die Nationaltheaterbewegung erzeugte somit ein soziales Feld im Sinne eines mikrokosmischen Milieus mit einem bestimmten Kapitalvolumen, worunter man den quantitativen Umfang an ökonomischem, kulturellem und sozialem Kapital versteht, einer signifikanten Kapitalstruktur, womit man das Verhältnis der Kapitalarten zueinander bezeichnet, und einem theaterspezifischer Habitus, in dem die Distinktion zwischen ungebildetem Zuschauer und Kenner<sup>297</sup> nicht nur ein hierarchisches Verhältnis „zwischen der »Elite« der Herrschenden und der »Masse« der Beherrschten“<sup>298</sup> im Theater darstellte, sondern in weiterer Folge als Ausgrenzungsmechanismus gegenüber den vorproletarischen, bildungsfernen, finanziell und sozioökonomisch schlecht gestellten Bevölkerungsschichten, sprich gegenüber der Mehrheit, fungierte. 1793 konstatierte Knigge: „Wenn in einer Stadt fünfzig bis sechzigtausend Menschen wohnen, so besuchen vielleicht, eine Vorstellung in die andere Gerechnet, tausend das Schauspiel [...]“<sup>299</sup> Dieses prozentuale Verhältnis verschiebt und verstärkt sich hinsichtlich seiner zu treffenden Aussage noch einmal maßgebend, wenn man das Stadt-Land-Gefälle als soziologisch signifikanten und in Summe unerlässlichen Faktor zusätzlich berücksichtigt. Reinhart Meyer macht in seinem wissenschaftlichen Aufsatz *Limitierte Aufklärung: Untersuchungen zum bürgerlichen Kulturbewußtsein im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert* dezidiert darauf aufmerksam, dass die Landbevölkerung als gesellschaftliche Majorität aus der Nationaltheaterbewegung als städtisches Phänomen generell ausgeschlossen wurde. Während sich die Wandertruppen nicht auf die Residenzstädte als Aufführungsorte beschränkten, wurde durch die „Verfügung über stehende und von der fürstlichen Verwaltung unterhaltene Hofbühnen [...] eine qualitative Entwicklung möglich, die die übrige Region deklassierte, sie zur ‚Provinz‘, zum Ort der kulturellen Minderwertigkeit und Zweitrangigkeit

---

<sup>295</sup> Tanzer, Gerhard: 1992, S. 137

<sup>296</sup> Tanzer, Gerhard: 1992, S. 137; Vgl. Dreßler, Roland: 1993, S. 40

<sup>297</sup> Vgl. Dreßler, Roland: 1993, S. 170; Vgl. Goethe, Johann Wolfgang von: 1952, S. 421-426

<sup>298</sup> Bourdieu, Pierre: 1982, S. 731

<sup>299</sup> Adolph Freiherr von Knigge in Dreßler, Roland: 1993, S. 171

machte.“<sup>300</sup> Der kategorische Ausschluss der Landbevölkerung verdeutlicht noch einmal die soziale Ungleichheit, welche durch die ungerechte Verteilung und Verfügbarkeit der ökonomischen und kulturellen Kapitale, die wiederum den sozialen Handlungsrahmen festlegen und somit die Möglichkeiten zur Partizipation determinieren, entsteht. Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass der Adressat der Produktionsästhetik des bürgerlichen Theaterbegriffs nicht nur qua ideologischer Programmatik, sondern auch entwicklungsgeschichtlich summa summarum der lesekundige, gebildete, disziplinierungswillige, gesellschaftlich sowie finanziell gut situierte, städtische und somit eine soziale Minderheit verkörpernde Bürger war.

Ohne sich in vermeidbare und unnötige Wiederholungen hinlänglich der produktions- und rezeptionsästhetischen sowie der entwicklungsgeschichtlichen und soziogenetischen Spezifika des bürgerlichen Theaterbegriffs zu ergehen, kann abschließend festgehalten werden, dass die Nationaltheaterbewegung in ihrer folgerichtigen Entwicklung und logischen Konsequenz sowie entsprechend ihrer signifikanten Merkmale eine spezifische Öffentlichkeit im Sinne eines bildungsbürgerlichen Publikums, dessen verhaltenstechnisches, rezeptionskennzeichnendes und habituelles Dispositiv soziologische Termini wie Affektkultur, Distinktion, soziale Ungleichheit, Schwellenangst, Zugangschancen, Zugehörigkeitsgefühl und Zugehörigkeitsnormen impliziert, generierte und das mit all seinen Inhärenzen ein immanenter Bestandteil des bürgerlichen Theaterbegriffs ist.

„Das Theater – jedenfalls das in [dieser Arbeit] besprochene – schloß auf seinem weiteren Weg einen großen Teil der Bevölkerung aus. Auch wenn sich seine soziale Exklusivität in eine intellektuelle umwandelte, blieb es doch ein Ort der Absonderung. Selbst unbestrittene Höhepunkte in der theaterkünstlerischen Entwicklung waren (und sind!) fast immer Festtage für einen verhältnismäßig kleinen Kreis von Kennern. Mit diesem Dilemma der Diaspora – [...] – muß das deutsche Theater seit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts bis zum heutigen Tag leben.“<sup>301</sup>

---

<sup>300</sup> Meyer, Reinhart: 1987, S. 172-173

<sup>301</sup> Dreßler, Roland: 1993, S. 170

### 3 Das Zeitalter der Postmoderne: Theater als Kind seiner Zeit

Eklettizismus ist der Nullpunkt zeitgenössischer Bildung:  
Man hört Reggae, schaut Western an,  
ißt mittags bei McDonald  
und kostet zu Abend die heimische Küche,  
trägt französisches Parfum in Tokio,  
kleidet sich nostalgisch in Hong-Kong,  
und als Erkenntnis tritt auf, wonach das Fernsehquiz fragt.<sup>302</sup>

Jean-François Lyotard

Diese polemisch anmutende Aussage, die der französische Philosoph Jean-François Lyotard im Rahmen seines wissenschaftlichen Buches *Postmoderne für Kinder: Briefe aus den Jahren 1982-1985* trifft, stammt aus dem Jahr 1982. Obgleich diese Gesellschaftsbestimmung, wahrscheinlich aufgrund der genannten Substantive, dem heutigen Leser nicht mehr zeitgemäß oder gar antiquiert erscheinen mag, entspricht sie jedoch inhaltlich mehr denn je den gegenwärtigen politischen, wirtschaftlichen, kulturellen und sozialen Entwicklungen, Verhältnissen und Strukturen, die just das beginnende 21. Jahrhundert in Europa prägen und unter dem Begriff der *Postmoderne* subsumiert werden. Während sich vergangene Epochen nicht nur aufgrund der heutigen, rückblickend distanzierenden Perspektive entwicklungsgeschichtlich, sozio-genetisch und phänomenologisch leichter fassen lassen, sondern auch aufgrund der traditionell eng zusammenhängenden, sich gegenseitig stark bedingenden *Raum/Zeit-Verhältnisse*<sup>303</sup>, wird dies im Laufe des 20. Jahrhunderts zunehmend immer schwieriger. Denn die sogenannte, begrifflich sehr umstrittene Postmoderne entzieht sich in letzter Konsequenz und gemäß ihren signifikanten Merkmalen einem kohärenten Gesellschaftsmodell und rekrutiert sich hingegen aus zum Teil divergierenden Termini wie Dekonstruktivismus, Dezentralisierung des Subjekts, Poststrukturalismus, Diskursanalyse, Inkommensurabilität, Kontingenz, konstruktivistische Selbsterzeugung, Medialisierung, Heterogenität, Globalisierung, Pluralität und epistemologischer Anarchismus. Der Grundsatz *anything goes*<sup>304</sup> wird insofern zum omnipräsenten Paradigma des postmodernen Zeitalters. Als Kind seiner Zeit ist Theater stets, wie anhand der Aufklärung bereits gezeigt wurde, in die gesamtgesellschaftlichen Wirkungszusammenhänge eingebunden und kann folglich nie ohne eine dem jeweiligen Zeitgeist entsprechende Kontextualisierung adäquat erfasst werden. Eine Auseinandersetzung mit der gegenwärtigen deutschsprachigen Theaterlandschaft und dem postdramatischen Theater erfordert daher wiederholt einen Blick auf den derzeitigen Makrokosmos Gesellschaft.

<sup>302</sup> Lyotard, Jean-François: 2010, S. 40

<sup>303</sup> Vgl. Reckwitz, Andreas: 2007, S. 323-331

<sup>304</sup> Vgl. Fuchs-Heinritz, Werner, Klimke, Daniela, Lautmann, Rüdiger, Rammstedt, Otthein, Stäheli, Urs, Weischer, Christoph und Wienold, Hanns: 2011, S. 33 und 42

### 3.1 Der Makrokosmos Gesellschaft: Politische, wirtschaftliche, soziale und soziokulturelle Entwicklungen zur Zeit der Jahrtausendwende

Obgleich eine entwicklungsgeschichtliche Herangehensweise, die einen historiographisch, linear zusammenhängenden Bogen vom 18. ins 21. Jahrhundert schlägt, durchaus interessant wäre, ist sie für die vorliegende Arbeit weder angemessen noch zweckdienlich. Darüber hinaus muss man sich die Tatsache vergegenwärtigen, dass in Zeiten zunehmender Globalisierung die Strukturen, Wirkungszusammenhänge und Signifikanzen einer Gesellschaft nicht mehr oder nur sehr bedingt mit dem Begriff der Nation zu erfassen sind. Einzelne Staaten und ihre institutionellen Gewalten integrieren sich ohne den Verlust ihrer staatlichen Souveränität in übergeordnete Verbände wie zum Beispiel die UNO, die Europäische Staatengemeinschaft, den Europäischen und Internationalen Strafgerichtshof, die NATO, die Arabische Liga, die Europäische Wirtschaftsgemeinschaft, den Europäischen Gerichtshof für Menschenrechte, den UN-Sicherheitsrat, die Afrikanische Union, den Internationalen Währungsfonds und das Europäische Parlament. Die sogenannten Neuen Medien und die damit einhergehende Medialisierung verstärken die weltumspannenden politischen, wirtschaftlichen und sozialen Interdependenzen. Das nationale Gefüge einer Gesellschaft des 21. Jahrhunderts adäquat zu betrachten, bedeutet daher auch immer sie in den globalen Kontext der Weltgemeinschaft zu verorten. Da auch diese Kontextualisierung im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht gewährleistet werden kann, wird eine wie folgt bezeichnete phänomenologische, die gesamtgesellschaftlichen Wirkungszusammenhänge in erster Linie begrifflich widerspiegelnde Skizze erstellt, die als Methode geeignet erscheint, um das Zeitalter der Postmoderne in seiner politisch, wirtschaftlich, sozial und soziokulturell spezifischen Signifikanz und den damit einhergehenden Zeitgeist des *anything goes* zu erfassen.

#### 3.1.1 Phänomenologische Skizze – Chronologie

Mit der Öffnung der Berliner Mauer am 9. November 1989, der Wiedervereinigung Deutschlands am 3. Oktober 1990 und dem Rücktritt Michail Gorbatschows als Staatspräsident der Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken (UdSSR) am 25. Dezember 1991 endete der Ost-West-Konflikt, der einst als Kalter Krieg in die Weltgeschichte einging. Infolgedessen kam es zu fundamentalen, strukturell weitreichenden Veränderungen, die sich sowohl politisch als auch wirtschaftlich und gesellschaftlich nicht nur auf Europa begrenzten, sondern in ihrer logischen Konsequenz Auswirkungen auf das Weltgeschehen hatten: Intensivierung des euro-

päischen Integrationsprozesses, Unterzeichnung des Maastricht Vertrages am 7. Februar 1992, Umsetzung und Erweiterung des Schengener Abkommens, Einführung des Euro am 1. Januar 2002, Demokratisierung der Staats-, Regierungs- und Herrschaftsformen, Überführung der Planwirtschaften in Marktwirtschaften, Erweiterung der Europäischen Union (EU), der Kapitalismus setzt sich als Wirtschafts- und Gesellschaftsform durch, neoliberalistische Tendenzen sowie Verstärkung der wirtschaftlichen, politischen und sozialen Interdependenzen durch die voranschreitende Globalisierung.

Weitere einschneidende respektive folgenreiche Ereignisse und Entwicklungen um die Jahrtausendwende im historiographischen Überblick: 1994: Nelson Mandela wird erster schwarzafrikanischer Staatspräsident Südafrikas, 1994-1997: Erster Tschetschenien-Krieg, 1995: Ende des Jugoslawienkrieges, 1996: die Taliban erobern die afghanische Hauptstadt Kabul und rufen einen islamischen Gottesstaat aus, 1997: Finanz- und Börsenkrise in Ostasien, 1999: Kosovokrieg, 2001: Terroranschläge auf das World Trade Center in New York und Beginn des Afghanistankrieges, 2003: Dritter Golfkrieg, der zum Sturz Saddam Husains führt, 2004: Bombenanschläge in Madrid, 2005: Bombenanschläge in London, 2007: US-Immobilienkrise, 2008: weltweite Finanzkrise, 2009: Barack Obama wird erster afroamerikanischer Präsident der Vereinigten Staaten von Amerika, Ende 2010: Beginn des Arabischen Frühlings, 2011: Nuklearkatastrophe von Fukushima, Tod des Gründers und Chefs des Terrornetzwerkes al-Qaida Osama bin Laden, Protestaktion Occupy Wall Street, europäische Finanzkrise.

### 3.1.2 Phänomenologische Skizze – Terminologie

Wie bereits einleitend erwähnt lässt sich das Zeitalter der Postmoderne aufgrund der Inkommensurabilität, Inkongruenz und Divergenz seiner ihm immanenten Konstituierungen, Strömungen und Spezifika nicht mit einem kohärenten Gesellschaftsmodell erfassen. Dieses Faktum wird mit dem Paradigma *anything goes* terminologisch zum Ausdruck gebracht. Demgemäß und der Methode der phänomenologischen Skizze entsprechend werden im Folgenden Begrifflichkeiten aufgelistet, welche die postmoderne Gesellschaft und ihren Zeitgeist im Sinne von soziologisch eruierten Erfahrungs-, Denk-, Verhaltens- und Wahrnehmungsweisen kennzeichnen: Mediengesellschaft, Neue Technologien, Agrargesellschaft, traditionelle Gesellschaft, Eventgesellschaft, Konsumgesellschaft, Wohlstandsgesellschaft, soziale Ungleichheit, Überflusgesellschaft, Einkommenskluft, multikulturelle Gesellschaft, Integrati-

onsprozess, Fremdenfeindlichkeit, Migrationshintergrund, Bildungschancen, Zugangschancen, Zweiklassengesellschaft, Chancengleichheit, Ellbogengesellschaft, kapitalistische Gesellschaft, Niedriglohnsektor, Industriegesellschaft, Affektkultur, Milieus, Gesellschaftsschichten, Prekariat, Altersarmut, Gerontologie, Kinderarmut, Spitzenverdiener, Ein-Euro-Jobs, Randgruppen, Emanzipationsbewegung, Quotenregelung, Gender Studies, Alleinerziehende, Patchwork-Familien, soziale Netzwerke, Wikileak, Internetforum, Facebook, Twitter, Myspace, Selbstdarstellung, YouTube, Blog, googeln, Suchmaschinen, Wikipedia, Internetsurfen, Downloads, Acta, Internetaktivisten, World Wide Web, Handy, iPhone, iPod, iPad, Trends, US-Hipster, Traditionsbewusstsein, Gentrifizierung, Investmentfonds, Euro-Krise, Euro-Rettungsfonds EFSF, Bankenkrise, Lehman Brothers, Weltwirtschaftskrise, Technokratie, Staatsanleihen, Realwirtschaft, Leerverkäufe, Hedgefonds, Euro-Rettungsschirm ESM, Staatsverschuldung, Rating-Agenturen, Welthandelsorganisation, Kapitalismuskritiker, G-20-Staaten, Globalisierungsgegner, OECD-Länder, Attac, Fair Trade, LOHAS, Subkulturen, Naturkostläden, Bio-Welle, fast food, Vegetarismus, all-you-can-eat-Restaurants, Fleischkonsum, Wegwerfgesellschaft, Welthunger, Billig-Discounter, Mülltaucher, Massenware, Modeketten, Internet-Shopping, Maßanfertigung, Geiz-Ist-Geil-Mentalität, Ein-Euro-Shops, Hungerlöhne, Kinderarbeit, Globalisierung, Massenproduktion, Entwicklungsländer, Schwellenländer, Industrialisierung, Mindestlöhne, Industrienationen, Wirtschaftsflüchtlinge, Billigflüge, Pauschalreisen, Tarifverträge, Leiharbeiter, Zeitarbeitsfirmen, Welthungerhilfe, Gentechnik, Tierversuche, Massentierhaltung, Artenschutz, Klimawandel, erneuerbare Energien, Atommüll, Umweltschutz, ökologischer Fußabdruck, Emissionswerte, globale Erwärmung, Energiesparhäuser, Kohlendioxid-Ausstoß, Nuklearkatastrophen, Atomkraftgegner, Atomausstieg, Atomwaffen, Islamfeindlichkeit, Nahostkonflikt, Nationalismus, EU-Kritiker, rechtspopulistische Parteien, Sozialismus, Rassismus, 9/11, Anti-Terror-Krieg, Al-Qaida, Guantanamo, Rechtsstaat, Todesstrafe, Menschenrechtsorganisationen, FARC, Terrorismus, ETA, Drogenkriege, Kindersoldaten, Drogenkartelle, Mafia, Korruption, Bürgerkriege, Friedensbewegung, Rüstungsindustrie, Warlords, Glaubenskriege, Schöpfungsgeschichte, Evolutionstheorie, säkularisierte Staaten, Autokratie, politische Flüchtlinge, Boatpeople, Diktaturen, ethnische Minderheiten, internationale Gemeinschaft, Minderheitenschutz, Friedensnobelpreis, Oscarverleihung, Selbstverwirklichungsmilieu, Prozess der Zivilisation, Lifestyle, Lifestyle-Magazine, soziale Rollen, Selbstinszenierung, Werbung, neue Freizügigkeit, Reality-TV, virtuelle Realität, Authentizitätsdebatte, Talkshows, real life, Castingshows, Populärkultur, Cultural Studies, Unterschichtenfernsehen, Hochkultur, cultural turn, mainstream, alternative Lebensweisen, Ästhetisierung, Medialisierung, moderne/postmoderne Gesellschaften.

### 3.1.3 *Anything goes* als Zustandsbeschreibung postmoderner Gesellschaften

Anhand der politischen, wirtschaftlichen, sozialen und soziokulturellen Wirkungszusammenhänge wurde unter Zuhilfenahme einer phänomenologischen Skizze methodisch gezeigt, dass Gesellschaften zu Beginn des 21. Jahrhunderts aufgrund der generellen globalen Verflechtung und im Hinblick auf ihre spezifischen Kennzeichen nicht mehr monokausal erfasst werden können. Durch die immer weiter voranschreitende Globalisierung, Medialisierung und Technologisierung verstärkt sich das gesamtgesellschaftliche Interdependenzgeflecht in einem so signifikanten Ausmaß, dass makrokosmische Strukturen, Strömungen und Entwicklungen eines Landes oder einer Nation im Weltgeschehen kontextualisiert werden müssen, um adäquat eruiert werden zu können. Der gegenwärtige globale Verflechtungszusammenhang, der alltagssprachlich mit dem sogenannten Kleinerwerden der Welt beschrieben oder allegorisch mit dem Flügelschlag eines Schmetterlings verglichen wird, ist wiederum für den postmodernen Zustand *anything goes* konstitutiv. Dass dieser das Zeitalter der Postmoderne immanent kennzeichnende Pluralismus, der die Gleichzeitigkeit und Gleichwertigkeit heterogener, inkommensurabler, kontingenter und divergierender Phänomene im Bereich der Politik, Wirtschaft, Kultur, Kunst und Wissenschaft ermöglicht, signifikante Auswirkungen auf das Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsmuster einer Gesellschaft und ihrer Mitglieder hat, bedarf im Sinne der gesamtgesellschaftlichen Korrelation keiner weiteren Beweisführung. Eine terminologische und phänomenologische Auseinandersetzung mit dem Begriff der Postmoderne ist jedoch im Rahmen der vorliegenden Arbeit durchaus zweckdienlich und gerade im Hinblick auf die kontemporäre Theaterlandschaft, das postdramatische Theater und die damit einhergehenden Thesen unerlässlich.

## 3.2 Zum Begriff der Postmoderne: Ein Diskurs

Die Postmoderne als Terminus stammt ursprünglich aus dem philosophischen und ästhetischen Diskurs der 1980er Jahre und geht im Bereich der Philosophie auf Jean-François Lyotard zurück. Im alltagssprachlichen und populärkulturellen Bereich sowie innerhalb der öffentlichen Diskussion ist die Verwendung des Begriffes Postmoderne im Allgemeinen sehr unscharf und sowohl seine denotative als auch seine konnotative Bedeutung abhängig vom jeweiligen thematischen, soziologischen und individuellen Kontext. Außerhalb des Wissenschaftsbereiches kam es grundsätzlich zu einer einschneidenden und vielfältigen Bedeutungsverschiebung, die ein hohes Ausmaß an Beliebigkeit zur Folge hatte. Im alltäglichen, popu-

lärkulturellen Sprachgebrauch wird die Postmoderne oft als Synonym für die zunehmende, phänomenologisch bereits internalisierte Globalisierung, Medialisierung und das damit einhergehende Kleinerwerden der Welt verwendet und steht insofern für die pluralistische, synästhetische, kontingente und heterogene Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsweise, die den Menschen einer postmodernen Gesellschaft zu Beginn des 21. Jahrhunderts kennzeichnet und in dem Präfix *multi-* seinen Ausdruck findet. Die terminologisch ungenaue, inkongruente Verwendung des Begriffes im außerwissenschaftlichen Diskurs führte zum inhaltlichen Vorwurf der phänomenologischen Beliebigkeit. Dieser verhärtete sich durch die Tatsache, dass die Postmoderne im Bereich der Medien nicht als philosophischer, gesellschaftsbeschreibender und zeitdiagnostischer Terminus in die öffentliche Diskussion eingeführt wurde, sondern als medienwirksames Schlagwort, das diversen gesellschaftskritischen, kulturpessimistischen, unreflektierten Implikationen, Konnotationen und Zuschreibungen Platz bot.

„Postmoderne in ihrer durch die schnelle Vermarktung verflachten Form ist ein leicht verständlicher Begriff, der alle Erwartungen erfüllt, die man in ein Schlagwort setzen kann, er bedient den Common sense. Nach Vulgärsoziologie und Marxismus bietet dieser Begriff eine schnelle Orientierung an und ordnet die Welt, ganz wie wir es gewohnt sind, in ein Davor und Danach. Mit einem simplen *Post* kann man sich kritisch von jedem Davor absetzen und sich sogleich viel besser fühlen, eine weitere Reflexion ist nicht gefragt. Die Moderne wird zum Sündenbock für alles, was man nicht mag, im *Post* aber ist man dann fein raus; sozusagen eine vereinfachte Form von Schuld und Sühne.“<sup>305</sup>

Mit dem Buch *Postmoderne für Kinder: Briefe aus den Jahren 1982-1985* versucht der Verfasser Jean-François Lyotard dieser dem gesellschaftsreflektierenden Begriff der Postmoderne nicht gerecht werdenden Simplifizierung entgegenzuwirken. Er begreift die Postmoderne nicht als eine bewusst initiierte, politische, wirtschaftliche, soziale oder soziokulturelle Bewegung, sondern als den gegenwärtigen Zustand moderner Gesellschaften, den er unter dem Begriff *la condition postmoderne* subsumiert. Diese gesellschaftliche Konstitution ist durch die Delegitimation der sogenannten Metaerzählungen grundlegend gekennzeichnet. Seit dem 15. Jahrhundert befindet sich Europa in einem kontinuierlich fortschreitenden, sich sukzessive steigernden und alle gesellschaftlichen Bereiche einnehmenden Modernisierungsprozess, der sich durch Begriffe wie Humanismus, Säkularisierung, Autonomie, Industrialisierung, Aufklärung, Emanzipation, Rationalismus, Vernunft, Fortschrittsglaube, Idee von Freiheit, Individualisierung, Demokratie, Kapitalismus auszeichnet und das denkende, erkennende, sich selbst reflektierende Subjekt dem gedachten Objekt gegenüberstellt. Für die Moderne sind die

---

<sup>305</sup> Engelmann, Peter: 2010, S. 6-7

sogenannten Metaerzählungen konstitutiv, worunter Lyotard universell gültige, richtungsweisende und heilbringende Ideale, Prinzipien und Maximen der Menschheitsgeschichte versteht.

„Diese Erzählungen sind keine Mythen im Sinne von Fabeln (selbst die christliche Erzählung nicht). Zwar haben sie wie die Mythen das Ziel, Institutionen, soziale und politische Praktiken, Gesetzgebungen, Ethiken, Denkweisen zu legitimieren. Aber im Unterschied zu den Mythen suchen sie die Legitimität nicht in einem ursprünglichen, begründenden Akt, sondern in einer einzulösenden Zukunft, das heißt in einer noch zu verwirklichenden Idee. Diese Idee (der Freiheit, der »Aufklärung«, des Sozialismus usw.) hat legitimierenden Wert, weil sie allgemeine Gültigkeit besitzt. Sie ist richtungsweisend für alle menschlichen Realitäten. Sie verleiht der Moderne ihren charakteristischen Modus: [...].“<sup>306</sup>

Da jedoch ein metanarratives Ideal von Freiheit, Gesellschaft, Demokratie, Ethik, Gemeinschaft und Gleichheit keine genuine Größe ist und somit keine Realisierung von bereits Vorhandenem darstellt, sondern etwas sozial Hergestelltes respektive Herzustellendes verkörpert, verkehrte es die Geschichte als tatsächliche Verwirklichung und praktische Umsetzung der modernen Universalitäten in sein Gegenteil. Damit büßten die Metaerzählungen ihre legitimierende Funktion ein und das Projekt der Moderne wurde liquidiert. „Es gibt mehrere Modi der Zerstörung, mehrere Namen, die sie symbolisieren. »Auschwitz« kann als ein paradigmatischer Name für die tragische »Unvollendetheit« der Moderne genommen werden.“<sup>307</sup> Für den Menschen des 21. Jahrhunderts sind Metaerzählungen deshalb nicht mehr glaubwürdig und die epistemologische sowie ontologische Internalisierung hinsichtlich ihres delegitimierten Verlustes für die Gesellschaft der Postmoderne konstitutiv. Lyotard bringt diese wesensbestimmende Erkenntnis unter Bezugnahme auf Immanuel Kant wie folgt auf den Punkt: „Was sich dann mit dieser Vernichtung auf irreparable Weise ins europäische, wenn nicht ins abendländische Bewußtsein einschreibt, ist der Verdacht, daß die allgemeine Geschichte nicht sicher »zum Besseren« führt, wie Kant sagte, oder vielmehr, daß die Geschichte nicht notwendigerweise eine allgemeine Zweckmäßigkeit besitzt.“<sup>308</sup> In diesem Sinne wird die Kontingenz zum soziogenetisch signifikanten Merkmal der Postmoderne und der Verlust einer metanarrativen, einheitsstiftenden, ordnenden, moralisch und ethisch universellen Gesellschaftstheorie kennzeichnet ihre Mitglieder sowohl epistemologisch als auch ontologisch. Im Gegensatz zu gesellschaftskritischen und kulturpessimistischen Positionen begreift Lyotard die erkenntnistheoretische, wesensbestimmende Dezentralisierung, Freisetzung und Auflösung des postmodernen Subjekts jedoch als Möglichkeit die Moderne entwicklungsgeschichtlich, soziogenetisch sowie dialektisch zu reflektieren und demzufolge als Chance Gemeinschaft im

<sup>306</sup> Lyotard, Jean-François: 2010, S. 49-50

<sup>307</sup> Lyotard, Jean-François: 2010, S. 50

<sup>308</sup> Lyotard, Jean-François: 2010, S. 67

Sinne von Gesellschaft neu zu denken. „Das Postmoderne-Konzept ist in dieser Sicht nichts anderes als die Bedingung der Möglichkeit neuer, adäquater Gesellschaftstheorie und Philosophie, die sich erst noch entwickeln müssen.“<sup>309</sup> Die Delegation der modernen Metaerzählungen, die zur Auflösung des Subjekts im Sinne einer genuin angenommenen, in sich geschlossenen Identität führte, und die damit einhergehenden postmodernen, kontingenten, pluralistischen und heterogenen Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsweisen bilden im Sinne Lyotards die Voraussetzung für eine neue Gesellschaft freier Individuen, welche die „Inkommensurabilität der Wirklichkeit“<sup>310</sup> akzeptiert. Insofern ist nachzuvollziehen, weshalb Lyotard die Postmoderne nicht als eine intendierte oder gar proklamierte soziale Bewegung begreift, sondern darunter einen zeitdiagnostischen, gesellschaftsreflektierenden Begriff verstanden wissen will, mit dem der gegenwärtige Zustand moderner Gesellschaften zu Beginn des 21. Jahrhunderts hinreichend erfasst werden kann.

Wie bereits erwähnt kam es innerhalb des öffentlichen Diskurses und im alltagssprachlichen und populärkulturellen Bereich zu einer semantischen, soziokulturell kontextabhängigen, medienpezifischen und zum Teil simplifizierenden Bedeutungsverschiebung. Doch auch im Wissenschaftsbereich entbrannte eine bis heute anhaltende Debatte hinsichtlich Terminologie, Phänomenologie und Historiographie: Während sich der Begriff Postmoderne in den wissenschaftlichen Diskussionen mehrheitlich durchgesetzt hat, versteht sich der Terminus *Zweite Moderne*<sup>311</sup> als zeitlich parallele, aber konzeptionell gegensätzliche Theorie. Während die Postmoderne auf der einen Seite als epochaler Begriff verwendet wird, soll sie andererseits nur in bestimmten Bereichen Anwendung finden. Während die einen sie als kategorischen Bruch zur Moderne im Sinne eines Paradigmenwechsels begreifen, definieren sie andere als ihre sinngemäße Weiterführung mit veränderten Mitteln. Während sie einerseits als geistig-kulturelle, sozialgeschichtliche oder ausschließlich abendländische Bewegung verstanden wird, spricht man auf der anderen Seite von einer gesamtgesellschaftlichen Konstitution. Während ihr einesteils Inhaltslosigkeit und Beliebigkeit vorgeworfen wird, gilt sie andernteils als Reflexion der Moderne. Negierung der Moderne versus Rettung der Moderne. Der wissenschaftliche Diskurs im Hinblick auf die Postmoderne und der ihr diskussionsbedingt immanenten Moderne wird durch die inkongruente Verwendung folgender Termini zusätzlich verstärkt: Avantgarde, historische Avantgarden, avantgardistisch-modern, Neo-Avantgarde, spätmodern, performative Wende, Strukturalismus, frühe Postmoderne, linguistic turn, post-

---

<sup>309</sup> Engelmann, Peter: 2010, S. 12

<sup>310</sup> Lyotard, Jean-François: 2010, S. 44

<sup>311</sup> Vgl. Fuchs-Heinritz, Werner, Klimke, Daniela, Lautmann, Rüdiger, Rammstedt, Otthein, Stäheli, Urs, Weischer, Christoph und Wienold, Hanns: 2011, S. 453

strukturalistisch, cultural turn, postindustriell, Zweite Moderne, späte Postmoderne und post-postmodern. Erika Fischer-Lichte bringt diesen diskursiv geführten Wissenschaftsstreit unter Berücksichtigung der entwicklungsgeschichtlichen, inhaltlichen und merkmalspezifischen Verzahnung der Postmoderne mit der Moderne wie folgt auf den Punkt:

„Die Kontroverse um die Postmoderne, die in den achtziger Jahren auf verschiedenen Feldern und auf verschiedenen Ebenen mit verbissener Heftigkeit ausgetragen wurde, kulminiert in der immer wieder aufs Neue gestellten Frage, ob die Postmoderne einen totalen Bruch mit den Traditionen der Moderne vollzogen habe oder ob sie im Gegenteil Tendenzen, die zuerst prononciert von der Moderne formuliert wurden, radikalisiert habe und konsequent weiterführe. Beide Standpunkte werden mit großer Vehemenz vertreten. Dies verwundert umso mehr, als noch nicht einmal das Terrain abgesteckt ist, auf dem die Kontroverse ausgetragen werden soll: Beginnt die Moderne, die hier verhandelt wird, mit der »Querelle des anciens et des modernes« oder mit der Aufklärung? Mit der Industrialisierung Westeuropas oder mit Nietzsche? Sind die historischen Avantgarde-Bewegungen als integraler Bestandteil der Moderne anzusehen (was von den meisten europäischen Kritikern bejaht wird) oder wird die Moderne unter ihrem Ausschluß definiert (wozu viele amerikanische Kritiker neigen)? Wenn die Frage geklärt werden soll, ob die »eigentliche« Epochenschwelle mit der Moderne oder der Postmoderne anzusetzen ist, muß über diese Fragen natürlich vorweg Einigkeit erzielt werden.“<sup>312</sup>

Das Ende dieses wissenschaftlichen Diskurses im Sinne einer fakultätsbezogenen, interdisziplinären oder gar universellen, alle Wissenschaftsbereiche umfassenden Einigung ist nicht in Sicht und es drängt sich einem zeitweise die dekonstruktive Frage auf, ob die Diskussion um die Postmoderne entsprechend der ihr immanenten Spezifika, wie Delegitimation der Metaerzählungen, Kontingenz, Inkommensurabilität der Wirklichkeit und Dezentralisierung der subjektiven Identität, selbst ein signifikanter, gar konstitutiver Bestandteil des postmodernen Dispositivs ist. Die Antwort schuldig bleibend erscheint es an dieser Stelle und im Rahmen der vorliegenden Arbeit zielführender einzelne Theorien und Positionen der Postmoderne kurz vorzustellen, um damit den Fokus erneut auf die inhaltliche Seite des wissenschaftlichen Diskurses zu legen. Der Soziologe Anthony Giddens setzte sich weder epistemologisch noch ästhetisch mit der Postmoderne auseinander, sondern beschäftigte sich gemäß seiner Profession mit ihren symptomatischen Strukturmerkmalen. Seiner Ansicht nach ist eine außergewöhnliche, anwachsende, posttraditionelle Distanzierung „sozialer Praktiken von konkreten Orten und spezifischen Zeitpunkten“<sup>313</sup> für die postmoderne Gesellschaft wesensgemäß. Die Radikalisierung der *time-space-distantiation*, also die ausnehmende Entkopplung alltäglicher Tätigkeiten von Raum und Zeit, die vor allem durch die Neuen Medien und das World Wide Web

---

<sup>312</sup> Fischer-Lichte, Erika: 2000, S. 229

<sup>313</sup> Reckwitz, Andreas: 2007, S. 325

forciert wird, bezeichnet er als Prozess des *disembedding*.<sup>314</sup> Die Globalisierung, die er nicht nur als ökonomisches, sondern auch als politisches, kulturelles und ökologisches Phänomen begreift, gilt ihm diesbezüglich als Katalysator. In logischer Konsequenz beschränkt sich die radikale *time-space-distantiation* nicht auf einen bestimmten, einzugrenzenden sozialen Bereich, sondern ist eine gesamtgesellschaftliche und gesamtstrukturelle Entwicklung. Die für die Postmoderne charakteristische, identitätskonterkarierende Auflösung des Subjekts denkt Giddens als reflexives Projekt des Ichs. Demzufolge ist der postmoderne Mensch als projekt-hafte, performative Existenz auf der unentwegten, wesensgemäß nie endenden „Suche nach ‚Authentizität‘, d. h. nach einem Lebensstil und einer Narration des eigenen Lebens, die den als individuell definierten Bedürfnissen und Selbstbildern entsprechen.“<sup>315</sup> Dementsprechend konstatiert Hans Bertens in seinem Forschungsbericht *The Postmodern Weltanschauung and its Relation with Modernism*, der 1986 veröffentlicht wurde:

„Das postmoderne Selbst ist keine zusammenhängende Entität mehr, die die Macht hat, ihrer Umgebung eine (gewiß subjektive) Ordnung aufzuzwingen. Das radikal Unbestimmte des Postmodernismus ist ins Ego eingezogen und hat seine frühere (unterstellte) Stabilität drastisch beeinträchtigt. Identität ist etwas ebenso Unsicheres geworden, wie alles andere.“<sup>316</sup>

Erika Fischer-Lichte geht mit dieser phänomenologischen Begriffsbestimmung d'accord, da sie die Postmoderne zuerst einmal als ontologisches Phänomen begreift. Im Rahmen ihres Buches *Theater im Prozeß der Zivilisation* geht sie unter anderem der Frage nach, ob und in welchen Punkten sich die Postmoderne von der Moderne signifikant unterscheidet. Sie kommt zu dem Schluss, dass die beiden Epochen hinsichtlich ihrer spezifischen Merkmale gerade im ästhetischen und soziokulturellen Bereich zahlreiche Gemeinsamkeiten aufweisen. So nimmt es nicht weiter wunder, dass Charakteristika wie Selbstreflexion, Fragmentarisierung, Unbestimmtheit, Dezentralisierung und Pluralismus sowohl die Moderne als auch die Postmoderne kennzeichnen. Den ausschlaggebenden Unterschied sieht sie in der differierenden Struktur der gemeinsamen Merkmale, die wiederum durch die gesamtgesellschaftliche Situation der jeweiligen Zeit bedingt ist. Obgleich Fischer-Lichte sich dagegen ausspricht den Übergang in die Postmoderne als Epochenschwelle zu konstatieren, da „die grundlegenden Veränderungen, auf denen die Postmoderne aufbaut, sich im ausgehenden 19./ frühen 20. Jahrhundert vollzogen haben“<sup>317</sup>, attestiert sie dennoch eine gravierende Differenz, die in der wesenskennzeichnenden Verschiebung von einem epistemologischen zu einem ontologischen Phänomen liegt.

---

<sup>314</sup> Vgl. Reckwitz, Andreas: 2007, S. 323-331

<sup>315</sup> Reckwitz, Andreas: 2007, S. 328

<sup>316</sup> Hans Bertens in Fischer-Lichte, Erika: 2000, S. 231

<sup>317</sup> Fischer-Lichte, Erika: 2000, S. 239

„Der wesentliche Unterschied zwischen Moderne / Avantgarde und Postmoderne scheint nun darin zu liegen, daß die zu Beginn des Jahrhunderts als Ausdruck und Konsequenz einer tiefgehenden Kulturkrise formulierten Postulate in den achtziger Jahren längst Realität geworden sind: [...].“<sup>318</sup> Sinngemäß schließt sich der Literaturtheoretiker Siegfried J. Schmidt dieser gesellschaftsbeschreibenden Betrachtungsweise an und lehnt es ebenfalls ab von einer Epochen-schwelle oder einem Epochenübergang zu sprechen. Er begreift die Moderne als zusammenhängenden, logisch fortlaufenden Modernisierungsprozess, der durch sogenannte *Modernisierungssyndrome* eine Zäsur erfährt. Ebenso wie Erika Fischer-Lichte diagnostiziert er seit den 1980er Jahren die ontologische Internalisierung der postmodernen Axiome, die er unter dem neuen metanarrativen Begriff der Pluralität subsumiert.

„Metaphern wie »globale Indifferenz«, »Rhizom«, »Patchwork der Minderheiten«, »Differenz und Widerspruch« boomten und hatten Konjunktur. »Pluralisierung« lautet die neue magische Formel, sozusagen die postmoderne Meistererzählung. Die Pluralisierung von Normen, Traditionen und Theorien jedoch schockt heute nicht länger als Kontingenzerfahrung. Vielmehr wurde in den 80er Jahren Pluralität entdramatisiert und sozusagen normalisiert. In diesem »dritten Modernisierungssyndrom« ist vielmehr jeder »modern«, der sein eigenes Beobachten beobachtet, ohne in einen epistemologischen Schauer zu verfallen angesichts der offenkundigen Konstruktivität sozialer wie individueller Realitäten.“<sup>319</sup>

Sein thematischer Schwerpunkt liegt dementsprechend auf dem soziogenetisch individuellen, soziokulturellen, ästhetischen, in Summe allumfassenden Reflexionsprozess, der das grundsätzliche Nachdenken über die Modernisierung inkludiert und im Bereich der Medien zu neuen Systemen und Mechanismen der Beobachtung und in logischer Konsequenz zu einem progressiven, medienvermittelten Wahrnehmungs-, Verhaltens- und Denkd dispositiv führte. Laut Schmidt generieren die Neuen Medien und das dadurch evozierte Beobachtungsdispositiv, dem die ambivalente Diskrepanz zwischen Wunsch nach und Furcht vor dem Beobachtetwerden inhärent ist, nicht nur eine Vielzahl von medienvermittelten Realitäten, sondern verwandeln sie zudem in „variable sozio-historische Ereignisse.“<sup>320</sup> Das beginnende 21. Jahrhundert weist entsprechend dieser soziokulturellen Medientheorie keine universal kommensurable, chronologische und identische Wirklichkeit mehr auf, sondern ist durch die pluralistische, kontingente Parallelität von Wirklichkeiten gekennzeichnet. Die Postmoderne als zeitdiagnostischer und gesellschaftsreflektierender Zustand steht somit für ein epistemologisch internalisiertes, ontologisches Wahrnehmungs-, Verhaltens- und Denkd dispositiv sowie für

---

<sup>318</sup> Fischer-Lichte, Erika: 2000, S. 239

<sup>319</sup> Schmidt, Siegfried J.: 2004, S. 324

<sup>320</sup> Schmidt, Siegfried J.: 2004, S. 325

eine Gesellschaft, die sich durch die permanente Konstruktion und Dekonstruktion neuer, sozialer Wirklichkeiten auszeichnet.

Um die generelle Diskrepanz zwischen der Alltagssprachlichen beziehungsweise populärkulturellen und der wissenschaftlichen Verwendung des Begriffes der Postmoderne wissend und unter Berücksichtigung der diskursiv geführten Diskussion im Bereich der Wissenschaften wird abschließend dennoch der Versuch einer Definition im Sinne eines kollektiven Ausgangspunktes im Rahmen dieser Arbeit unternommen. Ungeachtet dessen, ob die Postmoderne als Weiterführung, Bestandteil, folgerichtige Entwicklung oder als Distanzierung, Bruch, Negierung der Moderne verstanden wird, wird sie als zeitdiagnostischer, gesellschaftsbeschreibender und situationsreflektierender Zustand gedacht und nicht als programmatisch intendierte, ideologisch initiierte, soziale Bewegung begriffen. Darüber hinaus hat man sich darauf geeinigt, dass sich im Zuge der postmodernen Situation ein neues, kontingentes, inkommensurables und pluralistisches Wahrnehmungs-, Verhaltens- und Denkdispositiv generiert hat. Ferner wird der Mensch nicht länger als einheitliche, genuine Entität begriffen, sondern als identitätskonterkarierendes, sich permanent neu hervorbringendes Subjekt definiert. Die Delegitimation und der damit einhergehende Verlust der sogenannten Metaerzählungen als Verwirklichung allgemein gültiger Universalitäten ist ein weiteres Faktum, das postmodernen Gesellschaften immanent ist. Außerdem ist die durch eine Internalisierung hervorgerufene Verschiebung von einer epistemologischen zu einer ontologischen Lebensweise für die Postmoderne signifikant. Begrifflichkeiten wie Dekonstruktivismus, Poststrukturalismus, Dezentrierung, Polyzentrismus, Kontingenz, Pluralität, Inkommensurabilität, Heterogenität und *anything goes* sind wesentlicher Bestandteil des postmodernen Dispositivs und bringen die Postmoderne im Sinne einer terminologischen Skizze zusammenfassend auf den Punkt.

„Als gemeinsame Merkmale können gelten: Verzicht auf geschichtsphilosophisch begründete Fortschrittsmodelle; Auflösung bzw. Dezentrierung des Subjekts als Erkenntnis-, Handlungs- und Erfahrungszentrum; Skepsis gegenüber (auch in Philosophie und Sozialwissenschaften) tradierten Wirklichkeitsbegriffen [...]; Zurückweisung von Allgemeinprinzipien und Universalbegriffen; Suche nach alternativen Denk- und Darstellungsformen (also auch des Schreibens von philosophischen oder wissenschaftlichen Texten).“<sup>321</sup>

---

<sup>321</sup> Vgl. Fuchs-Heinritz, Werner, Klimke, Daniela, Lautmann, Rüdiger, Rammstedt, Otthein, Stäheli, Urs, Weischer, Christoph und Wienold, Hanns: 2011, S. 519

### 3.3 Makrokosmische Strukturen als Korrelat mikrokosmischer Phänomene: Ein Resümee zum Zeitalter der Postmoderne

Wenn wir im Folgenden überblicksartig die gegenwärtige Theaterlandschaft thematisieren und uns dann eingehend mit dem postdramatischen Theater auseinandersetzen, ist es sowohl hilfreich als auch erforderlich die postmoderne Gesellschaft unter gedanklicher Einbeziehung des terminologischen Diskurses resümeeartig zusammenzufassen. Denn als Kind seiner Zeit kann Theater weder in seiner Gänze noch hinsichtlich einzelner, spezifischer Formen singular beziehungsweise isoliert von seinem jeweiligen gesellschaftlichen Kontext betrachtet werden. So ist die Korrelation zwischen gesamtgesellschaftlichen Wirkungszusammenhängen und Theater als soziokulturelles Phänomen gerade für das postdramatische Theater als interaktive und theatersignifikante Auseinandersetzung mit der Postmoderne als gegenwärtiger, gesellschaftsbeschreibender Zustand konstitutiv. Dementsprechend finden sowohl die interdependenten, sich gegenseitig bedingenden, politischen, wirtschaftlichen, sozialen, ästhetischen, sozio- und populärkulturellen Ereignisse, Gegebenheiten und Entwicklungen der Jahrtausendwende als auch der wissenschaftliche, bis zu einem gewissen Grad immer gesellschaftsreflektierende Diskurs um die Postmoderne darin Eingang und müssen deshalb phänomenologisch zur Kenntnis genommen werden.

Anhand der oben angeführten terminologischen Skizze, der wesensgemäß ein bewusst defizitäres Moment inhärent ist, wird nicht nur die gesamtgesellschaftliche Situation um die Jahrtausendwende respektive des beginnenden 21. Jahrhunderts en gros fassbar, sondern ebenso das signifikante Charakteristikum der gegenwärtigen postmodernen Gesellschaft augenscheinlich. Sowohl die politische als auch die wirtschaftliche, soziale und soziokulturelle Situation ist durch die Pluralität, Parallelität und Inkommensurabilität verschiedener, zum Teil stark divergierender und widersprüchlicher Phänomene gekennzeichnet. An sich unvereinbare, folgewidrige sowie konvergierende, kompatible Gegebenheiten, Entwicklungen und Innovationen existieren im Sinne eines Konglomerats gleichzeitig, gleichwertig und asynthetisch nebeneinander: kapitalistische Gesellschaft und Überflussgesellschaft versus Prekariat und Kinderarmut, Chancengleichheit und Wohlstandsgesellschaft versus Zweiklassengesellschaft und soziale Ungleichheit, Ein-Euro-Shops und Billig-Discounter versus Fair Trade und Bio-Welle, Kohlendioxid-Ausstoß und ökologischer Fußabdruck versus Umweltschutz und Atomausstieg, Friedensnobelpreis und internationale Gemeinschaft versus Rüstungsindustrie und Bürgerkriege, Facebook und virtuelle Realität versus real life und soziale Rollen. Die gesamtgesellschaftliche Situation wird mehr denn je von ideologischen, programmatischen, inhaltli-

chen, begrifflich diskursiven und soziostrukturellen Gegensatzpaaren geprägt, die sich unter dem symptomatisch postmodernen Paradigma *anything goes* subsumieren lassen. Selbstredend spiegelt sich diese zeitdiagnostische Soziallage im öffentlichen, wissenschaftlichen und populärkulturellen Diskurs wider. So führt man in dem empirischen und epistemologischen Wissen, dass antagonistische Klassen- sowie dichotomische Schichtungsmodelle den fundamentalen, gesamtgesellschaftlichen Veränderungen methodisch nicht länger gerecht werden, zum Beispiel in den Sozialwissenschaften adäquate, das gegenwärtige multistrukturale Gefüge implizierende Termini wie soziale Milieus, Sinus-Milieus, Sozialisationsinstanzen, soziale Gruppen, Subkulturen, bildungsprekäre, bildungsferne, bildungsnahe, bildungselitäre Schichten und Prestigekriterien ein. Gleichzeitig bedient man sich nicht nur in der populärkulturellen und öffentlichen Diskussion, sondern auch im Wissenschaftsbereich althergebrachter, oft als obsolet geltender Begriffe wie Zwei-Klassen-Gesellschaft, Unterschicht, Mittelschicht, Oberschicht, da sie trotz zunehmender strukturdifferentieller Verflechtung nach wie vor Aktualität besitzen. Traditionelle Wirkungszusammenhänge, modernes Interdependenzgeflecht und postmoderner Strukturwandel existieren als gesamtgesellschaftliche Phänomene des beginnenden 21. Jahrhunderts und dem Zeitgeist des *anything goes* entsprechend inkommensurabel, parallel und asynthetisch nebeneinander.

Dieser charakteristischen Pluralität wird mittels der alle gesellschaftlichen Bereiche umfassenden Globalisierung Vorschub geleistet. Durch die weltweiten politischen, ökonomischen, gesellschaftlichen und soziokulturellen Interdependenzen, Korrelationen und Vernetzungen arriviert das *anything goes* zu einem globalen und universellen Akkumulat. Und auch im Hinblick auf die Globalisierung lässt sich eine phänomenologische, der Postmoderne wesensgemäße, inkommensurable Pluralität ausmachen: sogenanntes Kleinerwerden der Welt versus radikale *time-space-distantiation*. Im Kontext der Globalisierung kommt man nicht umhin sich den weltumfassenden Prozess der zunehmenden Medialisierung, der die pluralistische Entwicklung nicht nur forciert, sondern darüber hinaus eine Kommunikationsweise generiert, die für die Postmoderne bezeichnend ist, vor Augen zu führen.

„Kein Medium ist für die globale Vernetzung so prägend wie das Internet. Auch im kulturellen Bereich hat das Internet einen großen Einfluss auf die Inhalte und die Form der Kommunikation. Durch die zunehmende Verbreitung, die schneller werdende Datenübertragung und das veränderte Nutzerverhalten dringt das Internet immer tiefer in den Alltag von immer mehr Menschen ein.“<sup>322</sup>

---

<sup>322</sup> Bundeszentrale für politische Bildung: Soziale Netzwerke, Stand: 2012

Die Neuen Medien und ihre spezifischen Dispositive verlagern den Modus von einer eher traditionellen face-to-face-Kommunikation zu einer medialisierten und virtuellen Kommunikation, welche die leibliche Ko-Präsenz der Korrespondenten in einer neuen Art und Weise relativiert und grundsätzlich obsolet erscheinen lässt.<sup>323</sup> Als immanenter und gleichzeitig damit korrelierender Bestandteil des allgemeinen postmodernen Wahrnehmungs-, Denk- und Verhaltensdispositivs, das stark von der Delegitimation der modernen Metaerzählungen, der Kontingenz sowie Inkommensurabilität der Wirklichkeit und der Dezentrierung des Subjekts beeinflusst wird, wird der neue Kommunikationsmodus analog dazu internalisiert. Bedeutungsvoll ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass der postmoderne Mensch sich keinesfalls nur epistemologisch, sondern vor allem im ontologischen Sinne nicht länger als genuine Identität wahrnimmt und sich in logischer Konsequenz als pluralistisches, kontingentes und heterogenes Subjekt konzipiert. Diese neuartige, progressive Form der polyzentristischen Selbsterzeugung, die weit über die phänomenologisch bekannten sozialen Rollen eines Individuums und das Hervorbringen von neuen, sozialen Wirklichkeiten durch performative Akte hinausgeht, kulminiert in den Optionen des World Wide Web, insbesondere in sozialen Netzwerken und Plattformen wie Facebook, Myspace, Twitter, YouTube und Blogs, welche die Konzeptionierung der eigenen Person in einem bis dahin nie da gewesenen Ausmaß ermöglichen und forcieren.

Dieser individuellen Entwicklung entsprechend und mit ihr maßgeblich korrelierend konstatiert der Soziologe Anthony Giddens einen postmodernen Strukturwandel innerhalb persönlicher, zwischenmenschlicher sowie intimer Beziehungen, die ebenfalls „zu einem zentralen Instrument des reflexiven Projekts des Ichs“<sup>324</sup> werden. Demzufolge „wird die Partnerschaft von beiden Partnern in den Dienst ihrer individuellen Authentizitätssuche gestellt, sie ist selbst ein Objekt der Wahl, nicht nur im Sinne einer offenen, selbstentfaltungsorientierten Auswahl des Partners, sondern auch in der Frage der Aushandlung des Beziehungsalltags und der Frage einer möglichen Aufkündigung der Beziehung.“<sup>325</sup> Die Kehrseite der allgemeinen „Demaskierung aller universalen Ansprüche auf Wahrheit, Legitimation, Normen, Ziele, Identitäten usw.“<sup>326</sup>, der Inkommensurabilität, Kontingenz und Pluralität der Wirklichkeit, der identitätskonterkarierenden Dezentralisierung und polyzentristischen Selbsterzeugung des Subjekts, der zunehmenden, globalen, medialisierten und kommunikationsverändernden Ver-

---

<sup>323</sup> Vgl. Bundeszentrale für politische Bildung: Soziale Netzwerke, Stand: 2012

<sup>324</sup> Reckwitz, Andreas: 2007, S. 328

<sup>325</sup> Reckwitz, Andreas: 2007, S. 329

<sup>326</sup> Schmidt, Siegfried J.: 2004, S. 324

netzung, der „Pluralisierung der Lebensstile und ihre Expressivität“<sup>327</sup>, sprich des dekonstruktivistischen Zeitgeistes des *anything goes* ist nicht nur eine „fortschreitende normative Desorientierung“<sup>328</sup>, ein fundamentaler Vertrauensverlust und damit einhergehend das verstärkte Auftreten moralisch-existenzieller Sinnfragen<sup>329</sup> sowie der grundlegende „Konflikt zwischen technologischer Beherrschung und technologischem Beherrschtwerden“<sup>330</sup>, sondern paradoxerweise auch die individuelle Suche nach einer einheitsstiftenden Authentizität, einem identitätstheoretischen Denken und Handeln sowie einer metanarrativen und gesellschaftlichen Verortung des Menschen. So schließt sich selbst an dieser Stelle der Kreis der inkommensurablen, divergenten und kontingenzaufweisenden Pluralität, die für die Postmoderne so wesentlich ist.

Wenn wir uns also im Folgenden der gegenwärtigen Theaterlandschaft des beginnenden 21. Jahrhunderts und dem postdramatischen Theater zuwenden, sollte aufgrund der substantiellen Korrelation zwischen makrokosmischen Strukturen und mikrokosmischen Phänomenen das Zeitalter der Postmoderne als zeitdiagnostische, die gesamtgesellschaftlichen Wirkungszusammenhänge reflektierende Zustandsbeschreibung, die mit dem kontingenz-, inkommensurabilitäts- und pluralitätsaufweisenden Paradigma *anything goes* epistemologisch, ontologisch und epochal auf den Punkt gebracht wird, sowie ihre konkreten politischen, wirtschaftlichen, sozialen und soziokulturellen Merkmale stets mitgedacht werden.

---

<sup>327</sup> Fuchs-Heinritz, Werner, Klimke, Daniela, Lautmann, Rüdiger, Rammstedt, Otthein, Stäheli, Urs, Weischer, Christoph und Wienold, Hanns: 2011, S. 519

<sup>328</sup> Schmidt, Siegfried J.: 2004, S. 323

<sup>329</sup> Vgl. Reckwitz, Andreas: 2007, S. 330

<sup>330</sup> Fuchs-Heinritz, Werner, Klimke, Daniela, Lautmann, Rüdiger, Rammstedt, Otthein, Stäheli, Urs, Weischer, Christoph und Wienold, Hanns: 2011, S. 244

#### 4 Theaterlandschaft zu Beginn des 21. Jahrhunderts

Unter Verweis auf persönliche empirische Beobachtungen habe ich eingangs nicht nur die These aufgestellt, dass sich mit den theaterreformatoryischen Veränderungen zur Zeit der Aufklärung und der damit einhergehenden Institutionalisierung von Theater ein bürgerlicher Theaterbegriff generierte, der, wenn auch unter veränderten Vorzeichen und dem gegenwärtigen Zeitalter der Postmoderne entsprechend, heute noch gültig ist, sondern dass sich im Kontext der staatlich subventionierten Nationaltheaterbewegung eine spezifische Öffentlichkeit konstituierte, der wesensgemäß und im Hinblick auf die Zuschauer rezeptionsspezifische, habituell distinktive Ein- respektive Ausschlussmechanismen inhärent sind und die aufgrund entwicklungsgeschichtlicher Gegebenheiten nach wie vor das Theaterpublikum selbst zu Beginn des 21. Jahrhunderts als soziologisch erfassbare Gruppe verkörpert, was in weiterer Konsequenz bedeutet, dass Theater per se nicht gesellschaftsrepräsentativ ist, sondern die Partizipation daran durch die sozial anerkannten Kapitale Besitz und Bildung bestimmt ist. Darüber hinaus wurde im Rahmen der vorliegenden Arbeit die These formuliert, dass sich das gängige Theaterpublikum im Kontext postdramatischer Theateraufführungen als soziologisch definierbare Gruppe bildungssignifikant dezimiert, da es sich vornehmlich aus dem akademischen, bildungsbürgerlichen und intellektuellen Milieu rekrutiert. In diesem Kapitel werden nun die Thesen sowohl in einer hermeneutischen Herangehensweise als auch im Rahmen einer empirischen Untersuchung auf ihre Gültigkeit hin überprüft. Aufgrund dessen scheint es zweckdienlich die bisherigen theatersignifikanten Forschungsergebnisse entwicklungsgeschichtlich noch einmal kurz zusammenzufassen: im Zuge der politischen, wirtschaftlichen und sozialen Erneuerungen, welche die gesamtgesellschaftlichen Wirkungszusammenhänge des 18. Jahrhunderts maßgeblich prägten, sowie den ideologisch programmatischen Zielen der in Summe soziokulturell hegemonialen Bewegung der Aufklärung und dem bürgerlichen Werte- und Tugendkanon entsprechend kam es zur teleologischen Indienstnahme von Theater. Als moralische Lehranstalt sowie weltliche Kanzel oblag es dem theaterreformatoryisch gereinigten Theater das Publikum im Sinne des bürgerlichen Werte- und Tugendkanon zu erziehen und an eine sittsame Lebensweise heranzuführen. Mit dieser wirkungsintendierten Funktionalisierung einhergehend generierte sich ein enger, bürgerlicher Theaterbegriff, der die systematische Marginalisierung tradierter Theaterformen, die programmatische Enttheatralisierung, Entsinnlichung und werkzentrierte Literarisierung von Theater, die Verbürgerlichung der Schauspieler, die Professionalisierung des gesamten Theaterbetriebes, die Reglementierung und Entkörperlichung der Schauspielkunst, die zuschauersignifikante Einwegkommunikation sowie eine ruhige, aufmerksame, kontemplative Rezeptionsweise und eine

illusionsfördernde Produktionsästhetik zur Folge hatte. Gemäß dem gesamtgesellschaftlichen Prozess der Zivilisation kam es zu einer fundamentalen und darüber hinaus wirkungsästhetisch gewünschten Disziplinierung des Publikums. Beispiellooses, affektkontrolliertes, ziviliertes und selbstdiszipliniertes Verhalten wurde von den Aufklärern und Theaterreformern zur bedingungslosen Maxime erklärt, die in ihrer praktischen Umsetzung – in erster Linie durch das gebildete, lesekundige, sozial und finanziell gut situierte, städtische Bürgertum – zu einer messbaren sozialen Größe avancierte und damit als gesellschaftshierarchisches Abgrenzungsinstrument zum Einsatz kam. Diese gesamtgesellschaftliche, dem Prozess der Zivilisation durchaus inhärente Entwicklung hatte im Rahmen der Nationaltheaterbewegung, die als ausschließlich städtisches Phänomen die im 18. Jahrhundert zahlenmäßig überwiegende Landbevölkerung von vornherein ausgrenzte, den soziogenetisch sich konsequent zuspitzenden Ausschluss der vorerst disziplinierungsunwilligen Zuschauer zur Folge, die en gros den bildungsfernen, sozial und pekuniär schwachen Gesellschaftsschichten und damit der Mehrheit der damaligen Bevölkerung angehörten. Insofern repräsentierte das gängige Publikum der Nationaltheater nicht die Öffentlichkeit im Sinne eines gesellschaftlichen Kollektivs, sondern stellte eine spezifische Öffentlichkeit dar, deren Ein- respektive Ausschluss durch die sozial anerkannten Kapitale Besitz und Bildung bestimmt wurde. Im Zusammenhang damit steht sowohl die aufführungsspezifische Spezialisierung der Theaterhäuser als auch die hierarchisch bewertete Dichotomie von Theater in subventionierungswürdige, bildungsfördernde, der produktions- und rezeptionsästhetischen Steigerung verpflichtete Kunststätten der werkzentrierten Hochkultur und in populärkulturelle Schauplätze der Unterhaltung. Denn „Theater als Tummelplatz differierender Meinungen wird mit dem Stigma des Niedrigen versehen, fällt aus dem öffentlichen Diskurs.“<sup>331</sup>

Unter Rekurs auf die sozio- und psychogenetische Untersuchung *Über den Prozeß der Zivilisation* von Norbert Elias sowie auf die Habitus- und Kapitaltheorie des französischen Soziologen Pierre Bourdieu konnte zusammenfassend konstatiert werden, dass sich im Zuge der aufklärungsideologisch intendierten Theaterreform und besonders im Rahmen der Nationaltheaterbewegung im 18. Jahrhundert ein bürgerlicher Theaterbegriff konstituierte, der Theater in logischer Konsequenz sowohl produktions- als auch rezeptionsästhetisch in eine disziplinierende Institution verwandelte. Produktionsästhetisch generierte der bürgerliche Theaterbegriff das sogenannte Literatur- und Illusionstheater, was im kollektiven Selbstverständnis der deutschsprachigen Bevölkerung zu einer texthierarchischen, sinnlich-enttheatralisierten

---

<sup>331</sup> Kotte, Andreas: 2005, S. 99

Gleichmachung von Theater und Drama führte. Die Disziplinierungsmaßnahmen hinsichtlich des Publikums führten einerseits zu einer kontemplativen, körperlich ruhig gestellten, bedingungslos aufmerksamen, zivilisierten Rezeptionsweise und auf der anderen Seite zu einem prinzipiellen, selbstbeherrschten, affektkontrollierten Verhaltensdispositiv. Dieser korrelative, theatersignifikante Habitus machte Zuschauen zu einer normativen, reglementierten, steigerungsfähigen und damit zu einer erlernbaren Kunst, die grundsätzlich „der Ausbildung, der Leitung“<sup>332</sup> bedarf und damit denjenigen vorbehalten blieb, die aufgrund ihnen verfügbarer ökonomischer und kultureller Ressourcen an den Aufführungen der institutionalisierten, subventionierten Nationalschaubühnen partizipieren konnten. Im Hinblick auf das 18. Jahrhundert konnte zusammenfassend festgehalten werden, dass im Kontext des bürgerlichen Theaterbegriffs die sozial anerkannten Kapitale Besitz und Bildung eine publikumsspezifische, disziplinierte Öffentlichkeit konstituierten, die als Minorität den Ausschluss der Bevölkerungsmehrheit inkludierte. Soweit zu den bisherigen Forschungsergebnissen, werfen wir nun einen Blick auf die gegenwärtige Theaterlandschaft zu Beginn des 21. Jahrhunderts.

#### 4.1 Vom postmodernen *anything goes* in der gegenwärtigen Theaterlandschaft: Eine phänomenologische Skizze

Bevor wir im Detail auf die theaterkennzeichnenden, phänomenologischen, entwicklungsgeschichtlichen Parallelitäten und Differenzen zwischen dem 18. und dem 21. Jahrhundert zu sprechen kommen und uns konkret mit der Überprüfung der formulierten Thesen sowie dem postdramatischen Theater auseinandersetzen, wird im Sinne einer obligatorischen Kontextualisierung die gegenwärtige Theaterlandschaft unter methodischer Zuhilfenahme einer phänomenologischen Skizze in ihrer durchaus beträchtlichen Bandbreite überblicksartig umrissen. Mit dem Bewusstsein, dass die postmoderne Ausprägung der globalen Vernetzung, internationalen Kooperation, gegenseitigen Einflussnahme und weltweiten Korrelation auch im Bereich Theater zunehmend voranschreitet, muss sich die vorliegende Arbeit ausschließlich auf die europäische respektive deutschsprachige Theaterlandschaft und ihre Kennzeichen beschränken, um ihr phänomenologisch gerecht zu werden: Straßentheater, Staatstheater, Subventionssystem, Privattheater, Gefängnistheater, Guckkastenbühne, Tourneetheater, Zirkus, Simultanbühne, Landesbühnen, Festspielhäuser, Stadttheater, Freiluftbühnen, Arenabühne, Studententheater, Frauentheater, Kinder- und Jugendtheater, Wirkungsästhetik, l’art pour l’art- Prinzip, politisches Theater, Migrantentheater, Gastspiele, Freie Szene, alternative Auf-

---

<sup>332</sup> Devrient, Eduard: 2003, S. 470

führungsorte wie Fabrikhallen, Kaufhäuser, Galerien, Kirchen, Hörsäle, Privatwohnungen, et cetera, Raumbühne, Musicalbühnen, Revuetheater, Tanztheater, Musiktheater, Opernhäuser, Operette, genre- und spartenübergreifende Ästhetiken, Varietétheater, Boulevardtheater, Unterhaltungstheater, Sommerfestspiele, Sprechtheater, Kabarett, Aktionskunst, Performativität, Figuren- und Objekttheater, Ausdruckstanz, Improvisationstheater, klassische Theaterinszenierungen, Werktreue, Regietheater, Produktionsästhetik, naturalistisches Theater, Als-ob-Kontrakt, dramatisches Theater, Fragmentcharakter, linearer Handlungsbogen, Repräsentation, Rezeptionsästhetik, Ästhetik des Performativen, episches Theater, Romanadaptionen, Theatertexte, Collagen, Dokumentartheater, Mitmachtheater, klassisches Ballett, modern dance, experimentelles Theater, Körperlichkeit, Retheatralisierung, Konzeptkunst, Orgien Mysterien Theater, performative Wende, Happening, phänomenale Leiblichkeit, Ereignischarakter, leibliche Ko-Präsenz, Fluxus, action painting, Bildertheater, Theatershows, Körpertheater, Materialität, Performancekunst, feedback-Schleife, work in progress, Ritualtheater, Fastnachtspiele, Puppentheater, volkstümliches Theater, Passionsspiele, Laientheater, cultural performances, postmodern dance, postdramatisches Theater.

Wie man dieser phänomenologischen Skizze entnehmen kann, ist die deutschsprachige Theaterlandschaft zu Beginn des 21. Jahrhunderts und dem Zeitalter der Postmoderne entsprechend durch verschiedenartige, kontingente, zum Teil stark divergierende und inkommensurable Aufführungsorte, Ästhetiken, theatrale Praktiken und Spielweisen bestimmt. Analog zur aktuellen gesamtgesellschaftlichen Situation kann die Pluralität gegenwärtiger Theaterformen, künstlerischer Entwicklungen und ästhetischer Strömungen, die trotz aller Unterschiede miteinander korrelieren, aufeinander Bezug nehmen und sich gegenseitig beeinflussen, ebenso adäquat wie treffend mit der postmodernen Zustandsbeschreibung *anything goes* erfasst werden. Wie das derzeitige theatersignifikante *anything goes* mit der thetischen Aktualität des engen, bürgerlichen Theaterbegriffs in Einklang zu bringen ist, zeigt ein detaillierter Blick auf die postmoderne Theaterlandschaft.

#### 4.2 Von der Aktualität des bürgerlichen Theaterbegriffs: Ein Blick auf das kulturelle Selbstverständnis zu Beginn des 21. Jahrhunderts

Aussagen wie: „Das deutsche Theater ist seinen späten Ursprung aus einer Reformbewegung, die der sittlichen Erziehung galt, der Belehrung und der Bildung, nie ganz los geworden.“<sup>333</sup> oder: „Die abendliche Begegnung von Zuschauern und Darstellern ist stark von Normen und Gewohnheiten geprägt, die die Theatergeschichte überliefert hat.“<sup>334</sup> wirken angesichts der theaterästhetischen Vielfältigkeit zu Beginn des 21. Jahrhunderts nicht nur antiquiert, sondern über die Maßen haltlos. Postwendend stellt sich einem die Frage wie der enge, bürgerliche Theaterbegriff, der für eine reglementierte, zivilisierte, rollenrepräsentative und professionelle Schauspielkunst, für die Institutionalisierung, Subventionierung und Professionalisierung des gesamten Theaterbetriebes, für eine illusionsfördernde, sinnlich entkörperlichte Produktionsästhetik mit einem durchgängigen dramaturgischen Handlungsbogen, für eine Wirkungsästhetik, die das Publikum im Sinne des bürgerlichen Werte- und Tugendkanons erziehen soll, für ein normiertes, diszipliniertes, affektkontrolliertes Zuschauerverhalten und für eine aufmerksame, kontemplative, körperlich fixierte, ruhige Rezeptionsweise, dementsprechend für einen erlernbaren Habitus sowie für die ideologisch-programmatische Gleichsetzung von Theater und Drama, die eine generelle Texthegemonie impliziert, steht, im phänomenologischen *anything goes* der postmodernen Theaterlandschaft noch Bestand haben kann. Die Lösung liegt im sozio- und psychogenetischen Prozess der Zivilisation, der die Internalisierung und Inkorporierung von einst aufoktroierten Fremdwängen, die als verinnerlichte Selbstzwänge zu einem individuellen und gesellschaftlichen Selbstverständnis wurden, beschreibt. Das bedeutet im Hinblick auf Theater, dass die von den Aufklärern aufgezwungenen Theaterreformen sukzessive internalisiert wurden und sich entwicklungsgeschichtlich in ein kulturelles Selbstverständnis transformierten, da der Prozess der Zivilisation seinem Wesen gemäß irreversibel ist. Infolgedessen ist im deutschsprachigen Raum „– trotz gegenteiliger und künstlerisch überzeugender Einzelbeispiele – Theaterkunst außerhalb etablierter Bühnenhäuser schwer vorstellbar.“<sup>335</sup> Denn obgleich es vor allem im Bereich des experimentellen Theaters und im Kontext der Aktions- und Performancekunst zahlreiche Beispiele gibt, wo institutionalisierte Häuser nicht als Aufführungsort dienten, findet auch zu Beginn des 21. Jahrhunderts die überwiegende Mehrzahl an theatralen Aufführungen auf konventionellen Theaterbühnen statt. Im kulturellen Selbstverständnis der deutschsprachigen Bevölkerung ist die theatrale Aufführungspraxis sowohl begrifflich als auch phänomenologisch so stark an feststehende

---

<sup>333</sup> Hensel, Georg: 2003, S. 325

<sup>334</sup> Dreßler, Roland: 1993, S. 9

<sup>335</sup> Dreßler, Roland: 1993, S. 83

Theaterhäuser verknüpft, dass der Terminus Theater nicht nur das architektonische Gebäude, sondern auch die Kunstform an sich und die Aufführung als solche bezeichnet.<sup>336</sup> Feststehende, institutionalisierte Häuser zum ultimativen Aufführungsort von Theater zu erklären, ist ein konstitutiver Bestandteil des bürgerlichen Theaterbegriffs und im Zeitalter der Postmoderne kulturelles Selbstverständnis. Staatlich subventionierte Nationaltheater wurden im 18. Jahrhundert gefordert und sind im deutschsprachigen Raum des 21. Jahrhunderts Selbstverständlichkeit.<sup>337</sup> Die damit in Zusammenhang stehende Spezialisierung der Häuser in finanziell förderungswürdige Kunststätten der sogenannten Hochkultur und in populärkulturelle Unterhaltungsbühnen kann unter dem phänomenologisch aktuellen Begriff der Spartenhäuser subsumiert werden. Ganz im Sinne von *nomen est omen* erlauben zeitgenössische Spielstätten, Veranstaltungs- und Aufführungsorte mehr denn je verbindliche Rückschlüsse auf die jeweilige Produktions- und Rezeptionsästhetik. Die Spezialisierung der Theaterhäuser nahm gegen Ende des 18. Jahrhunderts ihren Anfang und findet in der vielfältigen Pluralität der postmodernen Theaterlandschaft vorerst ihren Höhepunkt. Zur Zeit der Aufklärung sahen sich Theaterreformer noch dazu gezwungen dem gesamten Theaterbetrieb Professionalität und den Darstellern diszipliniertes Verhalten sowie eine reglementierte, professionelle und zivilisierte Schauspielkunst abzuverlangen, im Zeitalter der Postmoderne und angesichts der radikal veränderten, interdependenten Produktionsbedingungen eine inkorporierte Selbstverständlichkeit. Leseproben, szenische Proben, Bühnen- und Endproben sowie Durchsprechproben, Wiederaufnahmeproben und Umbesetzungsproben ermöglichen ein professionelles Ensemblespiel auf höchstem schauspielerischen und bühnentechnischen Niveau, Souffleure garantieren Textsicherheit, Inspizienten, Bühnenmeister, Tontechniker, Bühnentechniker, Beleuchter, Maskenbildner, Ankleider, Requisiteure und alle weiteren Abteilungen sorgen für einen diszipliniert-reibungslosen Ablauf, Dramaturgie, Abendspielleitung und Vorstellungskritiken gewährleisten den Standard einer Produktion und etablierte Kontrollinstrumente wie Applausordnung und Vorstellungsberichte belegen den theaterspezifischen respektive produktionsästhetischen Prozess der Zivilisation. Theater als disziplinierte Anstalt beschränkt sich jedoch nicht nur auf die Produktionsästhetik, sondern umfasst ebenso die rezeptionsästhetische Seite. Während die Erziehung der Zuschauer zu einer bedingungslos kontemplativen, ausschließlich auf die theatralen Bühnenereignisse konzentrierten, ruhigen Rezeptionsweise und zu einem prinzipiell zivilisierten, affektkontrollierten Verhaltensdispositiv als wirkungsästhetische Maximen des bürgerlichen Theaterbegriffs zur Zeit der Nationaltheaterbewegung noch in den

<sup>336</sup> Vgl. Dudenredaktion: 2010, S. 1035-1036

<sup>337</sup> Vgl. Statistik Austria: Finanzielle Gebarung der Bundestheater 1990 bis 2009/10, Stand: 2012; Vgl. Statistik Austria: Gebarung der Bundestheater, Wiener Privattheater und Vereinigten Bühnen Wien und der österreichischen Länderbühnen und Stadttheater 2009/10, Stand: 2012; Vgl. Steets, Bernd: 2011

Kinderschuh steckte, ist das gegenwärtige „Publikum, das steif und stumm – Kopf nach vorn ausgerichtet – auf seinem Platz in absoluter Immobilisierung ‘angekettet’ ist“<sup>338</sup>, der realisierte Inbegriff des disziplinierten Zuschauers. Die einst aufoktroyierten Fremdwänge wurden vom gängigen Theaterpublikum so internalisiert, dass sie als Selbstverpflichtung zu einer habituellen Selbstverständlichkeit wurden. Auch in diesem Fall ist der Prozess der Zivilisation akkumulierend, da mit zunehmender Disziplin die Toleranz gegenüber undisziplinierten Zuschauern sinkt. „Nachdem die Theaterpolizei abgeschafft wurde, spielte das Publikum diese Rolle weiter – gegenüber sich selbst und gegenüber dem Nachbarn.“<sup>339</sup> Im Zeitalter der Postmoderne ist das noch im 18. Jahrhundert erstrebte, dem bürgerlichen Theaterbegriff als soziale Größe inhärente Zuschauerideal verinnerlichte Realität. Denn trotz unkonventionellem, mit der entwicklungsgeschichtlich tradierten Rezeptionsweise brechendem Zuschauerverhalten im Bereich des experimentellen Theaters sowie im Kontext der Aktions- und Performancekunst, bleibt gemäß dem Credo die Ausnahme bestätigt die Regel, das gängige Theaterpublikum als soziologisch erfassbare Gruppe, „durch und durch geprägt von den disziplinierten Rezeptionsnormen des hohen Literaturtheaters, [...] eine Ansammlung von distanzierten und anonymisierten Individuen.“<sup>340</sup> Vergleichsweise ähnlich verhält es sich auch mit der konventionellen Produktionsweise, die prinzipiell auf dem sogenannten Als-ob-Kontrakt basiert und deren Wurzeln im bürgerlichen Theaterbegriff verankert sind. Im gegenwärtigen kulturellen Selbstverständnis der deutschsprachigen Bevölkerung werden ein dramaturgisch durchgängiger, linearer Handlungsbogen, eine rollenrepräsentative, wirklichkeitsnahe Darstellungsweise, eine körperlich-entsinnlichte Schauspielkunst, ein realistisch-wahrscheinlicher Handlungsablauf, ein verdunkelter Zuschauerraum und die imaginäre vierte Wand als Norm empfunden und abweichende Produktionsästhetiken werden ihr vergleichend gegenübergestellt.<sup>341</sup> Auch die damit einhergehenden Erwartungshaltungen der Zuschauer sprechen der thetischen Aktualität des bürgerlichen Theaterbegriffs zu Beginn des 21. Jahrhunderts das Wort. Demgemäß konstatiert Roland Dreßler in seinem Buch *Von der Schaubühne zur Sittenschule: Das Theaterpublikum vor der vierten Wand*:

„Sie bestehen darauf: Die Bühne hat die Welt nicht zu bedeuten, sondern darzustellen. Der Schauspieler soll seine Rolle verkörpern, nicht erspielen. Die naturalistische Dramatik, seit 1890 fest verwurzelt im Repertoire des deutschen Theaters, hat mit der naturalistischen Spielweise auch jene Sichtweise der Zuschauer bestärkt. [...] Viele Zuschauer halten den Theaterraum für einen Hörsaal. Sie wünschen Bildung zu erwerben – Bildung im engen,

<sup>338</sup> Eigenmann, Susanne: 1994, S. 43

<sup>339</sup> Dreßler, Roland: 1993, S. 129

<sup>340</sup> Ruppert, Rainer: 1995, S. 117-118

<sup>341</sup> Vgl. Kotte, Andreas: 2005, S. 111; Vgl. Lehmann, Hans-Thies: 2008, S. 20-22, 30-32 und 34-35

lexikalischen Sinne. Damit folgen sie der im 18. Jahrhundert angelegten Spur, die zum Theater als einem Institut der Volksbildung führte.<sup>342</sup>

Die Wirkungsästhetik als signifikanter Bestandteil des bürgerlichen Theaterbegriffs ist zwar nicht mehr im Sinne einer dem bürgerlichen Werte- und Tugendkanon entsprechenden sittlich-moralischen Erziehung der Zuschauer gegenwärtig, da diese gemäß dem Prozess der Zivilisation im Zeitalter der Postmoderne gelebte Realität ist, aber im Sinne einer grundlegend gesellschaftsverändernden und sozialkritischen Komponente. Buchtitel<sup>343</sup> wie *Theater muss die Welt verändern*, Zuschreibungen<sup>344</sup> im Hinblick auf die gesellschaftliche Bedeutung und Tragweite bestimmter theatraler Praktiken sowie Theaterhäuser und Theaterarbeiten, die sich dem Eingriff in den aktuellen gesellschaftspolitischen Diskurs<sup>345</sup> verschreiben, sind zu Beginn des 21. Jahrhunderts keine Seltenheit und prägen nicht nur das derzeitige Selbstverständnis unzähliger Künstler und Theatermacher, sondern auch das vieler Zuschauer.

Wenn man sich mit der thetischen Aktualität des bürgerlichen Theaterbegriffs im gegenwärtigen *anything goes* der postmodernen Theaterlandschaft auseinandersetzt, so kommt man nicht umhin nach seinem grundlegendsten Spezifikum, dem dramatischen Text, zu fragen. Während die Literarisierung von Theater zur Zeit der Aufklärung eine theaterreformatorysch fundamentale Erneuerung darstellte, ist die Gleichsetzung von Theater und Drama im Zeitalter der Postmoderne Teil des kulturellen Selbstverständnisses der deutschsprachigen Bevölkerung. Allen Retheatralisierungsbestrebungen zum Trotz erwartet zu Beginn des 21. Jahrhunderts das Gros des gängigen Theaterpublikums, dass „auf der Bühne der literarische Text einfach reproduziert, durch Kostüme, Szenenbilder und Verteilung der Rollen zur Anschauung gebracht wird. Mit dem Verweis auf »Werktreue«, was auch immer das heißen mag, werden Inszenierungen kritisiert, wenn ihre Wirkungsabsicht von derjenigen abhebt, die dem Dramatiker unterstellt wird.“<sup>346</sup> In welchem vehementen Ausmaß derzeit Theater vom Text her gedacht und definiert wird, veranschaulicht der folgende Leserbrief von Peter Hamm, in dem er sich zur sogenannten Salzburger Attacke äußert:

„Daniel Kehlmann hat mir mit seiner Salzburger Attacke gegen das Regietheater aus der Seele gesprochen. Es müsste denen, die jetzt ihrerseits Kehlmann attackieren und ihm sogar Populismus vorwerfen, doch zu denken geben, dass die allermeisten meiner Schriftsteller-Freunde ebenso wie ich seit

<sup>342</sup> Dreßler, Roland: 1993, S. 182-183

<sup>343</sup> Vgl. Iden, Peter: 2005

<sup>344</sup> Vgl. Erika Fischer-Lichte in *To make it happen*: 2011; Vgl. Lehmann, Hans-Thies: 2008, S. 449-473

<sup>345</sup> Vgl. Bachler, Klaus: September-November 2008, S. 4; Vgl. Wolfgang Flatz in *Flatz 1 und 2*: 2004; Vgl. Homepage Christoph Schlingensiefel: Das Schlingensiefel Theater, Stand: 2009; Vgl. Homepage Volksbühne Berlin: Volksbühne seit 1914: Einleitung, Stand: 2009; Vgl. Homepage Volksbühne Berlin: Pamphlete und Programme, Stand: 2012

<sup>346</sup> Dreßler, Roland: 1993, S. 180

Jahren gar nicht mehr oder nur äußerst selten und dann voller Skepsis ins Theater gehen, weil wir dort allzu oft eine widerwärtige weil vorsätzliche Demontage – Dekonstruktion lautet das Modewort – der Meisterwerke des Theaters erleben mussten, die vor allem auf einen Verrat an der Literatur hinauslief. [...]. Dass in Nicolas Stemanns Entgegnung auf Daniel Kehlmann das Wort Literatur nicht ein einziges Mal fällt, obwohl Theater, zumal das Shakespeares, doch primär literarische und dichterische Sprache ist, finde ich bezeichnend. Wer vom Theater erwartet, dass es seine adäquate und dem dichterischen Wort dienende Vermittlerfunktion erfüllt, dem graust es vor Regisseuren, die primär sich selbst verwirklichen wollen und denen deshalb die großen Theatertexte nur noch als Vorwand für ihren pubertären Narzissmus dienen, weswegen es bei ihnen fast nie ohne Entblößung auf der Bühne abgeht.<sup>347</sup>

Die Tatsache, dass die Gleichsetzung von Theater und Drama das kulturelle Selbstverständnis der deutschsprachigen Bevölkerung elementar kennzeichnet, verifiziert entsprechend den vorangehenden Ausführungen die formulierte These, dass der enge, bürgerliche Theaterbegriff in einer modernen Form im *anything goes* der postmodernen Theaterlandschaft nach wie vor aktuell ist. Aufgrund dessen lässt sich die vielfältige Pluralität des postmodernen Theatergefüges dichotom kategorisieren. Denn auch wenn innerhalb der wissenschaftlichen respektive theaterwissenschaftlichen Diskussion die sorgfältige phänomenologische und methodische Analyse sowie die exakte terminologische und theoretische Differenzierung einzelner theatraler Praktiken wesensgemäß von ausnehmender Bedeutung ist, darf gerade im thematischen Kontext der vorliegenden Arbeit nicht darüber hinweggegangen werden, dass die derzeitige Theaterlandschaft trotz ihrer inkommensurablen Pluralität sowohl im öffentlichen Diskurs als auch im Alltagssprachlichen und populärkulturellen Bereich verallgemeinernd in einen dem kulturellen Selbstverständnis gemäßen mainstream und in Abgrenzung dazu in eine alternative Szene eingeteilt wird. Da der mainstream, dem die internalisierte Gleichsetzung von Theater und Drama immanent ist und der dem bürgerlichen Theaterbegriff sowie der damit implizit einhergehenden Produktions- und Rezeptionsästhetik entwicklungsgeschichtlich entspricht und inhaltlich gleichkommt, „das Zentrum heutigen Theaterverständnisses“ bildet, mit dem alle „abweichenden Erscheinungen verglichen [werden]“<sup>348</sup>, wird im Rahmen der vorliegenden wissenschaftlichen Arbeit und im Hinblick auf die formulierten und noch zu überprüfenden Thesen die kategorisch anmutende, dichotome Einteilung des postmodernen pluralistischen Theatergefüges in einen text- und werkzentrierten mainstream und in eine dem kulturellen Selbstverständnis widersprechende und den bürgerlichen Theaterbegriff konterkarierende alternative Szene von der öffentlichen Meinung übernommen.

---

<sup>347</sup> Hamm, Peter: 05.08.2009, S. 27

<sup>348</sup> Kotte, Andreas: 2005, S. 104-105

Der detailliertere Blick auf die gegenwärtige postmoderne Theaterlandschaft hat gezeigt, dass der bürgerliche Theaterbegriff unter zeitgenössischen Vorzeichen nach wie vor Gültigkeit besitzt und sich sogar im kulturellen Selbstverständnis der deutschsprachigen Bevölkerung widerspiegelt. Entsprechend dem Prozess der Zivilisation wurde er als einst aufoktrozierter Fremdzwang internalisiert sowie inkorporiert und ist im theaterspezifischen *anything goes* des 21. Jahrhunderts sozusagen mainstream. Werfen wir in diesem thematischen Zusammenhang nun einen ergänzenden Blick auf die empirische Untersuchung.

#### 4.3 Der empirische Blick auf die postmoderne Theaterlandschaft: Eine quantitative Untersuchung

Im Folgenden geht es sowohl darum die vorangehende Verifikation des thetischen bürgerlichen Theaterbegriff empirisch zu ergänzen als auch die weiteren besagten Thesen auf ihre Gültigkeit hin zu überprüfen. Es gilt zu untersuchen, ob das gängige Theaterpublikum zu Beginn des 21. Jahrhunderts nach wie vor eine spezifische Öffentlichkeit mit bestimmten Ein- respektive Ausschlussmechanismen darstellt oder ob die Zuschauer als soziologisch erfassbare Gruppe gesellschaftlich repräsentativ sind. Um diese Thesen und alle damit in Zusammenhang stehenden signifikanten Aspekte auf ihre Gültigkeit hin zu überprüfen, wurde in Form einer quantitativen Umfrage eine empirische Untersuchung durchgeführt. Bevor wir jedoch zu den konkreten Ergebnissen dieser Erhebung kommen, vorab ein paar generelle Informationen hinsichtlich der methodischen Durchführung.

##### • Methodik und Instrumente

Bei der quantitativen Umfrage handelt es sich um eine Online-Erhebung, die in dem Zeitraum vom 30.05.2009 bis zum 10.06.2009 mittels eines Online-Fragebogens<sup>349</sup> durchgeführt wurde. Dieser Fragebogen wurde für die vorliegende wissenschaftliche Untersuchung eigens erarbeitet und durch eine Telefonumfrage vorab getestet. Dabei stellte sich heraus, dass im populärkulturellen Kontext sowie im alltagssprachlichen Bereich diverse Begrifflichkeiten anders verstanden und verwendet werden als im wissenschaftlichen Diskurs. Daraufhin wurden theaterwissenschaftliche Termini, die außerhalb des Wissenschaftsbereiches weder bekannt sind noch Verwendung finden, überarbeitet und der Alltagssprache angepasst. Die Erhebungsmethode selbst beruht auf dem sogenannten Schneeball-Verfahren, was bedeutet, dass der Frage-

---

<sup>349</sup> Siehe dazu Kapitel 8.1, S. 203-207

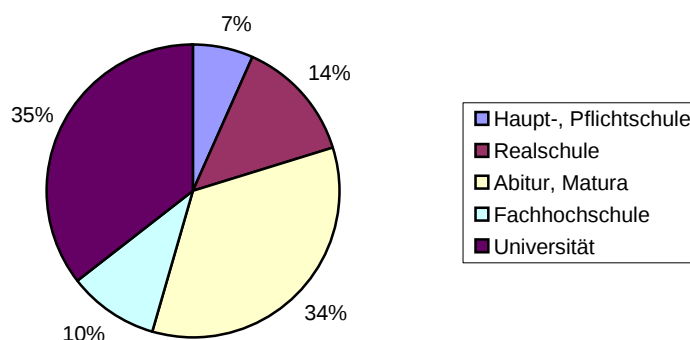
bogen einem bestimmten Personenkreis online zugeschickt wurde, deren Mitglieder ihn jeweils an eine weitere ihnen beliebige Gruppe von Personen übermittelten. Nach diesem Schneeballprinzip konstruierte sich summa summarum der Kreis der Probanden. Die Daten der Online-Erhebung wurden indessen mit SPSS 13.0 ausgewertet. Die Ergebnisse der quantitativen Online-Umfrage werden durch andere empirische Untersuchungen, die beispielsweise von der Bundesanstalt Statistik Österreich (Statistik Austria) oder vom Statistischen Bundesamt Deutschland durchgeführt wurden, ergänzt.

- **Stichprobenbeschreibung der Online-Umfrage: soziodemographische Daten**

An der Online-Umfrage, die vom 30.05.2009 bis zum 10.06.2009 durchgeführt wurde, nahmen insgesamt 317 Personen teil, wobei 2 Probanden aus der statistischen Auswertung ausgeschlossen wurden, da sie unter 18 Jahre alt waren. 3 weitere Respondenten wurden ebenfalls ausgeschlossen, da ihr ausgefüllter Online-Fragebogen eine hohe Anzahl an unbeantworteten Fragen (>15) aufwies. Die nachstehenden Ergebnisse der Online-Umfrage basieren somit auf insgesamt 312 statistisch ausgewerteten Fragebögen.

Im Hinblick auf die soziodemographischen Daten der Probanden der Online-Erhebung kann Folgendes konstatiert werden: Im Durchschnitt waren die Befragten 35 Jahre alt, wobei der jüngste 18 Jahre und der älteste 82 Jahre alt war.<sup>350</sup> 64% der Probanden waren Frauen<sup>351</sup> und die prozentuale Verteilung hinsichtlich der höchsten abgeschlossenen Ausbildung setzt sich bei den Teilnehmern der Online-Umfrage wie folgt zusammen:

**Grafik 1: Höchste abgeschlossene Ausbildung der Probanden der Online-Umfrage (N=310)**

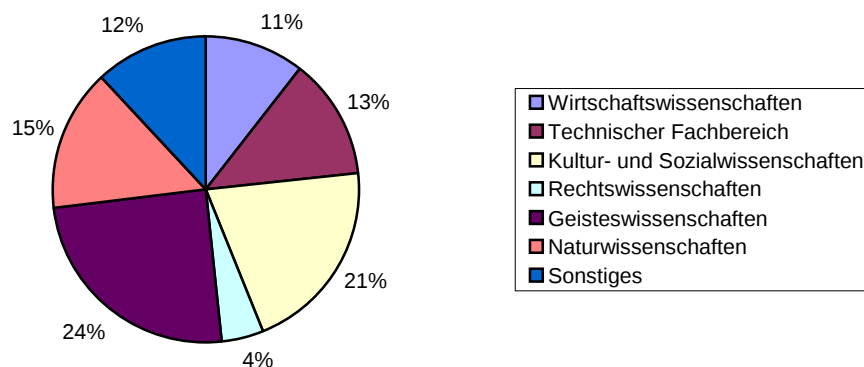


<sup>350</sup> Siehe dazu Kapitel 8.2, S. 223-224

<sup>351</sup> Siehe dazu Kapitel 8.2, S. 224

Zum Zeitpunkt der Online-Umfrage gaben 7% der Respondenten an, dass die Haupt- beziehungsweise Pflichtschule ihre höchste abgeschlossene schulische Ausbildung ist. 14% der Befragten hatten einen Realschulabschluss, 34% Abitur oder Matura und 10% einen Fachhochschulabschluss. Weitere 35% gaben an einen Abschluss an der Universität zu besitzen, wobei sich die Fachbereiche prozentual wie folgt verteilen:

**Grafik 2: Hochschulabschluss der Probanden der Online-Umfrage nach Fachbereich (N=141)**



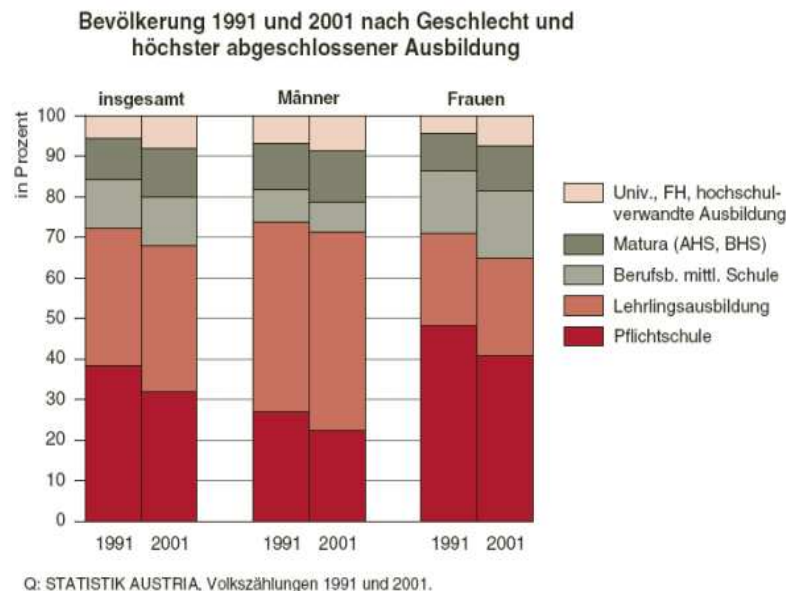
Von den insgesamt 35% der Akademiker der Online-Umfrage hatten 24% einen Hochschulabschluss im Bereich der Geisteswissenschaften, gefolgt von den Kultur- und Sozialwissenschaften mit 21%. Die Naturwissenschaften waren zum Zeitpunkt der Online-Erhebung mit 15% vertreten, der technische Fachbereich mit 13%, die Wirtschaftswissenschaften mit 11% und die Rechtswissenschaften mit 4%. Darüber hinaus gaben 12 % der Akademiker an ihren Hochschulabschluss in einem anderen Fachbereich erworben zu haben.

Angesichts dieser Zahlen muss jedoch erwähnt werden, dass die prozentuale Verteilung hinsichtlich der höchsten abgeschlossenen Ausbildung im Rahmen der Online-Umfrage einen deutlichen Unterschied zur bevölkerungsrepräsentativen Normalverteilung im deutschsprachigen Raum aufweist. Diese prozentuale Verzerrung, die auch beim Altersdurchschnitt zu verzeichnen ist, lässt sich unter Berücksichtigung des angewendeten Schneeballprinzips auf das Phänomen des sozialen Feldes<sup>352</sup> zurückführen. Als Student der Theater-, Film- und Medienwissenschaft rekrutiert sich das soziale Umfeld des Erhebers der Online-Umfrage tendenziell aus dem bildungs-, kulturnahen und akademischen Milieu. Gesellschaftlich repräsen-

<sup>352</sup> Vgl. Bourdieu, Pierre: 1982; Vgl. Bundeszentrale für politische Bildung: Bevölkerung nach Bildungsabschluss, Stand: 2012; Vgl. Dpa: 16.01.2012, S. 6; Vgl. Statistik Austria: Kinder und Jugendliche in Ausbildung nach Schultyp und der höchsten abgeschlossenen Ausbildung des Familienrepräsentanten 2001, Stand: 2012

tativ sieht die prozentuale Verteilung im Hinblick auf die höchste abgeschlossene Ausbildung in Österreich dagegen wie folgt aus:

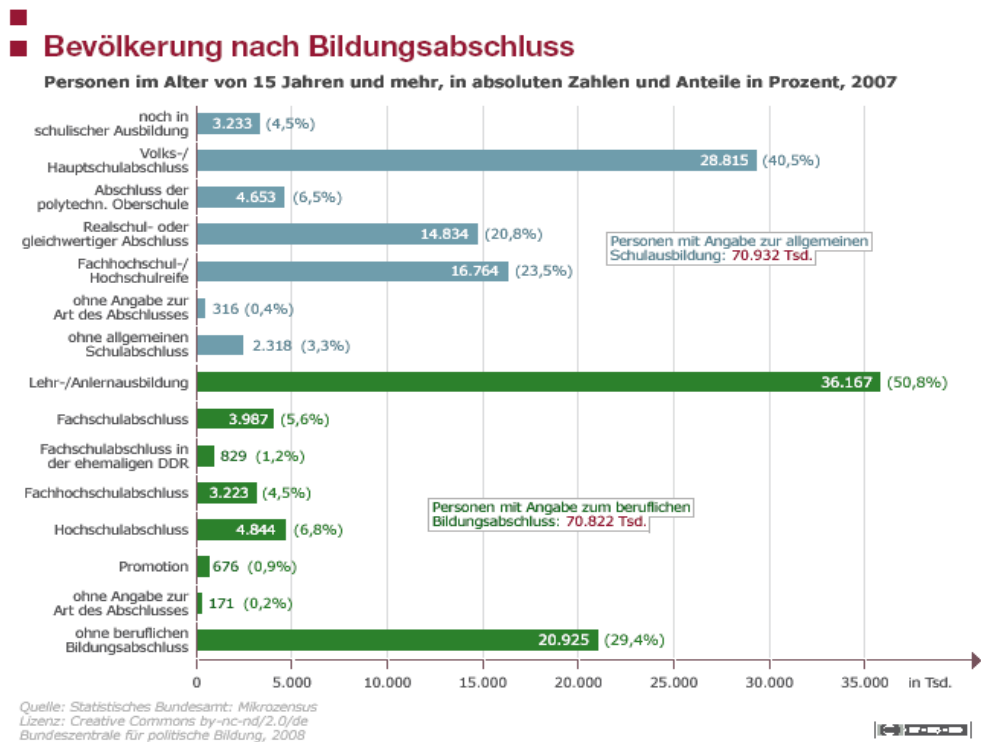
**Grafik 3: Höchste abgeschlossene Ausbildung der österreichischen Bevölkerung<sup>353</sup>**



Während gerade mal 7% der Probanden der Online-Umfrage über einen Pflicht- beziehungsweise Hauptschulabschluss verfügen, waren es trotz des feststellbaren prozentualen Rückgangs im österreichischen Gesamtdurchschnitt 2001 noch gut 30%. Zum Zeitpunkt der Online-Erhebung gaben 34% der Befragten an, dass die Matura ihre höchste abgeschlossene Ausbildung ist, 35% einen Abschluss an der Universität haben und 10% über einen Fachhochschulabschluss verfügen. Im Bevölkerungsdurchschnitt sieht die prozentuale Verteilung im Jahre 2001 dagegen wie folgt aus: ca. 11% Matura und ca. 9% Hochschulabschluss. Auch in Deutschland sehen die bevölkerungsrepräsentativen Zahlen ähnlich aus:

<sup>353</sup> Statistik Austria: Bevölkerung 1991 und 2001 nach Geschlecht und höchster abgeschlossener Ausbildung, Stand: 2012

Grafik 4: Höchste abgeschlossene Ausbildung der deutschen Bevölkerung<sup>354</sup>



Diesem Diagramm kann man entnehmen, dass im Jahre 2007 40,5% der deutschen Bevölkerung über einen Volks- beziehungsweise Hauptschulabschluss und 23,5% über eine Fachhochschul- oder Hochschulreife verfügten. Wohingegen lediglich 4,5% einen Fachhochschulabschluss und nur 6,8% einen Hochschulabschluss besaßen.

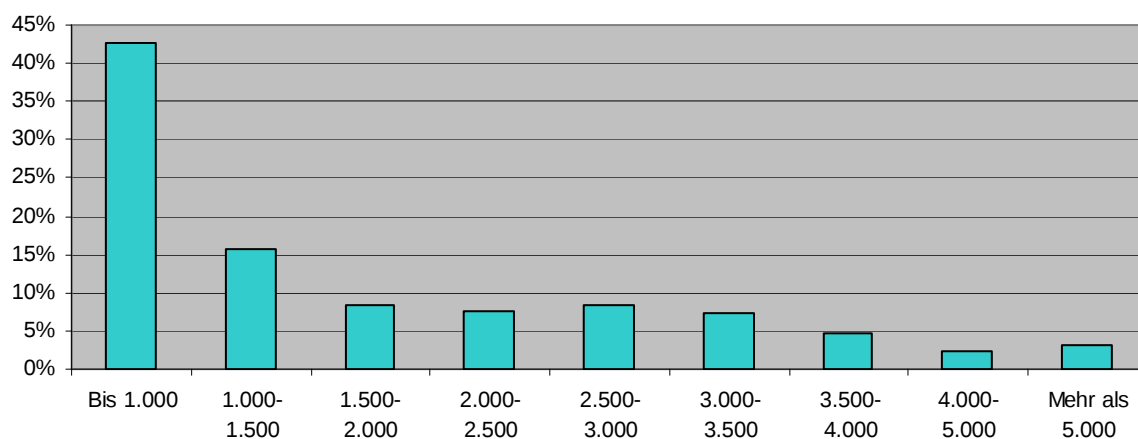
Der direkte Vergleich sowohl mit der österreichischen als auch mit der deutschen bevölkerungsrepräsentativen Verteilung hinsichtlich der höchsten abgeschlossenen Ausbildung belegt die prozentuale Verzerrung im Rahmen der Online-Umfrage, die sich auch im Hinblick auf die sozioökonomische Zugehörigkeit bemerkbar macht: zum Zeitpunkt der Online-Erhebung waren 30% der Respondenten Angestellte ohne leitende Funktion, dicht gefolgt von den Studenten mit 29%. Auch an dieser Stelle sei angemerkt, dass beispielsweise der prozentuale Anteil der Akademiker an der österreichischen Gesamtbevölkerung im Jahre 2001 bei 8% lag.<sup>355</sup> Die Selbständigen bildeten im Kontext der Online-Befragung mit 18% ebenfalls eine größere Gruppe, während 13% Angestellte mit leitender Funktion waren. Im Gegensatz dazu gaben lediglich 4% der Befragten der Online-Erhebung an Arbeiter zu sein, wobei ihr prozentualer Anteil innerhalb der österreichischen Bevölkerung durchschnittlich wesentlich höher

<sup>354</sup> Bundeszentrale für politische Bildung: Bevölkerung nach Bildungsabschluss, Stand: 2012

<sup>355</sup> Vgl. Statistik Austria: Akademikeranteile 1991 und 2001 nach Geschlecht und Bundesländern, Stand: 2012

liegt, nämlich bei 27,2%<sup>356</sup>. Andere sozioökonomische Zugehörigkeiten, wie zum Beispiel Mithelfende in einem Betrieb, Schüler, Land- und Forstwirte, Arbeitslose, Hausfrauen beziehungsweise -männer, kamen im Rahmen der Online-Umfrage auf insgesamt nur 6%. Die Tatsache, dass im Kontext der Online-Erhebung insbesondere die Studenten und die Selbständigen im Verhältnis zur deutschsprachigen Normalbevölkerung deutlich überrepräsentiert sind, lässt sich wiederholt auf das Phänomen des sozialen Feldes zurückführen. Nach dem monatlichen Haushaltsnettoeinkommen gefragt, ergibt sich folgendes Bild, das in logischer Konsequenz ebenfalls durch den hohen Studentenanteil geprägt ist:

**Grafik 5: Monatliches Haushaltsnettoeinkommen der Probanden der Online-Umfrage in Euro (N=291)**



Knapp 43% der Haushalte hatten weniger als 1.000 Euro netto im Monat zur Verfügung. Bei 16% lag das monatliche Haushaltsnettoeinkommen zwischen 1.000 und 1.500 Euro. Gut ein Drittel (36%) der Befragten verfügten über ein monatliches Haushaltsnettoeinkommen, das sich zwischen 1.500 und 4.000 Euro bewegte. 4.000-5.000 Euro hatten 2% der Haushalte und über 5.000 Euro 3% der Haushalte netto zur Verfügung.<sup>357</sup>

In Bezug auf die soziodemographischen Daten der Probanden der Online-Erhebung muss zusammenfassend festgehalten werden, dass aufgrund des hohen Anteils an Studenten und Akademikern die prozentuale Verteilung sowohl im Bereich der höchsten abgeschlossenen Ausbildung als auch hinsichtlich der sozioökonomischen Zugehörigkeit und des monatlichen Haushaltsnettoeinkommens nicht den Durchschnitt der deutschsprachigen Gesamtbevölkerung repräsentiert. Dieser Tatbestand hat jedoch in Summe keine signifikanten Auswirkungen auf die weiteren Ergebnisse der Online-Umfrage.

<sup>356</sup> Vgl. Statistik Austria: Bevölkerung 2001 nach sozioökonomischer Zugehörigkeit, Stand: 2012

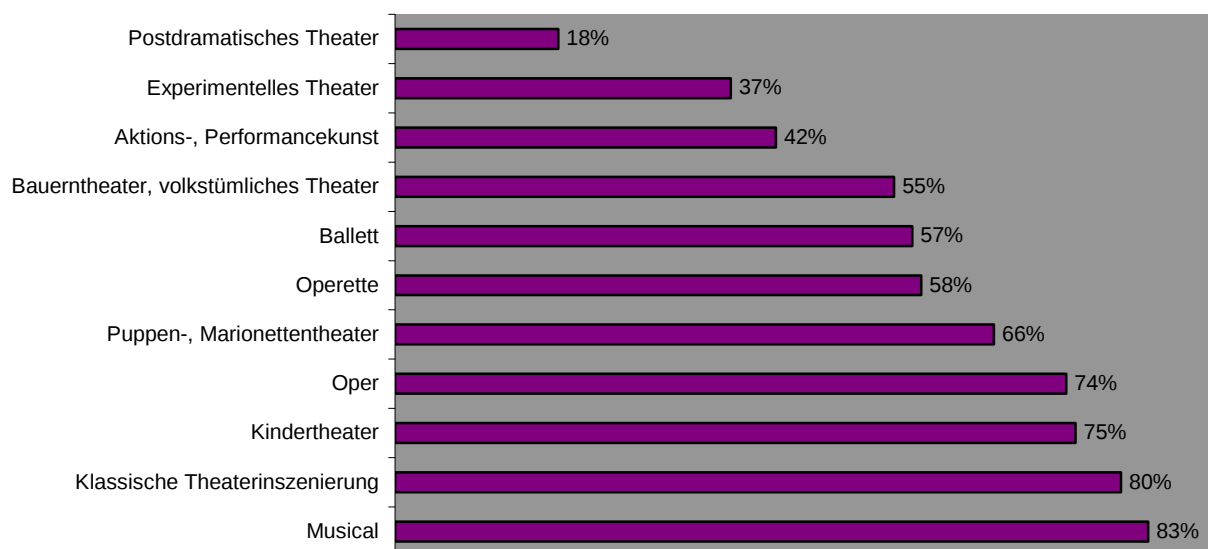
<sup>357</sup> Vgl. Bundeszentrale für politische Bildung: Privathaushalte nach Größe und monatlichem Nettoeinkommen, Stand: 2012

#### 4.3.1 Der internalisierte bürgerliche Theaterbegriff als postmoderner mainstream im kulturellen Selbstverständnis der deutschsprachigen Bevölkerung

Wie die bisherigen Forschungsergebnisse zur postmodernen Theaterlandschaft gezeigt haben, basiert das gegenwärtige kulturelle Selbstverständnis der deutschsprachigen Bevölkerung auf der entwicklungsgeschichtlichen Internalisierung und Inkorporierung des bürgerlichen Theaterbegriffs. Infolgedessen kann das theatersignifikante *anything goes* trotz seiner vielfältigen Pluralität dichotom in einen dem derzeitigen kulturellen Selbstverständnis entsprechenden mainstream<sup>358</sup> und in Abgrenzung dazu in eine alternative Szene, die das soziokulturelle Erbe des bürgerlichen Theaterbegriffs sowohl in programmatischer als auch ästhetischer Hinsicht konterkariert, unterteilt werden. Selbstredend spiegelt sich das kulturelle Selbstverständnis einer Gesellschaft in den Besucherzahlen faktisch wider. Überprüfen wir deshalb, ob die Ergebnisse der Online-Umfrage die Aktualität des bürgerlichen Theaterbegriffs empirisch bestätigen.

**Grafik 6: Generelle Frequentierung unterschiedlicher Theaterformen (N=312)**

- Welche der folgenden Theaterformen wurden von den Probanden der Online-Umfrage zumindest schon einmal besucht?



83% der Befragten der Online-Erhebung gaben an zumindest schon einmal in ihrem Leben in einem Musical gewesen zu sein. Eine klassische Theaterinszenierung haben 80% der Probanden mindestens schon einmal in ihrem Leben besucht, eine Aufführung im Bereich des Kindertheaters 75%, eine Oper 74%, ein Puppen- beziehungsweise Marionettentheater 66%, eine

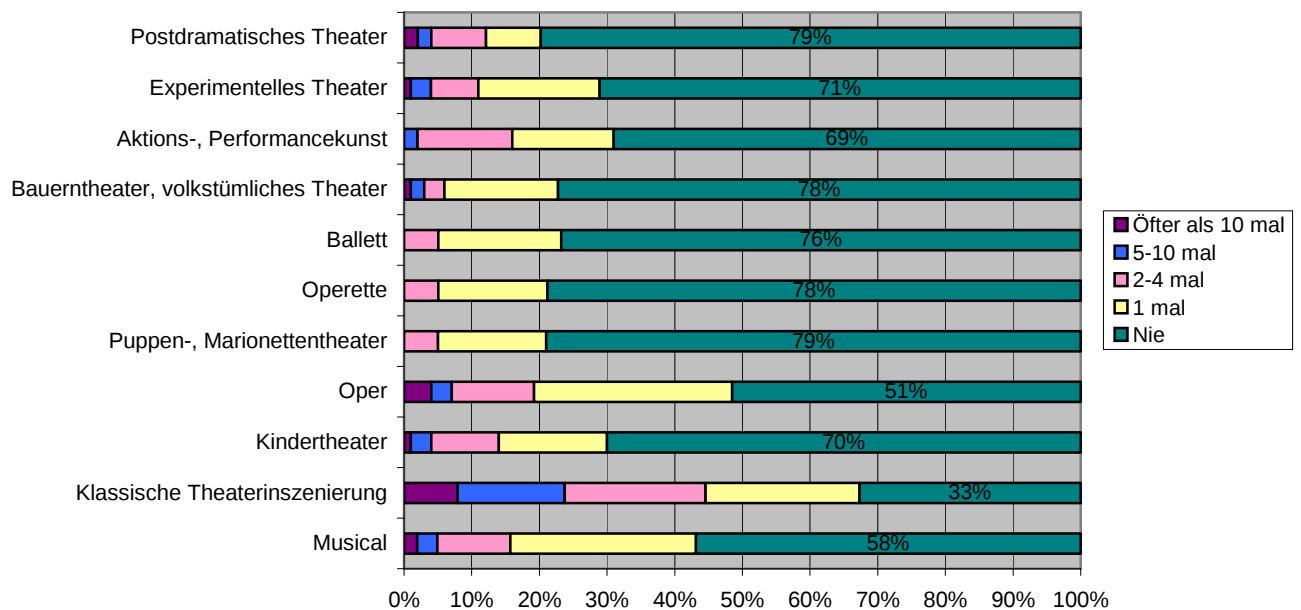
<sup>358</sup> Vgl. Lehmann, Hans-Thies: 2008, S. 28-39

Operette 58%, ein Ballett 57% und eine volkstümliche Theateraufführung 55%. Während 42% schon einmal in ihrem Leben an einer Aktions- oder Performancekunst teilgenommen haben, waren es im Bereich des experimentellen Theaters nur 37% und lediglich 18% der Respondenten waren zumindest schon einmal in ihrem Leben in einer postdramatischen Theateraufführung.

Wenn wir im Hinblick auf die proklamierte empirische Überprüfung der thetischen Aktualität des bürgerlichen Theaterbegriffs ausschließlich das prozentuale Verhältnis zwischen den klassischen Theaterinszenierungen, die für das kulturelle Selbstverständnis der deutschsprachigen Bevölkerung stehen, und den theatralen Praktiken der alternativen Theaterszene, welche im Rahmen der durchgeführten Online-Erhebung die Aktions- und Performancekunst, das experimentelle Theater sowie das postdramatische Theater subsumieren, untersuchen, so sprechen die Zahlen eine eindeutige Sprache: klassische Theaterinszenierungen werden generell weitaus häufiger frequentiert als Aufführungen aus dem Bereich der alternativen Szene. Es darf jedoch nicht außer Acht gelassen werden, dass sich diese Ergebnisse ausschließlich auf die generelle Frequentierung unterschiedlicher Theaterformen beziehen und somit nur bedingt Rückschlüsse auf die tatsächliche durchschnittliche Häufigkeit von Theaterbesuchen zulassen. Denn welche Theaterformen de facto wie oft besucht werden und inwiefern sich diese Ergebnisse mit denen der generellen Frequentierung decken, veranschaulicht die nachstehende graphische Darstellung.

**Grafik 7: Jährliche Frequentierung unterschiedlicher Theaterformen (N=233-280)**

- In welcher Häufigkeit wurden in den letzten 12 Monaten die folgenden Theaterformen von den Probanden der Online-Umfrage besucht?



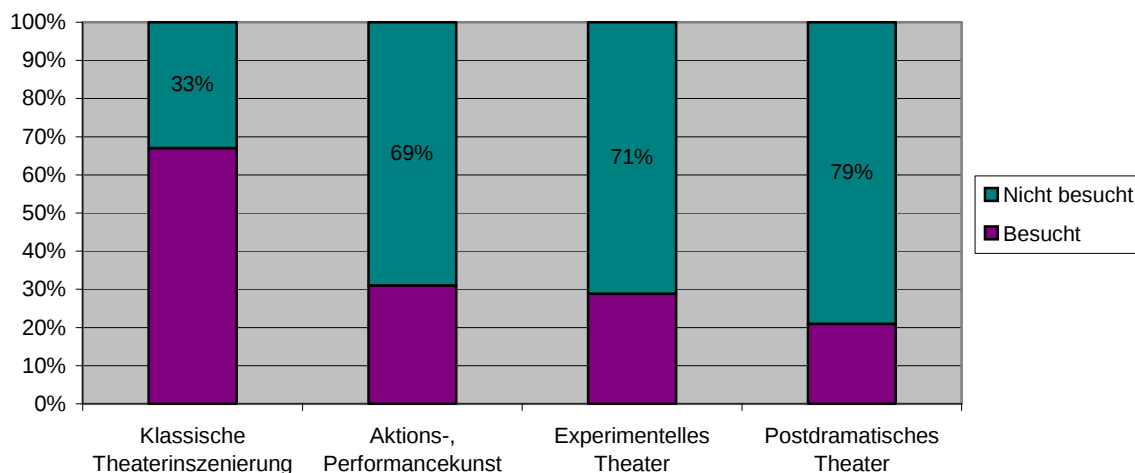
Während 79% der Befragten der Online-Erhebung angaben in den letzten 12 Monaten nie eine postdramatische Theateraufführung besucht zu haben, 71% nie in einer experimentellen Theateraufführung waren und 69% nie an einer Aktions- oder Performancekunst teilgenommen haben, waren nur 33% in keiner einzigen klassischen Theaterinszenierungen. Außerdem besuchten in diesem Zeitraum 51% der Respondenten nie die Oper, 58% kein Musical, 70% waren nie in einer Aufführung im Bereich des Kindertheaters und 76% nie in einem Ballett. 78% der Probanden besuchten in den vergangenen 12 Monaten weder eine Operette noch eine Aufführung des volkstümlichen Theaters und 79% waren nie in einem Puppen- beziehungsweise Marionettentheater.

Dahingegen gingen in den letzten 12 Monaten 29% der Respondenten 1 mal in die Oper, 28% waren einmalig in einem Musical, 23% waren 1 mal in einer klassischen Theaterinszenierung und 17% einmalig in einer volkstümlichen Theateraufführung. Eine experimentelle Theateraufführung wurde in den vergangenen 12 Monaten von 18% der Probanden 1 mal besucht, an einer Aktions- oder Performancekunst nahmen 15% einmalig teil und 8% waren 1 mal in einer postdramatischen Theateraufführung. Innerhalb eines Jahres gingen 16% der Befragten 5-10 mal in eine klassische Theaterinszenierung, wohingegen in dieser Häufigkeit lediglich 3% eine experimentelle Theateraufführung besuchten und jeweils nur 2% an einer Aktions- oder

Performancekunst sowie an einer postdramatischen Theateraufführung teilnahmen. Öfter als 10 mal waren 8% der Respondenten in einer klassischen Theaterinszenierung und 4% besuchten in dieser Häufigkeit die Oper. An einer Aktions- oder Performancekunst nahmen in den vergangenen 12 Monaten 0% der Probanden öfter als 10 mal teil, nur 1% besuchte in dieser Frequentierung eine experimentelle Theateraufführung und immerhin 2% waren öfter als 10 mal in einer postdramatischen Theateraufführung.

Diese konkreten Angaben hinsichtlich der quantitativen Häufigkeit von Theaterbesuchen in den letzten 12 Monaten relativieren zwar die Ergebnisse bezüglich der generellen Frequentierung unterschiedlicher Theaterformen, bestätigen jedoch darüber hinaus die Gegebenheit, dass klassische Theaterinszenierungen im Gegensatz zu theatralen Aufführungsformen der alternativen Szene weitaus häufiger besucht werden. Doch stellen wir zur besseren Verdeutlichung dieser Tatsache die Besuche ohne Berücksichtigung der quantitativen Häufigkeit den Nicht-Besuchen prozentual gegenüber.

**Grafik 8: Prozentuale Häufigkeit von Theaterbesuchen in den letzten 12 Monaten: mainstream versus alternative Szene (N=233-280)**



Während in den letzten 12 Monaten insgesamt 31% der Befragten der Online-Erhebung mindestens 1 mal oder öfter an einer Aktions- oder Performancekunst teilgenommen haben und gleichwohl 29% eine experimentelle Theateraufführung besucht haben, waren in dieser Häufigkeit lediglich 21% in einer postdramatischen Theateraufführung. Im Gegensatz dazu besuchten in den vergangenen 12 Monaten 67% der Respondenten mindestens 1 mal oder öfter eine klassische Theaterinszenierung.

Die Gegenüberstellung von Besuchen versus Nicht-Besuchen zeigt noch einmal sehr deutlich, dass Aufführungen der alternativen Theaterszene durchschnittlich weitaus weniger frequentiert werden als klassische Theaterinszenierungen. Der wiederholte Blick auf die Daten bezüglich der generellen Frequentierung unterschiedlicher Theaterformen – dargestellt in Grafik 6 – bestätigt dieses prozentuale Ungleichverhältnis: 42% der Respondenten der Online-Umfrage nahmen zumindest schon einmal in ihrem Leben an einer Aktions- oder Performancekunst teil, 37% besuchten schon einmal eine experimentelle Theateraufführung und 18% waren jemals in einer postdramatischen Theateraufführung. Demgegenüber stehen die 80% derjenigen, die mindestens schon einmal in ihrem Leben eine klassische Theaterinszenierung besucht haben. Allen drei vorangehenden Grafiken kann man zudem entnehmen, dass im Bereich der alternativen Szene postdramatische Theateraufführungen im Verhältnis zu Aufführungen des experimentellen Theaters und der Aktions- und Performancekunst mit Abstand am seltensten frequentiert werden.

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wurde bereits hermeneutisch dargelegt, weshalb die postmoderne Theaterlandschaft trotz ihrer ästhetischen Pluralität im Bereich des Schauspieltheaters dichotom in einen dem gegenwärtigen kulturellen Selbstverständnis der deutschsprachigen Bevölkerung entsprechenden sowie dem bürgerlichen Theaterbegriff entwicklungsgeschichtlich nachfolgenden mainstream und in theaterbegrifflicher Abgrenzung dazu in eine alternative Szene unterteilt werden kann. Die Ergebnisse der empirischen Untersuchung belegen diese Dichotomie und bestätigen ferner die Aktualität des bürgerlichen Theaterbegriffs a posteriori. Denn die Besucherzahlen zeigen faktisch auf, dass die werkzentrierte Gleichsetzung von Theater und Drama, die das konstitutive Dogma des bürgerlichen Theaterbegriffs darstellt, nach wie vor aktuell und ihre aufführungssignifikante Umsetzung in Form von klassischen Inszenierungen im Zeitalter der Postmoderne mainstream ist, während die theatralen Praktiken, die diesem textzentrierten Theaterverständnis ästhetisch und inhaltlich diametral gegenüber stehen, im wahrsten Sinne des Wortes eine alternative Szene bilden. So legen die Ergebnisse der quantitativen Online-Umfrage deutlich dar, dass klassische Theaterinszenierungen, denen aufgrund ihrer entwicklungsgeschichtlichen Kontinuität zum bürgerlichen Theaterbegriff und seines spezifischen Dispositivs der „Respekt vor dem Text“<sup>359</sup> immanent ist, mit Abstand am häufigsten besucht werden. Im Gegensatz dazu werden theatrale Praktiken der alternativen Theaterszene, die sich dem Dogma der werkzentrierten Texthierarchie prinzipiell nicht beugen, sondern es programmatisch negieren und ästhetisch konterkarieren,

---

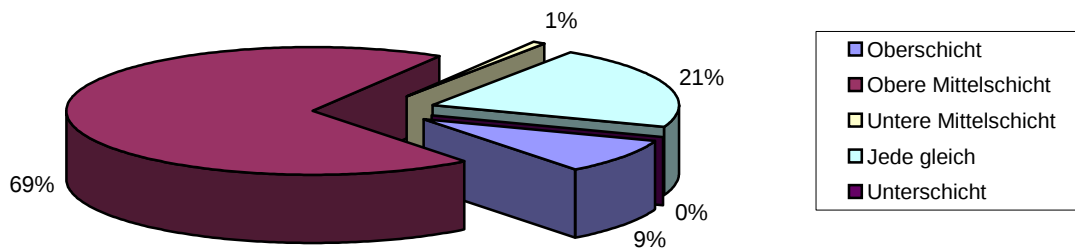
<sup>359</sup> Linzer, Martin: Oktober 2011, S. 75

prozentual weitaus seltener frequentiert. Durch die Auseinandersetzung mit den theaterreformatischen Entwicklungen zur Zeit der Aufklärung ist bekannt, dass sich mit der Etablierung des bürgerlichen Theaterbegriffs eine spezifische Öffentlichkeit konstituierte, deren Ein- respektive Ausschluss durch die sozial anerkannten Kapitale Besitz und Bildung reglementiert wurde. Da der bürgerliche Theaterbegriff im Zeitalter der Postmoderne Aktualität besitzt, stellt sich in logischer Konsequenz die Frage, ob zu Beginn des 21. Jahrhunderts das gängige Theaterpublikum als soziologisch erfassbare Gruppe gesellschaftlich repräsentativ ist oder ob es sich nach wie vor um eine spezifische Öffentlichkeit mit distinktiven Ausgrenzungsmechanismen handelt.

#### 4.3.2 Das gängige Theaterpublikum zu Beginn des 21. Jahrhunderts: Indikatoren einer soziologisch erfassbaren Gruppe

Im Zuge der Beschäftigung mit den gesamtgesellschaftlichen Wirkungszusammenhängen und den theaterreformatischen Entwicklungen zur Zeit der Aufklärung hat sich gezeigt, dass sich im Rahmen der Nationaltheaterbewegung und der damit einhergehenden Etablierung des bürgerlichen Theaterbegriffs eine spezifische Öffentlichkeit generierte. Das bedeutet, dass das gängige Theaterpublikum der institutionalisierten, staatlich subventionierten Nationalschaubühnen nicht gesellschaftlich repräsentativ war, da die sozial und pekuniär schlecht situierten, bildungs- und kulturfernen Schichten, sprich die Mehrheit der damaligen Bevölkerung ausgeschlossen wurde. Aufgrund des entwicklungsgeschichtlichen Konnexes wurde im Kontext der vorliegenden Arbeit die These formuliert, dass im Zeitalter der Postmoderne die sozial anerkannten Kapitale Besitz und Bildung in einer kontemporären Prägung nach wie vor den theatersignifikanten Ein- respektive Ausschluss bestimmen und das Theaterpublikum als soziologisch erfassbare Gruppe auch zu Beginn des 21. Jahrhunderts nicht den Durchschnitt der deutschsprachigen Bevölkerung repräsentiert. Im Folgenden gilt es also empirisch zu überprüfen, ob das gegenwärtige Theaterpublikum nach wie vor eine spezifische Öffentlichkeit, wie sie das 18. Jahrhundert hervorgebracht hat, darstellt oder alle Bevölkerungsschichten gleichermaßen subsumiert.

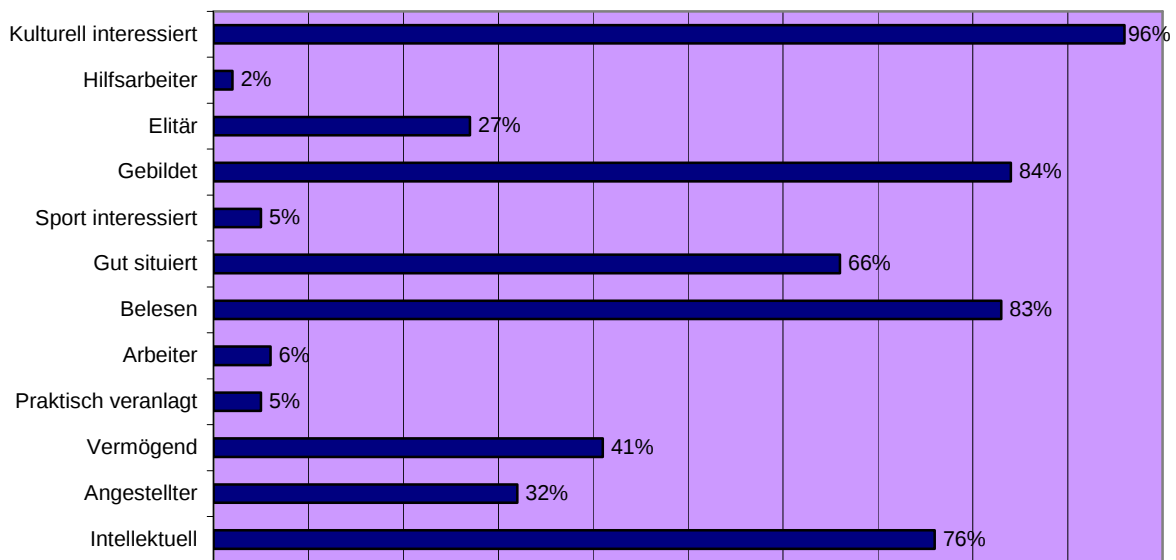
**Grafik 9: Schichtspezifische Adressierung von Theater im Zeitalter der Postmoderne (N=308)**



Während 9% der Respondenten der Online-Umfrage der Meinung sind, dass Theater in erster Linie die Oberschicht adressiert, vertreten 69% die Ansicht, dass vorrangig die obere Mittelschicht angesprochen wird. Im Gegensatz dazu sieht nur 1% der Befragten die untere Mittelschicht und 0% die Unterschicht angesprochen. Den Standpunkt, dass Theater jede soziale Schicht in derselben Weise adressiert, vertreten 21% der Probanden.

Diesen Ergebnissen der Online-Umfrage kann man entnehmen, dass zwar 21% der Respondenten der Meinung sind, dass Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts jede soziale Bevölkerungsschicht gleich anspricht und somit keine spezifische Öffentlichkeit konstituiert, jedoch 0% die Unterschicht und lediglich 1% die untere Mittelschicht adressiert sehen, was für den Ausschluss der sozial schwachen Schichten spricht. Die Mehrheit der Befragten, nämlich insgesamt 78%, vertritt die Ansicht, dass Theater im Zeitalter der Postmoderne in erster Linie die obere Mittelschicht, gefolgt von der Oberschicht anspricht. Diese Tatsache bekräftigt wiederum die These, dass das gegenwärtige Theaterpublikum als soziologisch erfassbare Gruppe nach wie vor eine spezifische Öffentlichkeit darstellt und nicht die Öffentlichkeit im Sinne eines gesellschaftlichen Kollektivs repräsentiert. Doch sehen wir uns zunächst weitere Ergebnisse der Online-Erhebung an:

**Grafik10: Assoziationen zum gängigen Theaterpublikum des beginnenden 21. Jahrhunderts (N=312)**

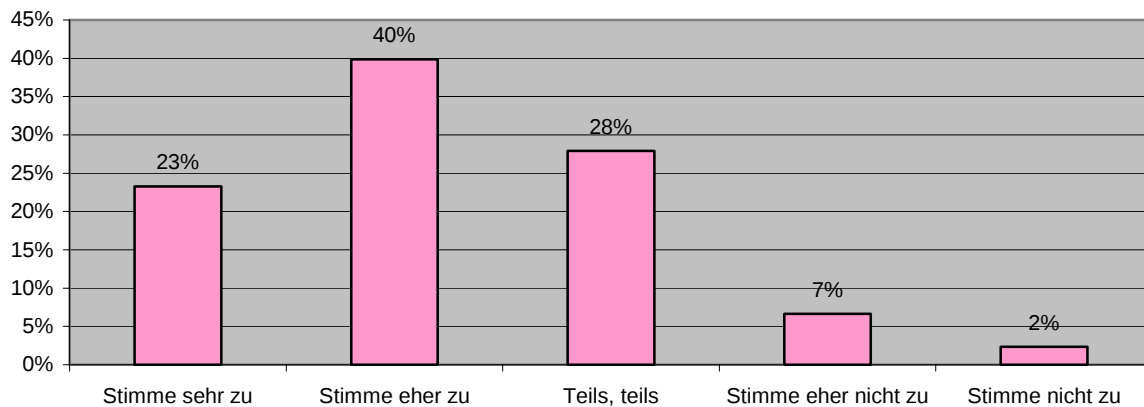


96% der Befragten der Online-Erhebung sind der Meinung, dass das gängige Theaterpublikum zu Beginn des 21. Jahrhunderts kulturell interessiert ist, 84% sagen gebildet und 83% belesen. 76% der Respondenten halten das gängige Theaterpublikum für intellektuell und 66% für gut situiert. 41% der Probanden der Online-Umfrage halten es für vermögend und 32% assoziieren es mit Angestellten. Die Ansicht, dass das gängige Theaterpublikum elitär ist, vertreten 27% der Befragten. Im Gegensatz dazu kommen Zuschreibungen wie praktisch veranlagt und Sport interessiert auf jeweils nur 5% und sozioökonomische Zugehörigkeiten wie Arbeiter liegen bei 6% und Hilfsarbeiter bei lediglich 2%.

Die graphische Darstellung dieser Ergebnisse veranschaulicht nicht nur die sozioökonomischen und persönlichkeitskennzeichnenden Zuschreibungen, sondern kann zudem als Beleg für die formulierte These angesehen werden. Der prozentualen Verhältnismäßigkeit kann man entnehmen, dass das gängige Theaterpublikum nicht als repräsentativer Durchschnitt der deutschsprachigen Gesellschaft angesehen wird, sondern als soziologisch erfassbare Gruppe und infolgedessen als spezifische Öffentlichkeit, die durch Attribute wie kulturell interessiert, gebildet, belesen, intellektuell sowie gut situiert bestimmt ist. Auf die konkrete Frage, ob kulturelles Wissen und musische Kenntnisse beim Verstehen einer Theateraufführung hilfreich sind, antworteten die Probanden der Online-Umfrage wie folgt:

**Grafik 11: Rezeptionsästhetik unter Berücksichtigung kulturellen Kapitals (N=301)**

- Inwiefern stimmen die Probanden der Online-Umfrage der Aussage zu, dass kulturelles Wissen und musische Kenntnisse beim Verstehen von Theateraufführungen hilfreich sind?



23% der Respondenten der Online-Erhebung stimmen der Aussage, dass kulturelles Wissen und musische Kenntnisse beim Verstehen von Theateraufführungen hilfreich sind, sehr zu, 40% stimmen eher zu und 28% sagen teils, teils. 7% stimmen dieser Aussage eher nicht zu und 2% stimmen ihr gar nicht zu. Stellt man ausschließlich die Übereinstimmung mit dieser Aussage ihrer Verneinung prozentual gegenüber, so kann man der graphischen Darstellung der Ergebnisse entnehmen, dass die überwiegende Mehrheit, nämlich insgesamt 63%, die Ansicht vertritt, dass kulturelles Wissen und musische Kenntnisse beim Verstehen von Theateraufführungen durchaus hilfreich sind, während nur in Summe 9% diese Aussage negieren.

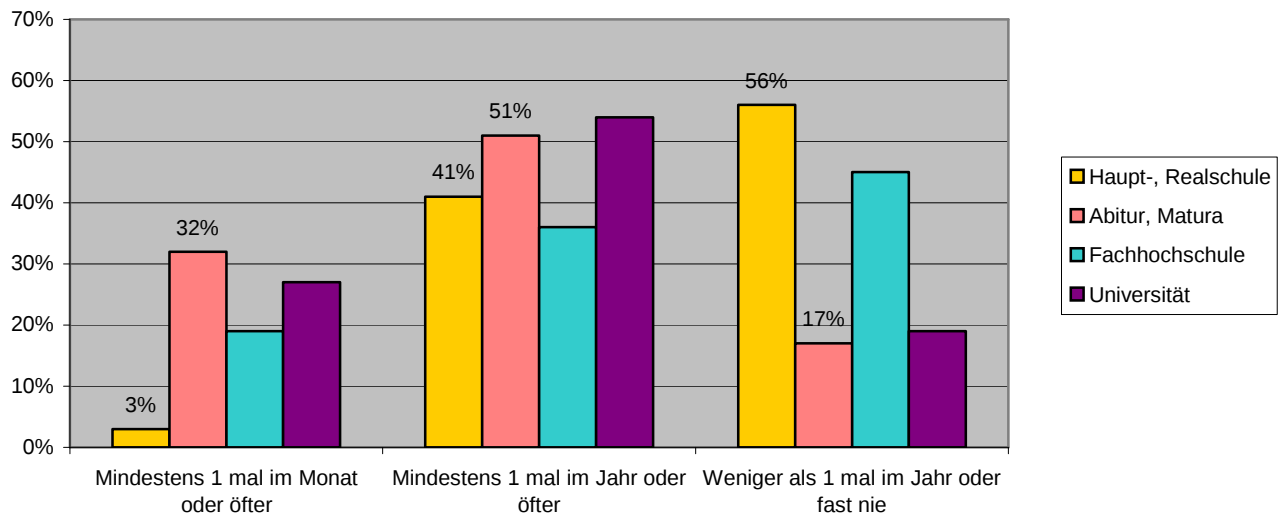
Genauso wie bei den Attributen kulturell interessiert, gebildet, belesen, intellektuell, gut situiert, die laut Respondenten der Online-Umfrage das gängige Theaterpublikum zu Beginn des 21. Jahrhunderts als soziologisch erfassbare Gruppe auszeichnen, handelt es sich auch im Fall von musischen Kenntnissen und kulturellem Wissen nicht einfach um individuelle Persönlichkeitsmerkmale, sondern in erster Linie um kulturelle und ökonomische Kapitale<sup>360</sup>, die als sogenannte Verfügungsmächte respektive als materielle und immaterielle Vermögensverhältnisse zum Erhalt und zur Verbesserung der Lebensmöglichkeiten beitragen.<sup>361</sup> Das würde in weiterer Konsequenz bedeuten, dass die sozial anerkannten Kapitale Besitz und Bildung, die schon zur Zeit der Nationaltheaterbewegung und der damit einhergehenden Etablierung des bürgerlichen Theaterbegriffs das damalige Publikum distinktiv reglementierten, als thea-

<sup>360</sup> Vgl. Schwingel, Markus: 2009, S. 82-124

<sup>361</sup> Vgl. Fuchs-Heinritz, Werner, Klimke, Daniela, Lautmann, Rüdiger, Rammstedt, Otthein, Stäheli, Urs, Weischer, Christoph und Wienold, Hanns: 2011, S. 330-331

tersymptomatische Ausschlussmechanismen nach wie vor Gültigkeit besitzen. Werfen wir dieser These entsprechend einen Blick auf weitere Ergebnisse der Online-Umfrage:

**Grafik 12: Häufigkeit der Theaterbesuche unter Berücksichtigung der höchsten abgeschlossenen Ausbildung (N=310)**



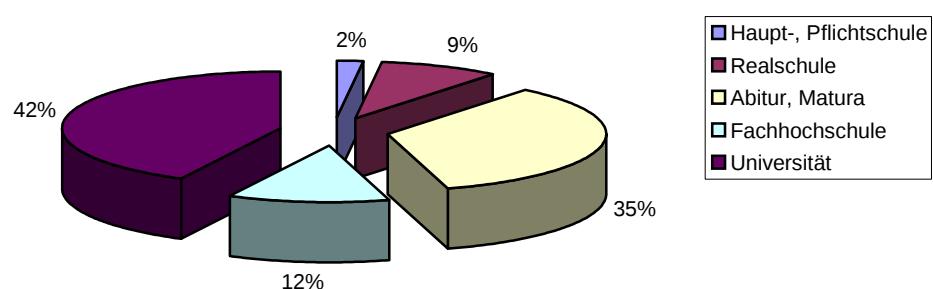
Während 3% der Befragten der Online-Erhebung, die einen Haupt- oder Realschulabschluss haben, nach eigenen Angaben mindestens 1 mal im Monat oder öfter ins Theater gehen, sind es in dieser Häufigkeit 32%, die Abitur beziehungsweise Matura haben. Probanden mit einem Fachhochschulabschluss kommen auf 19% und 27% der Respondenten, die einen Abschluss an der Universität haben, gehen mindestens 1 mal im Monat oder öfter ins Theater. Im Gegensatz dazu gehen 56% der Befragten mit einem Haupt- oder Realschulabschluss weniger als 1 mal im Jahr oder sogar noch seltener ins Theater, während Probanden mit Abitur beziehungsweise Matura in dieser Häufigkeit nur auf 17% kommen. 45% der Respondenten mit einem Fachhochschulabschluss und 19%, die einen Abschluss an der Universität besitzen, gehen 1 mal im Jahr oder sogar noch seltener ins Theater.

Diese Ergebnisse der Online-Umfrage zeigen, dass es einen Zusammenhang zwischen der höchsten abgeschlossenen Ausbildung und der Häufigkeit von Theaterbesuchen gibt. Während zum Beispiel 56% der Personen mit einem Haupt- oder Realschulabschluss sehr selten oder fast nie ins Theater gehen, sind es lediglich 3%, die sehr häufig gehen. Bei Menschen mit einem höheren Bildungsabschluss verlagert sich die prozentuale Verteilung in die entgegengesetzte Richtung. So gehen zum Beispiel nur 17% derjenigen, die Abitur beziehungsweise

Matura haben, sehr selten oder fast nie ins Theater, während 32% sehr häufig gehen. Es kann somit zusammenfassend konstatiert werden, dass die Frequentierung mit steigender Bildung zunimmt: je höher die abgeschlossene Ausbildung, desto höher ist die Häufigkeit der Theaterbesuche. Diese Tatsache bestätigt in logischer Folgerichtigkeit die These, dass das gängige Theaterpublikum als soziologisch greifbare Gruppe zu Beginn des 21. Jahrhunderts durch die kulturelle Ressource Bildung determiniert ist. Auffällig ist in diesem Zusammenhang die prozentuale Abweichung im Hinblick auf die Hochschulabschlüsse: Während nur 19% mit einem Abschluss an der Universität sehr selten oder fast nie ins Theater gehen, sind es dagegen 45% mit einem Fachhochschulabschluss. Diese Gegebenheit zur Kenntnis nehmend stehen die nachfolgenden Ergebnisse der Online-Umfrage ganz im Zeichen der Überprüfung der These, die besagt, dass das gängige Theaterpublikum als soziologisch erfassbare Gruppe auch im Zeitalter der Postmoderne nicht die Öffentlichkeit im Sinne eines gesellschaftlichen Kollektivs repräsentiert, sondern nach wie vor eine spezifische Öffentlichkeit darstellt, deren Einrespektive Ausschluss durch die sozial anerkannten Kapitale Besitz und Bildung bestimmt wird.

**Grafik 13: Theaterspezifische Schichtzugehörigkeit unter Berücksichtigung der höchsten abgeschlossenen Ausbildung (N=286)**

- Probanden der Online-Umfrage, die der Aussage, dass die meisten anderen Theaterbesucher einer anderen sozialen Schicht als sie selbst angehören, nicht zustimmen.

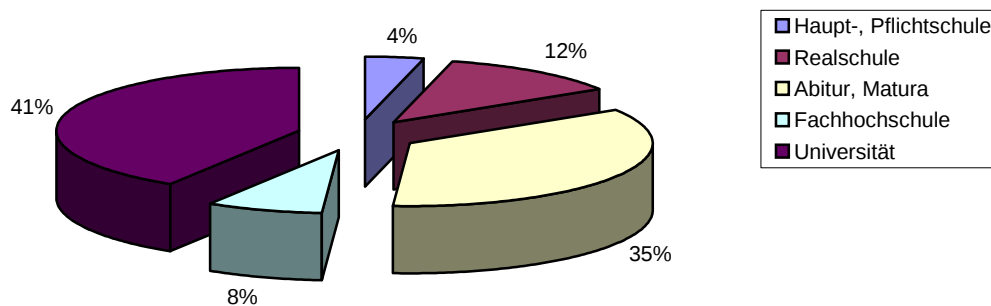


Bei denjenigen Respondenten der Online-Umfrage, die der Aussage, dass die meisten Theaterbesucher einer anderen sozialen Schicht als sie selbst angehören, nicht zustimmen, sieht das prozentuale Verhältnis bezüglich der höchsten abgeschlossenen Ausbildung wie folgt aus: 42% haben einen Abschluss an der Universität, 35% haben Abitur beziehungsweise Matura, 12% besitzen einen Fachhochschulabschluss, 9% haben einen Realschulabschluss und 2%

besitzen einen Haupt- oder Pflichtschulabschluss. Da die Zahlen in diesem Fall für sich sprechen, werfen wir sogleich einen Blick auf das damit einhergehende Zugehörigkeitsgefühl.

**Grafik 14: Theaterspezifisches Zugehörigkeitsgefühl unter Berücksichtigung der höchsten abgeschlossenen Ausbildung (N=295)**

- Probanden der Online-Umfrage, die der Aussage, sich im Theater oft fehl am Platz fühlen, nicht zustimmen.



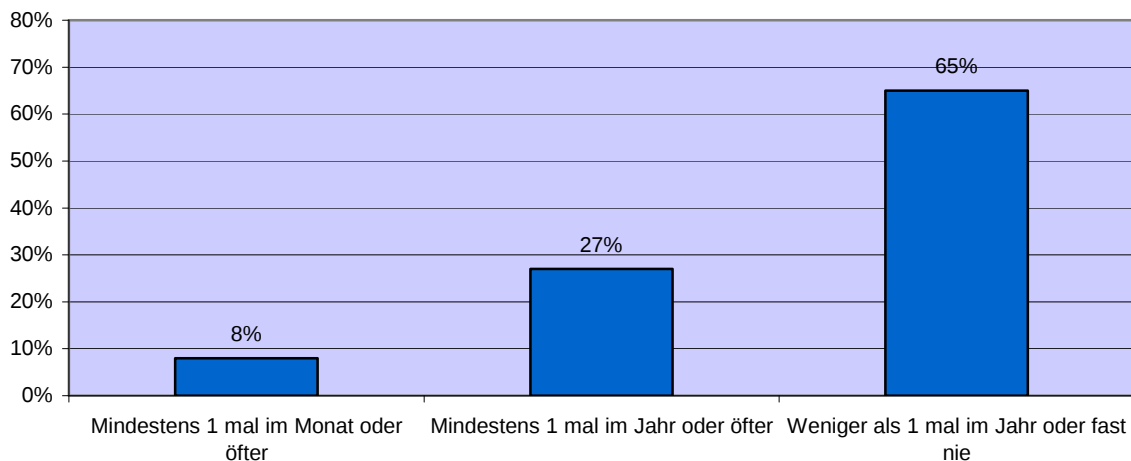
Diejenigen Respondenten der Online-Erhebung, die der Aussage, sich im Theater oft fehl am Platz zu fühlen, nicht zustimmen, haben zu 41% einen Universitätsabschluss, zu 35% Abitur oder Matura, zu 12% besitzen sie einen Realschulabschluss, zu 8% einen Fachhochschulabschluss und nur zu 4% einen Haupt- beziehungsweise Pflichtschulabschluss.

Folgt man den bisherigen Ergebnissen, so gibt es nicht nur eine bezeichnende Verbindung zwischen der höchsten abgeschlossenen Ausbildung und der theaterspezifischen Schichtzugehörigkeit, sondern auch einen Zusammenhang zwischen dem Bildungsniveau und dem sozialen Zugehörigkeitsgefühl. Je höher die Bildung einer Person ist, desto weniger hat sie das Gefühl, dass die meisten Theaterbesucher einer anderen sozialen Schicht angehören. Je niedriger jedoch die Bildung ist, desto stärker entsteht dieser Eindruck. Gleichzeitig steigt mit zunehmendem Bildungsniveau das theaterspezifische Zugehörigkeitsgefühl. Diese Gegebenheiten sprechen der These das Wort, dass es sich bei den gegenwärtigen Theaterzuschauern um eine spezifische Öffentlichkeit handelt, deren Ein- respektive Ausschluss durch das Verfügen über ökonomische und kulturelle Ressourcen bestimmt ist. Das bedeutet im Klartext, dass sich das gängige Theaterpublikum zu Beginn des 21. Jahrhunderts in erster Linie aus den bildungs-, kulturnahen und sozial gut situierten Gesellschaftsschichten rekrutiert, somit nicht gesellschaftlich repräsentativ ist und als soziologisch erfassbare Gruppe den Ausschluss der bildungs- und kulturfernen, sozial schwachen Bevölkerungsschichten impliziert. Doch über-

prüfen wir diese These empirisch noch etwas genauer, bevor wir vorschnell ihre eindeutige Gültigkeit konstatieren.

**Grafik15: Theaterspezifisches Zugehörigkeitsgefühl unter Berücksichtigung der Häufigkeit von Theaterbesuchen (N=297)**

- Probanden der Online-Umfrage, die der Aussage, sich im Theater oft fehl am Platz zu fühlen, zustimmen.



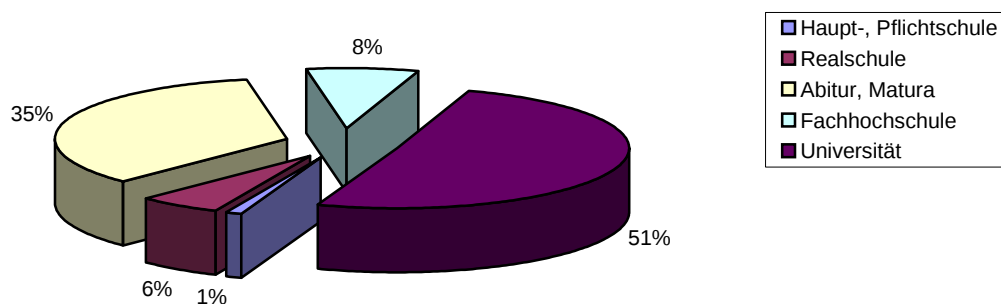
Bei denjenigen Respondenten der Online-Umfrage, die der Aussage, sich im Theater oft fehl am Platz zu fühlen, zustimmen, sieht das prozentuale Verhältnis bezüglich der Häufigkeit ihrer Theaterbesuche wie folgt aus: 8% von ihnen gehen nach eigenen Angaben mindestens 1 mal im Monat oder öfter ins Theater, 27% davon mindestens 1 mal im Jahr oder öfter und 65% von ihnen gehen weniger als 1 mal im Jahr oder fast nie ins Theater.

Diese Ergebnisse zeigen sehr eindeutig, dass das soziale Zugehörigkeitsgefühl mit der quantitativen Häufigkeit von Theaterbesuchen zunimmt. Je seltener Personen ins Theater gehen, desto stärker fühlen sie sich dort fehl am Platz. Im Gegensatz dazu steigt das theaterspezifische Zugehörigkeitsgefühl mit zunehmender Frequentierung. Diese Daten sprechen erneut für die These, dass es sich beim gegenwärtigen Theaterpublikum um eine spezifische Öffentlichkeit handelt, und weisen vor allem unter Einbeziehung der vorangehenden Ergebnisse deutlich darauf hin, dass das theaterspezifische Zugehörigkeitsgefühls durch Faktoren wie Häufigkeit der Theaterbesuche und Bildungsniveau bestimmt wird. Durch die umfassende Beschäftigung mit den gesamtgesellschaftlichen und theaterreformatischen Entwicklungen zur Zeit der Aufklärung wissen wir, dass der Konstituierung einer soziologisch erfassbaren Gruppe wesensgemäß ein distinktiver und infolgedessen schichtspezifisch-ausgrenzender Habitus

immanent ist. Im Hinblick auf Theater bedeutet dieses sozio- und psychogenetische Phänomen, dass das Publikum als soziale Gruppe implizit Personen distinktiv ausgrenzt, die ihrem verhaltenstechnischen, rezeptionsspezifischen und habituellen Dispositiv nicht entsprechen. Die bisherigen Ergebnisse der Online-Umfrage zeigen deutlich, dass Theater auch im Zeitalter der Postmoderne phänomenologisch ein soziales Feld darstellt, dem schichtspezifische Schwellen- und Berührungängste inhärent sind, die ein generelles Zugehörigkeitsgefühl kategorisch verhindern. Doch kommen wir an dieser Stelle noch einmal auf die konkreten Ein- respektive Ausschlussmechanismen zurück.

**Grafik 16: Das gängige Theaterpublikum unter Berücksichtigung der höchsten abgeschlossenen Ausbildung (N=310)**

- Probanden der Online-Umfrage, die sich zum gängigen Theaterpublikum zählen.



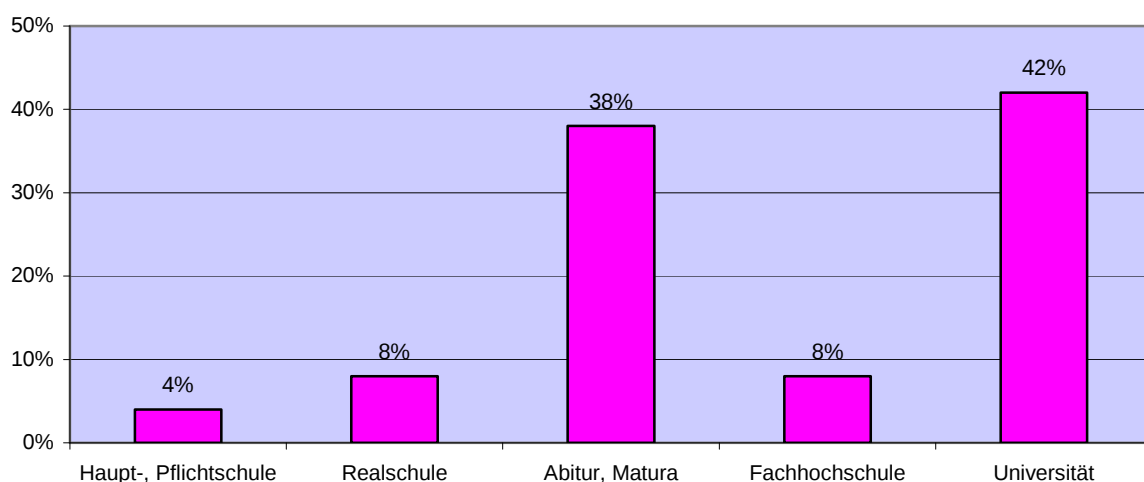
Diejenigen Respondenten der Online-Erhebung, die sich zum gängigen Theaterpublikum zählen, haben zu 51% einen Universitätsabschluss, zu 35% Abitur beziehungsweise Matura, zu 8% besitzen sie einen Fachhochschulabschluss, zu 6% einen Realschulabschluss und zu 1% haben sie einen Haupt- oder Pflichtschulabschluss.

Diese Ergebnisse zeigen noch einmal sehr deutlich, dass sich Personen mit niedriger Bildung prozentual gesehen nur sehr bedingt zum gängigen Theaterpublikum zählen, während dies Menschen mit hoher Bildung in überwiegender Mehrheit tun. Somit bestätigt auch die subjektive Einschätzung der Zuschauer die These, dass sich das gegenwärtige Theaterpublikum als spezifische Öffentlichkeit in Summe aus den bildungs-, kulturnahen und sozial gut situierten Gesellschaftsschichten rekrutiert und somit nicht den Durchschnitt der deutschsprachigen Bevölkerung repräsentiert. Entsprechend den bereits bekannten Ergebnissen ist die prozentuale Abweichung im Hinblick auf die Hochschulabschlüsse und die damit einhergehende zahlenmäßige Angleichung zwischen Haupt- beziehungsweise Pflichtschule, Realschule und

Fachhochschule auch im Kontext dieser empirischen Daten bezeichnend und bleibt als Phänomen weiter unter Beobachtung. Neben der Selbsteinschätzung der Probanden ist die generelle Frequentierung von Theater ein faktisch wichtiges Indiz, um das Publikum als Gruppe und in seiner Struktur soziologisch zu erfassen.

**Grafik 17: Generelle Frequentierung klassischer Theaterinszenierungen unter Berücksichtigung der höchsten abgeschlossenen Ausbildung (N=310)**

- Probanden der Online-Umfrage, die zumindest schon einmal in Ihrem Leben eine klassische Theaterinszenierung besucht haben.



Von denjenigen Respondenten der Online-Erhebung, die angaben zumindest schon einmal in ihrem Leben eine klassische Theaterinszenierung besucht zu haben, besaßen 4% einen Haupt- beziehungsweise Pflichtschulabschluss, 8% einen Realschulabschluss, 38% Abitur oder Matura, 8% einen Fachhochschulabschluss und 42% hatten einen Universitätsabschluss.

Die graphische Darstellung dieser Ergebnisse veranschaulicht das Verhältnis zwischen der höchsten abgeschlossenen Ausbildung und der generellen Frequentierung klassischer Theaterinszenierungen. Mit steigender Bildung – Ausnahme bilden auch in diesem Fall Probanden mit Fachhochschulabschluss – nimmt auch die Häufigkeit von Theaterbesuchen prozentual gesehen zu. Insofern sprechen auch die bisherigen Daten zur generellen Frequentierung für die These, dass sich das gängige Theaterpublikum zu Beginn des 21. Jahrhunderts aus den sogenannten oberen Bevölkerungsschichten zusammensetzt. Dass sich die Angaben der Probanden mit einem Fachhochschulabschluss tendenziell den Daten der Personen, die einen Haupt- beziehungsweise Pflicht- oder Realschulabschluss besitzen, prozentual annähern, mag im ersten Moment überraschen, ist jedoch unter Berücksichtigung der allgemein üblichen

Ausbildungslaufbahn, gerade auch im Hinblick auf den sogenannten zweiten Bildungsweg, sowohl folgerichtig als zugleich schlüssig. Ob dieses Faktum sich im Laufe der weiteren Ergebnisse manifestiert und infolgedessen konkrete Auswirkungen auf die Zusammensetzung der spezifische Öffentlichkeit des Theaterpublikums hat, wird sich gegebenenfalls zu einem späteren Zeitpunkt erweisen.

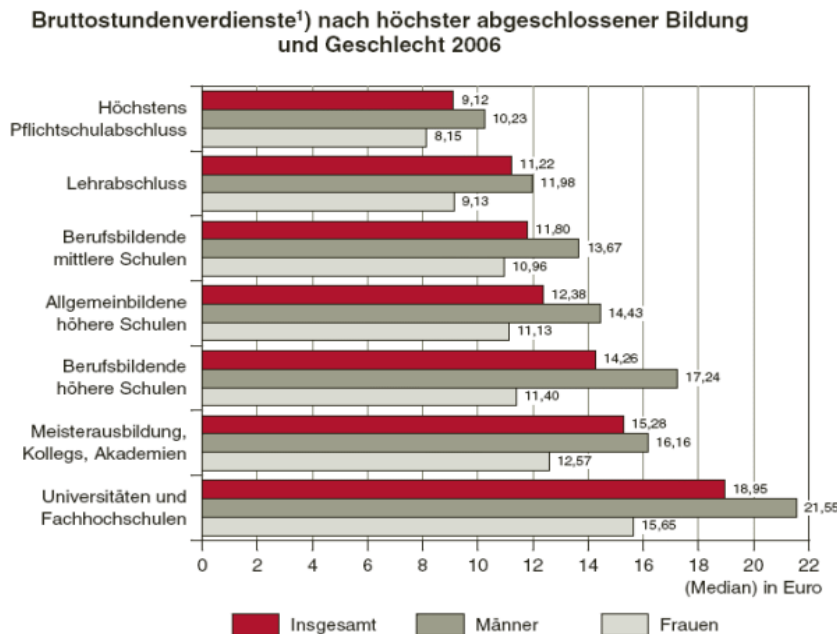
Dessen ungeachtet kann aufgrund der bisherigen Daten der Online-Erhebung an dieser Stelle zusammenfassend festgehalten werden, dass das gegenwärtige Theaterpublikum in seiner Gänze nicht die Gesamtheit der deutschsprachigen Bevölkerung repräsentiert, sondern als soziologisch greifbare Gruppe eine spezifische Öffentlichkeit darstellt, der wesensgemäß bestimmte Ausgrenzungsmechanismen, Zugehörigkeitsnormen, Schwellenängste und eine gewisse Form der sozialen Ungleichheit immanent sind. Denn die Ergebnisse der empirischen Untersuchung haben gezeigt, dass ihre Probanden die Ansicht vertreten, dass Theater in erster Linie die oberen Bevölkerungsschichten anspricht, dass sich das gängige Theaterpublikum als soziologisch erfassbare Gruppe über Attribute wie kulturell interessiert, gebildet, belesen, intellektuell, gut situiert definiert, dass Kapitale wie kulturelles Wissen und musische Kenntnisse beim Verstehen von Theateraufführungen hilfreich sind, dass mit steigender Bildung sowohl die Häufigkeit der Theaterbesuche als auch die Schichtzugehörigkeit und das soziale Zugehörigkeitsgefühl der Theaterbesucher zunimmt, dass sich Personen mit niedriger Bildung prozentual nur sehr eingeschränkt zum gängigen Theaterpublikum zählen, während das Personen mit hoher Bildung in überwiegender Mehrzahl tun, dass sich Menschen, die nicht so häufig ins Theater gehen, dort verstärkt fehl am Platz fühlen und dass mit zunehmender Bildung die generelle Frequentierung klassischer Theaterinszenierungen steigt. Die empirischen Ergebnisse der Online-Umfrage haben darüber hinaus gezeigt, dass der theaterbezeichnende Ein- respektive Ausschluss im Zeitalter der Postmoderne nach wie vor durch die sozial anerkannten Kapitale Besitz und Bildung bestimmt wird. Wie sehr sich ökonomische und kulturelle Ressourcen auch in Zeiten moderner, nach Chancengleichheit strebender, parlamentarisch demokratischer Sozialstaaten, wie sie im Europa des 21. Jahrhunderts mehrheitlich vorzufinden sind, gegenseitig bedingen und somit eine prinzipielle soziale Ungleichheit<sup>362</sup> konstruieren, zeigt der folgende Exkurs.

---

<sup>362</sup> Vgl. Kuhr, Daniela: 06.12.2011, S. 20

#### 4.3.2.1 Die gesellschaftlich anerkannten Kapitalen Besitz und Bildung: Ein Exkurs in das soziale Gefüge der Postmoderne

**Grafik 18: Einkommen unter Berücksichtigung der höchsten abgeschlossenen Ausbildung am Beispiel Österreich<sup>363</sup>**



Während Personen, die höchstens einen Pflichtschulabschluss besitzen, in Österreich durchschnittlich 9,12 Euro brutto pro Stunde verdienen, liegt der Bruttostundenverdienst bei Leuten, die einen Abschluss an einer Fachhochschule oder Universität gemacht haben, insgesamt bei 18,95 Euro und ist somit doppelt so hoch. Ohne die österreichischen Bruttostundenverdienste im Einzelnen weiter aufzuzählen, kann man dem Diagramm eindeutig entnehmen, dass die Löhne mit steigender Bildung zunehmen.<sup>364</sup> Die Interdependenz zwischen dem kulturellen Kapital Bildung und dem ökonomischen Kapital Besitz in Form von finanziellem Einkommen, die am Beispiel Österreich für Europa exemplarisch veranschaulicht wurde, ist offensichtlich. Darüber hinaus zeigt die graphische Darstellung dieser empirischen Untersuchung eine weitere soziale, nämlich die geschlechterspezifische Ungleichheit auf: Frauen verdienen bei gleichem Bildungsstand erkennbar weniger als Männer.

<sup>363</sup> Statistik Austria: Bruttostundenverdienst nach höchster abgeschlossener Bildung und Geschlecht 2006, Stand: 2012

<sup>364</sup> Vgl. Statistik Austria: 2008, S. 107-119

Doch eine hochgradigere Bildung bedingt nicht nur einen höheren monatlichen Verdienst, sondern steigert die Aussicht auf einen Vollzeiterwerb erheblich und erhöht zudem die Stellung im Beruf.<sup>365</sup> Wie sehr der Konnex zwischen den kulturellen und ökonomischen Ressourcen in wesensgemäßer Konsequenz die soziale Ungleichheit fördert, zeigt sich zum Beispiel an der prozentualen Verteilung von Konsumgütern<sup>366</sup> sowie an der Tatsache, dass sich mit steigender Bildung der generelle Gesundheitszustand verbessert.<sup>367</sup> Während 69% der Respondenten der EU-SILC 2006, die maximal einen Pflichtschulabschluss besitzen und zwischen 16 und 64 Jahre alt sind, ihren Gesundheitszustand mit gut bis sehr gut einstufen, vertreten in dieser Alterskategorie dagegen 90% mit einem Universitätsabschluss diese Ansicht.<sup>368</sup> Probanden, die älter als 65 Jahre alt sind und maximal einen Pflichtschulabschluss erworben haben, stufen ihren Gesundheitszustand zu 29% mit gut bis sehr gut ein. Personen im gleichen Alter, aber mit Universitätsabschluss kommen auf 61%.<sup>369</sup> Doch nicht nur der Gesundheitszustand nimmt mit steigender Bildung qualitativ zu, sondern auch die Lebenszufriedenheit<sup>370</sup> sowie die Zufriedenheit hinsichtlich der beruflichen Haupttätigkeit.<sup>371</sup> Fernerhin hat der Bildungsgrad bedeutsame „Auswirkungen auf die Armutsgefährdung. So lebten im Jahr 2009 lediglich 7,9 Prozent der Personen mit einem hohen Bildungsstand in Armut (Bildungsstand nach der Klassifikation ISCED – International Standard Classification of Education). Bei Personen mit einem mittleren Bildungsstand waren es im selben Jahr 14,1 Prozent. Schließlich lag die Armutsgefährdungsquote der Personen mit niedrigem Bildungsstand bei 25,3 Prozent.“<sup>372</sup> Obgleich sich diese Angaben ausschließlich auf Deutschland beziehen, sprechen die Zahlen für Österreich die gleiche Sprache: von den Menschen, die im Jahre 2006 in manifester Armut lebten, hatten 57% maximal einen Pflichtschulabschluss, 30% eine abgeschlossene Lehre beziehungsweise einen Abschluss an einer mittleren Schule, lediglich 9% hatten Matura und nur 3% einen Universitätsabschluss.<sup>373</sup>

Die Ergebnisse der angeführten empirischen Untersuchungen belegen nicht nur den Zusammenhang zwischen der höchsten abgeschlossenen Ausbildung als kulturelle Ressource und der finanziellen Lage als ökonomische Ressource, sondern verdeutlichen auch ihre immanenten Auswirkungen bezüglich des Gesundheitszustandes, der allgemeinen Lebenszufriedenheit,

<sup>365</sup> Vgl. Statistik Austria: 2008, S. 151-153

<sup>366</sup> Vgl. Statistik Austria: 2008, S. 120-122; Vgl. Statistik Austria: Lebensbedingungen und Erwerbsstatus von niedrigen, mittleren und hohen Einkommensgruppen, Stand: 2012

<sup>367</sup> Vgl. Öchsner, Thomas: 12.10.2011, S. 19

<sup>368</sup> Vgl. Statistik Austria: 2008, S. 133

<sup>369</sup> Vgl. Statistik Austria: 2008, S. 135

<sup>370</sup> Vgl. Statistik Austria: 2008, S. 145-146

<sup>371</sup> Vgl. Statistik Austria: 2008, S. 157-158

<sup>372</sup> Bundeszentrale für politische Bildung: Ausgewählte Armutsgefährdungsquoten, Stand: 2012

<sup>373</sup> Vgl. Statistik Austria: 2008, S. 143

der beruflichen Stellung, der Verteilung von Konsumgütern und der Armutsgefährdung<sup>374</sup>, die ausnahmslos unter dem Begriff der sozialen Ungleichheit subsumiert werden können. Wie wir anhand dieser Daten gesehen haben, stellen die gesellschaftlich anerkannten Kapitale Besitz und Bildung auch noch zu Beginn des 21. Jahrhunderts Ressourcen dar, die trotz sozialstaatlichem Gefüge nicht der Gesamtheit der deutschsprachigen Bevölkerung im gleichen Ausmaß zur Verfügung stehen, sondern in akkumulierender, soziale Ungleichheit konstruierender Art und Weise vorrangig den oberen Gesellschaftsschichten vorbehalten bleiben. Den bisherigen Ergebnissen der Online-Umfrage entsprechend lässt sich gemäß der grundsätzlichen Korrelation zwischen makrokosmischem Gefüge und mikrokosmischen Strukturen die Wechselwirkung zwischen ökonomischen und kulturellen Ressourcen im Sinne von gesamtgesellschaftlichen Wirkungszusammenhängen ebenso auf Theater und sein Publikum übertragen. Die empirischen Ergebnisse der EU-SILC 2006 für das Land Österreich belegen dementsprechend, dass die generelle Teilhabe an kulturellen Veranstaltungen, wie zum Beispiel Lesungen, Konzerte, Kinobesuche, Ausstellungen, Sportveranstaltungen und Museumsbesuche, mit steigender Bildung und höherer beruflicher Stellung deutlich zunimmt. Je niedriger also die Bildung und je geringer das finanzielle Einkommen von Personen ist, desto weniger sind sie kulturell aktiv.<sup>375</sup> So besuchten beispielsweise 17% der Respondenten der EU-SILC 2006, die maximal einen Pflichtschulabschluss besitzen, in den letzten 12 Monaten mindestens 1 mal ein Museum, eine Ausstellung oder ein Denkmal. Personen mit einer abgeschlossenen Lehre oder einem Abschluss an einer mittleren Schule kommen in dieser Häufigkeit auf 35%, Personen mit Matura auf 55% und Personen mit einem Universitätsabschluss auf 70%. Lesungen oder (Dia-)Vorträge wurden von 9% der Befragten der EU-SILC 2006, die maximal einen Pflichtschulabschluss haben, in den vergangenen 12 Monaten mindestens 1 mal frequentiert. In dieser Häufigkeit kommen Menschen mit einer abgeschlossenen Lehre oder einem mittleren Schulabschluss auf 17%, Menschen mit Matura auf 34% und diejenigen, die einen Abschluss an einer Universität gemacht haben, auf 47%. Außerdem besuchten Probanden der EU-SILC 2006, die höchstens einen Pflichtschulabschluss besitzen, in den letzten 12 Monaten zu 24% mindestens 1 mal eine Sportveranstaltung, wohingegen diejenigen mit einer abgeschlossenen Lehre oder einem Abschluss an einer mittleren Schule bereits auf 39% kommen. Im Gegensatz dazu frequentierten 64% der Respondenten der EU-SILC 2006, die Matura haben, eine Sportveranstaltung in dieser Häufigkeit und 66% derjenigen mit einem Universitätsabschluss.<sup>376</sup> Im direkten Hinblick auf die ökonomischen Ressourcen verhalten sich die Zahlen

---

<sup>374</sup> Vgl. Öchsner, Thomas: 29.12.2011, S. 1; Vgl. Preuß, Roland: 31.01.2012, S. 6

<sup>375</sup> Vgl. Statistik Austria: 2008, S. 63-69

<sup>376</sup> Vgl. Statistik Austria: 2008, S. 194-195

vergleichsweise ähnlich. 21% der Befragten der EU-SILC 2006, die sich in der niedrigen Einkommensgruppe befinden, gingen in den vergangenen 12 Monaten mindestens 1 mal in ein Museum, in eine Ausstellung oder besuchten ein Denkmal. Probanden der mittleren Einkommensgruppe kommen in dieser Frequentierung auf 36% und Respondenten der hohen Einkommensgruppe auf 59%. Personen mit niedrigem Einkommen besuchten in den letzten 12 Monaten zu 12% mindestens 1 mal eine Lesung oder einen (Dia-)Vortrag, diejenigen mit einem mittleren Einkommen zu 19% und jene mit einem hohen Einkommen zu 35%. Sportveranstaltungen wurden in den vergangenen 12 Monaten von 24% der Probanden der EU-SILC 2006, die sich in der niedrigen Einkommensgruppe befinden, mindestens 1 mal besucht. Personen der mittleren Einkommensgruppe kommen in dieser Häufigkeit auf 43% und diejenigen, die sich in der hohen Einkommensgruppe befinden, besuchten eine Sportveranstaltung zu 54%.<sup>377</sup>

Unter Berufung auf die empirischen Ergebnisse der EU-SILC 2006 für das Land Österreich und unter Beweisführung der im Rahmen der vorliegenden wissenschaftlichen Untersuchung durchgeführten Online-Erhebung kann konkludiert werden, dass die sich gegenseitig bedingenden, sozial anerkannten Kapitale Besitz und Bildung das gängige Theaterpublikum als soziologisch erfassbare Gruppe zu Beginn des 21. Jahrhunderts kennzeichnen und als ungleich verteilte, ökonomische und kulturelle Ressourcen nach wie vor den theatersymptomatischen Ein- respektive Ausschluss bestimmen. Wenn man sich in diesem Zusammenhang noch vor Augen führt, dass die bildungs- und kulturnahen, sozial und pekuniär gut situierten Gesellschaftsschichten nicht die Mehrheit, sondern vergleichbar dem sozialen Gefüge zur Zeit des 18. Jahrhunderts eine Minderheit der Bevölkerung<sup>378</sup> darstellen, wird man gewahr, wie klein der gegenwärtige Publikumskreis tatsächlich ist und wie wenig er die Öffentlichkeit en gros repräsentiert. Doch die ungleiche Verteilung der zur Verfügung stehenden Ressourcen innerhalb einer Gesellschaft hat im Hinblick auf Theater nicht nur die Konstitution einer spezifischen, distinktiven und sozial ausgrenzenden Publikumsöffentlichkeit zur Folge, sondern unter Rekurs auf die Habitus-theorie von Pierre Bourdieu und unter entwicklungsgeschichtlicher Berücksichtigung der phänomenologischen Spezialisierung der Theaterhäuser gegen Ende des 18. Jahrhunderts auch geschmackstechnische Auswirkungen. Das bedeutet gemeinhin, dass die Präferenz bezüglich Konsumgütern, Sportarten, Nahrungsmitteln, allgemeinen

---

<sup>377</sup> Vgl. Statistik Austria: 2008, S. 196

<sup>378</sup> Vgl. Bundeszentrale für politische Bildung: Bevölkerung nach Bildungsabschluss, Stand: 2012; Vgl. Statistik Austria: Akademikeranteile 1991 und 2001 nach Geschlecht und Bundesländern, Stand: 2012; Vgl. Statistik Austria: Bevölkerung im Alter von 15 und mehr Jahren nach der höchsten abgeschlossenen Ausbildung und Geschlecht, 1951 bis 2001, Stand: 2012; Vgl. Statistik Austria: Bildungsstand der Bevölkerung im Alter von 25 bis 64 Jahren, 1971 bis 2009, Stand: 2012

Freizeitaktivitäten, Literatur, Musik, Kunst, sprich alle signifikanten Merkmale eines Lebensstils Rückschlüsse auf die soziale Herkunft und Zugehörigkeit einer Person zulassen, da Geschmack als Bestandteil des Habitus, der vom Wahrnehmungs-, Denk-, Handlungsdispositiv über das Erscheinungsbild, die Haltung, die Körperlichkeit, das Sprechen bis zur Lebensweise alle Kennzeichen eines Menschen subsumiert, nicht individuell erworben wird, sondern in erster Linie schichtspezifisch determiniert ist und sozusagen von Generation zu Generation weitergegeben wird.<sup>379</sup> Der vermeintlich subjektive Geschmack ist „eine sozialstrukturell bedingte Form ästhetischer Bewertung und Unterscheidung und deshalb, wie die Habitusformen im Allgemeinen, klassenspezifisch ausgeprägt.“<sup>380</sup> Das würde für Theater und sein Publikum als spezifische Öffentlichkeit nicht nur bedeuten, dass es einen Zusammenhang zwischen der sozialen Herkunft und Lage eines Zuschauers, die durch das Kapitalvolumen, also den quantitativen Umfang an ökonomischen, kulturellen und sozialen Ressourcen, sowie durch die Kapitalstruktur, sprich dem Verhältnis der Kapitalarten zueinander, determiniert sind, und seiner ästhetischen Präferenz gibt, sondern dass der dem bürgerlichen Theaterbegriff inhärente verhaltenstechnische, rezeptionsspezifische und distinktive Habitus von Generation zu Generation weitergegeben wurde. Das würde in folgerichtiger Konsequenz ferner heißen, dass die theaterspezifische Öffentlichkeit und der damit einhergehende schichtspezifische Ausschluss der bildungs- und kulturfernen, sozial und pekuniär schlecht situierten Bevölkerungsschichten entwicklungsgeschichtlich reproduziert wurden. Überprüfen wir nun anhand der Ergebnisse der Online-Umfrage, ob sich die ästhetische Präferenz auch empirisch nachweisen lässt.

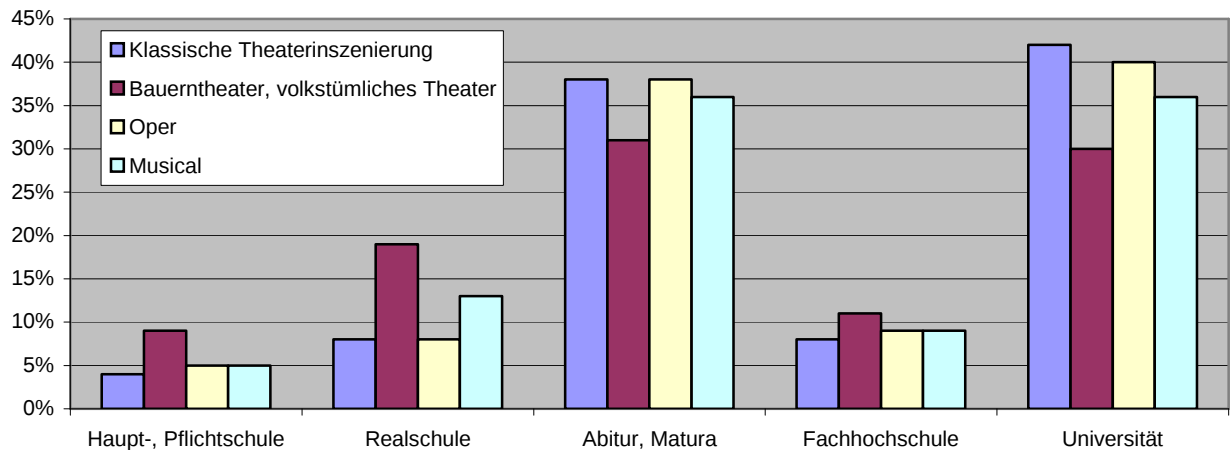
---

<sup>379</sup> Vgl. Bourdieu, Pierre: 1982, S. 17-18, S. 277-354 und S. 727-755

<sup>380</sup> Schwingel, Markus: 2009, S. 114

#### 4.3.2.2 Geschmack als schichtspezifisches Instrument der Distinktion

**Grafik 19: Generelle Frequentierung unterschiedlicher Theaterformen unter Berücksichtigung der höchsten abgeschlossenen Ausbildung: Teil I (N=310)**

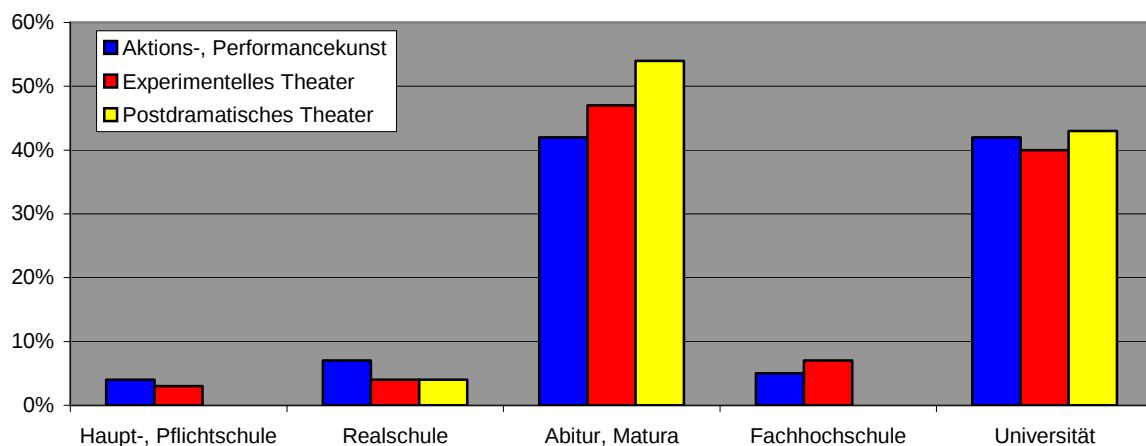


Von denjenigen Probanden der Online-Umfrage, die angaben zumindest schon einmal in ihrem Leben eine klassische Theaterinszenierung besucht zu haben, besaßen 4% einen Hauptbeziehungswise Pflichtschulabschluss, 8% hatten einen Realschulabschluss, 38% Abitur oder Matura, 8% einen Fachhochschulabschluss und 42% einen Universitätsabschluss. Diejenigen Respondenten, die jemals in einer volkstümlichen Theateraufführung waren, hatten zu 9% einen Hauptbeziehungswise Pflichtschulabschluss, zu 19% einen Realschulabschluss, zu 31% Abitur oder Matura, zu 11% einen Fachhochschulabschluss und zu 30% einen Universitätsabschluss. Eine Oper wurde hinsichtlich der generellen Frequentierung von 5% der Probanden mit Hauptbeziehungswise Pflichtschulabschluss, von 8% mit Realschulabschluss, von 38% mit Abitur oder Matura, von 9% mit Fachhochschulabschluss und von 40% mit Universitätsabschluss besucht. Bei denjenigen Befragten der Online-Erhebung, die angaben zumindest schon einmal in ihrem Leben ein Musical besucht zu haben, verhält sich die prozentuale Verteilung bezüglich der höchsten abgeschlossenen Ausbildung wie folgt: 5% hatten einen Hauptbeziehungswise Pflichtschulabschluss, 13% einen Realschulabschluss, 36% Abitur oder Matura, 9% einen Fachhochschulabschluss und 36% besaßen einen Universitätsabschluss.

Auf der einen Seite bestätigt die graphische Darstellung dieser Daten erneut die Tatsache, dass die quantitative Häufigkeit von Theaterbesuchen mit zunehmender Bildung steigt, Personen mit einem Fachhochschulabschluss konsequenterweise wiederholt die Ausnahme dieser

Regel bilden, und auf der anderen Seite gibt sie erste, wenn auch wagen Anhaltspunkte bezüglich der ästhetischen Präferenz. So kann vermutet werden, dass Personen mit niedriger Bildung volkstümliche Theateraufführungen und Musicals stärker bevorzugen als Menschen mit hoher Bildung, die wiederum den klassischen Theateraufführungen und der Oper den Vorzug einräumen. Doch ist zu diesem Zeitpunkt der Blick auf weitere Ergebnisse unerlässlich.

**Grafik 20: Generelle Frequentierung unterschiedlicher Theaterformen unter Berücksichtigung der höchsten abgeschlossenen Ausbildung: Teil II (N=310)**

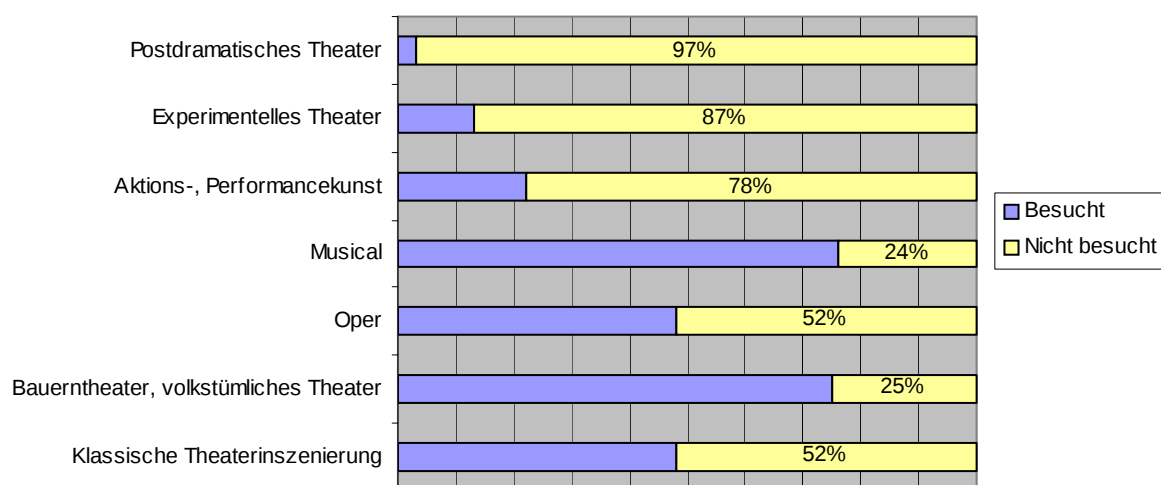


Diejenigen Respondenten der Online-Erhebung, die zumindest schon einmal in ihrem Leben an einer Aktions- oder Performancekunst teilgenommen haben, hatten zu 4% einen Hauptbeziehungswise Pflichtschulabschluss, zu 7% einen Realschulabschluss, zu 42% Abitur oder Matura, zu 5% einen Fachhochschulabschluss und zu 42% einen Universitätsabschluss. Von denjenigen Probanden, die bereits in einer experimentellen Theateraufführung waren, besaßen 3% einen Hauptbeziehungswise Pflichtschulabschluss, 4% einen Realschulabschluss, 47% Abitur oder Matura, 7% einen Fachhochschulabschluss und 40% einen Universitätsabschluss. Bei denjenigen Befragten der Online-Erhebung, die angaben zumindest schon einmal in ihrem Leben eine postdramatische Theateraufführung besucht zu haben, verhält sich die prozentuale Verteilung bezüglich der höchsten abgeschlossenen Ausbildung wie folgt: 0% mit Hauptbeziehungswise Pflichtschulabschluss, 4% mit Realschulabschluss, 54% mit Abitur oder Matura, 0% mit Fachhochschulabschluss und 43% mit Universitätsabschluss.

Erneut bestätigen die graphisch dargestellten Ergebnisse der Online-Erhebung einen Zusammenhang zwischen der höchsten abgeschlossenen Ausbildung und der Häufigkeit von Theaterbesuchen und belegen damit wiederholt die These, dass es sich beim gegenwärtigen Theaterpublikum um eine spezifische, sozial distinktive Öffentlichkeit handelt. Somit frequentie-

ren Personen mit hoher Bildung Aufführung der alternativen Theaterszene generell häufiger, als Menschen mit niedriger Bildung. Diese Tatsache lässt vermuten, dass theatrale Praktiken der alternativen Theaterszene von Menschen mit hohem Bildungsniveau ästhetisch stärker präferiert werden als von Menschen mit niedrigem Bildungsgrad. Doch stellen wir zwei inkongruente Ausbildungsgrade einander gegenüber, um konkretere Aussagen bezüglich der ästhetischen Präferenz treffen zu können:

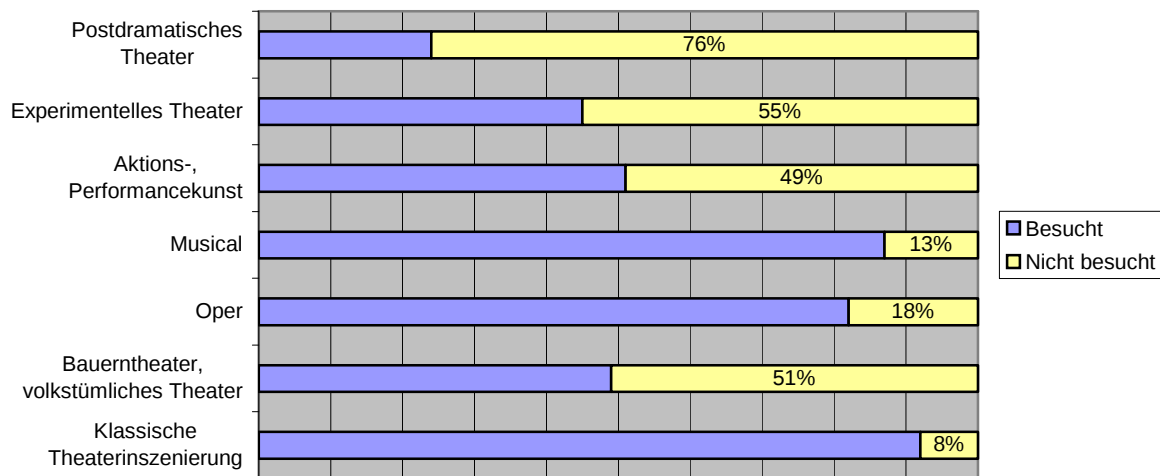
**Grafik 21: Generelle Frequentierung unterschiedlicher Theaterformen der Probanden mit Haupt-, Pflicht- oder Realschulabschluss (N=63)**



Die Probanden der Online-Umfrage mit einem Haupt-, Pflicht- oder Realschulabschluss waren zu 76% zumindest schon einmal in ihrem Leben in einem Musical, zu 75% in einer volkstümlichen Theateraufführung und zu jeweils 48% in einer klassischen Theaterinszenierung und in der Oper. Im Gegensatz dazu haben 22% von ihnen jemals an einer Aktions- oder Performancekunst teilgenommen, lediglich 13% waren zumindest einmalig in einer experimentellen Theateraufführung und nur 3% besuchten jemals eine postdramatische Theateraufführung.

Diese Ergebnisse zeigen sehr deutlich, dass Personen mit einem Haupt-, Pflicht- oder Realschulabschluss Musicals und volkstümlichen Theateraufführungen geschmackstechnisch den absoluten Vorzug einräumen, während sie klassische Theaterinszenierungen und Opernbesuche zwar in gleichem Maße, aber weitaus weniger bevorzugen. Aufführungen der alternativen Theaterszene werden von Personen mit niedrigem Bildungsgrad ästhetisch wenig bis gar nicht präferiert. Werfen wir zum Vergleich einen Blick auf diejenigen Probanden, die entweder Abitur beziehungsweise Matura oder einen Universitätsabschluss besitzen:

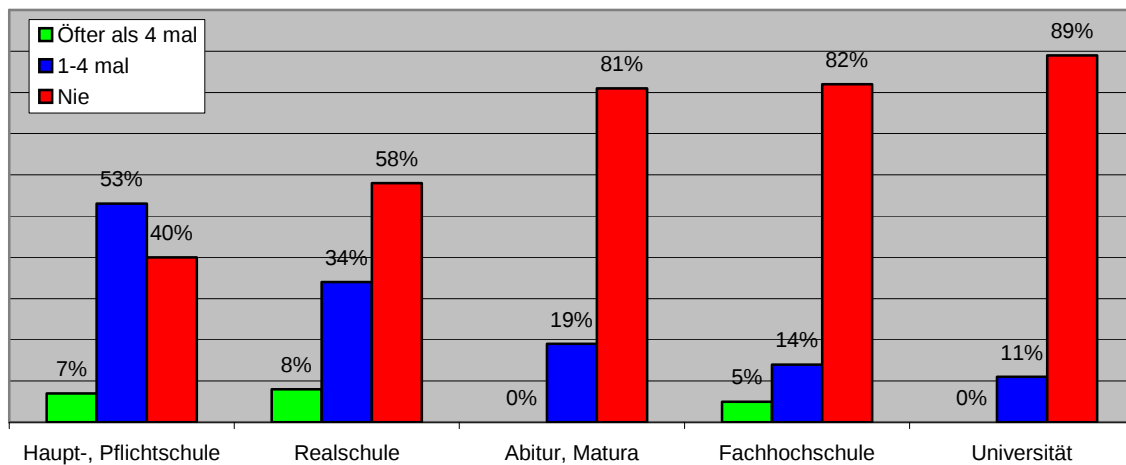
**Grafik 22: Generelle Frequentierung unterschiedlicher Theaterformen der Probanden mit Abitur, Matura oder Universitätsabschluss (N=216)**



Die Respondenten der Online-Erhebung, die entweder Abitur beziehungsweise Matura oder einen Universitätsabschluss besitzen, haben zu 92% zumindest schon einmal in ihrem Leben eine klassische Theaterinszenierung besucht, waren zu 87% in einem Musical, zu 82% in einer Oper und 51% von ihnen haben zumindest einmalig an einer Aktions- oder Performancekunst teilgenommen. 49% dieser Personengruppe waren jemals in einer volkstümlichen Theateraufführung, 45% besuchten jemals eine experimentelle Theateraufführung und 24% waren zumindest schon einmal in ihrem Leben in einer postdramatischen Theateraufführung.

Vergleicht man nun die vorangehenden Ergebnisse der Online-Umfrage miteinander, so kann man im Hinblick auf die ästhetische Präferenz Folgendes konstatieren: Personen mit niedriger Bildung besuchen am liebsten Musicals und volkstümliche Theateraufführungen, während Menschen mit hoher Bildung klassischen Theaterinszenierungen, die von Personen mit geringem Bildungsniveau weitaus weniger präferiert werden, den Vorzug einräumen. Im Gegensatz dazu favorisieren Personen mit hohem Bildungsgrad volkstümliche Theateraufführungen deutlich weniger als Menschen mit niedriger Bildung, die wiederum nicht so gerne in die Oper gehen. Personen mit hoher Bildung präferieren Aufführungen der alternativen Theaterszene geschmackstechnisch stärker als Personen mit niedriger Bildung. Postdramatische Theateraufführungen werden von beiden Personengruppen am seltensten besucht, dennoch von denjenigen mit hohem Bildungsniveau ästhetisch stärker bevorzugt als von Menschen mit niedriger Bildung. Ergänzen wir jedoch vor prinzipiellen Aussagen in Bezug auf die ästhetische Präferenz als schichtspezifisches Geschmacksphänomen die bisherigen Daten um weitere grundlegende empirische Ergebnisse:

**Grafik 23: Frequentierung volkstümlicher Theateraufführungen in den letzten 12 Monaten unter Berücksichtigung der höchsten abgeschlossenen Ausbildung (N=252)**

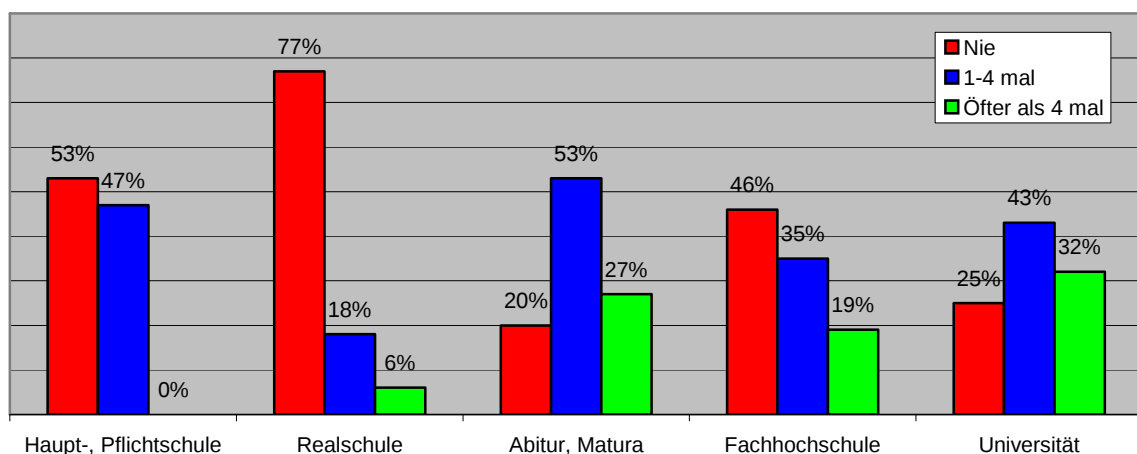


Probanden, die ein Haupt- beziehungsweise Pflichtschulabschluss besitzen, waren in den letzten 12 Monaten zu 40% nie in einer volkstümlichen Theateraufführung, zu 53% 1-4 mal und 7% waren sogar öfter als 4 mal. Die Respondenten der Online-Umfrage mit Realschulabschluss besuchten in diesem Zeitraum zu 58% nie eine volkstümliche Theateraufführung, zu 34% 1-4 mal und zu 8% öfter als 4 mal. Im Gegensatz dazu frequentierten Personen mit Abitur oder Matura in den letzten 12 Monaten diese Theaterform zu 81% nie, zu 19% 1-4 mal und zu 0% öfter als 4 mal. Die entsprechenden Zahlen bei denjenigen Probanden, die einen Abschluss an einer Universität besitzen, sehen vergleichsweise ähnlich aus: 89% waren nie, 11% 1-4 mal und 0% öfter als 4 mal. Von den Befragten der Online-Erhebung mit Fachhochschulabschluss waren in den letzten 12 Monaten 82% nie in einer volkstümlichen Theateraufführung, 14% 1-4 mal und immerhin 5% öfter als 4 mal.

Diese Ergebnisse decken sich hinsichtlich der ästhetisch schichtspezifischen Präferenz mit den bereits vorliegenden Daten. Sie zeigen, dass volkstümliche Theateraufführungen von Personen mit niedriger Bildung weitaus häufiger besucht werden, als von Menschen mit hoher Bildung, gerade auch im Hinblick auf die quantitative Häufigkeit. Personen mit Fachhochschulabschluss gleichen sich zwar bezüglich der Häufigkeitskategorien nie und 1-4 mal prozentual eher den Personen mit Abitur, Matura oder Universitätsabschluss an, im Hinblick auf die Frequentierungskategorie öfter als 4 mal jedoch eher den Personen mit Haupt-, Pflicht- oder Realschulabschluss. Dennoch kann ungeachtet der bereits thematisierten Sonderposition der Personen mit Fachhochschulabschluss zusammenfassend festgehalten werden, dass volkstümliche Theateraufführungen von Menschen mit niedriger Bildung ästhetisch weitaus stärker präferiert werden, als von Personen mit hoher Bildung. In weiterer Konsequenz bedeutet

diese faktische Gegebenheit, dass sich das Publikum als soziologisch erfassbare Gruppe in Häusern, in denen ausschließlich volkstümliche Theaterinszenierungen aufgeführt werden, also im sogenannten Bauerntheater, vorrangig aus Bevölkerungsschichten mit geringem Bildungsniveau rekrutiert und Gesellschaftsschichten mit hohem Bildungsgrad dort tendenziell nicht anzutreffen sind. Diese empirischen Ergebnisse sprechen im Sinne der Habitus Theorie von Pierre Bourdieu der These das Wort, dass die ästhetische Präferenz Rückschlüsse auf die schichtspezifische Zugehörigkeit zulässt, da Geschmack als Bestandteil des Habitus nicht individuell, sondern gesellschaftlich prädestiniert ist. Überprüfen wir jedoch die These der ästhetisch schichtspezifischen Präferenz empirisch noch etwas genauer und werfen einen diesbezüglichen Blick auf klassische Theaterinszenierungen:

**Grafik 24: Frequentierung klassischer Theaterinszenierungen in den letzten 12 Monaten unter Berücksichtigung der höchsten abgeschlossenen Ausbildung (N=278)**



Die Befragten der Online-Erhebung, die einen Haupt- beziehungsweise Pflichtschulabschluss besitzen, besuchten in den vergangenen 12 Monaten zu 53% nie eine klassische Theaterinszenierung, zu 47% 1-4 mal und zu 0% öfter als 4 mal. Personen mit Realschulabschluss gingen in diesem Zeitraum zu 77% nie in eine klassische Theateraufführung, 18% gingen 1-4 mal und 6% öfter als 4 mal. Im Vergleich dazu besuchten Probanden mit Abitur oder Matura diese Theaterform zu 20% nie, zu 53% 1-4 mal und zu 27% öfter als 4 mal. Bei Respondenten mit Universitätsabschluss verhalten sich die Zahlen für diesen Zeitraum folgendermaßen: 25% nie, 43% 1-4 mal und 32% öfter als 4 mal. Personen mit Fachhochschulabschluss waren in den letzten 12 Monaten zwar zu 46% nie in einer klassischen Theaterinszenierung, jedoch zu 35% 1-4 mal und immerhin zu 19% öfter als 4 mal.

Obwohl diese Ergebnisse im Hinblick auf die ästhetisch schichtspezifische Präferenz nicht so deutlich ausfallen wie im Kontext volkstümlicher Theateraufführungen, decken sie sich mit den bisherigen Daten der Online-Umfrage. Denn obgleich Menschen mit einem Haupt-, Pflicht- oder Fachhochschulabschluss klassische Theaterinszenierungen durchaus gerne besuchen, präferieren Personen mit Abitur, Matura oder Universitätsabschluss diese Theaterform ästhetisch weitaus stärker, wie die empirischen Zahlen zur quantitativen Häufigkeit der Theaterbesuche eindeutig belegen. Im Gegensatz dazu favorisieren Personen, die eine Realschulabschluss besitzen, klassische Theaterinszenierungen geschmackstechnisch am wenigsten.

Doch erscheint es an dieser Stelle sinnvoll die Ergebnisse der Online-Erhebung durch Vergleichsdaten anderer empirischer Untersuchungen zu ergänzen. Laut EU-SILC 2006 für das Land Österreich besuchten innerhalb eines Jahres Personen, die maximal einen Pflichtschulabschluss besitzen, nur zu 16% mindestens einmal eine Theateraufführung, diejenigen mit abgeschlossener Lehre oder einem Abschluss an einer mittleren Schule waren zu 31% zumindest einmalig in einer Theateraufführung, Personen mit Matura zu 49% und Personen mit Universitätsabschluss besuchten zu 62% mindestens einmal eine Theateraufführung.<sup>381</sup> Neben der Bildung als kulturelles Kapital ist die soziale Lage, die den Geschmack einer Person schichtspezifisch prädestiniert, maßgeblich durch die finanzielle Situation und die sozioökonomische Zugehörigkeit, also durch ökonomisches Kapital gekennzeichnet. Dementsprechend waren Personen der niedrigen Einkommensgruppe innerhalb eines Jahres zu 16% mindestens einmal in einer Theateraufführung, Personen der mittleren Einkommensgruppe zu 33% und Personen der hohen Einkommensgruppe besuchten in dieser Häufigkeit zu 54% eine Theateraufführung.<sup>382</sup> Hilfsarbeiter waren innerhalb eines Jahres zu 17% mindestens einmal in einer Theateraufführung, Facharbeiter zu 23%, Personen, die eine mittlere berufliche Stellung inne haben, besuchten in diesem Zeitraum zu 45% zumindest einmalig eine Theateraufführung und Personen, die einer hochqualifizierten Tätigkeit nachgehen, waren in dieser Häufigkeit zu 60% in einer Theateraufführung.<sup>383</sup> Die empirischen Ergebnisse der EU-SILC 2006 für das Land Österreich zeigen sehr deutlich, dass es einen Zusammenhang zwischen der sozialen Lage einer Person, die durch die ihr zur Verfügung stehenden ökonomischen und kulturellen Ressourcen bestimmt ist, und ihrer ästhetischen Präferenz gibt. Dieser phänomenologische Konnex spricht der These das Wort, dass Geschmack nicht individuell, sondern schichtspezifisch und insofern durch das Kapitalvolumen und die Kapitalstruktur, die bekanntermaßen

---

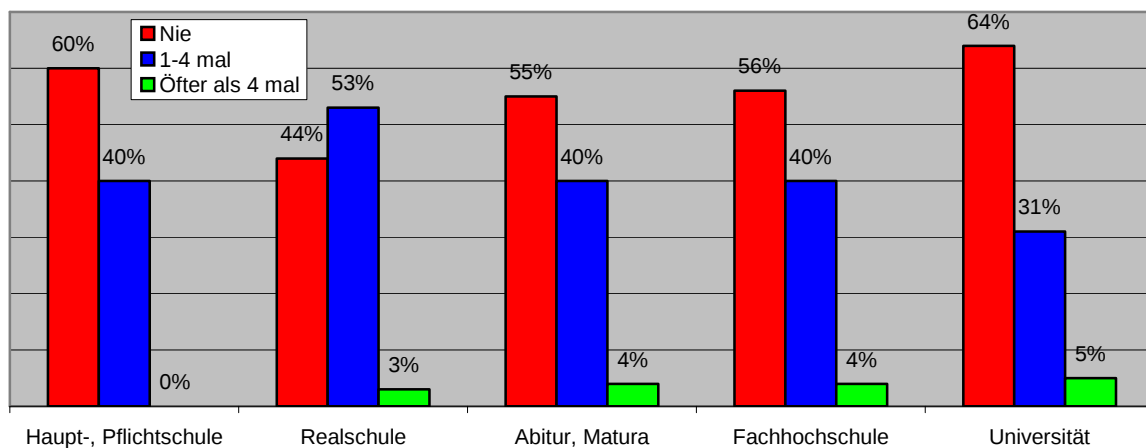
<sup>381</sup> Vgl. Statistik Austria: 2008, S. 194

<sup>382</sup> Vgl. Statistik Austria: 2008, S. 196

<sup>383</sup> Vgl. Statistik Austria: 2008, S. 196

auch zu Beginn des 21. Jahrhunderts sozial ungleich verteilt sind, prädestiniert ist. Unter Einbeziehung dieser empirischen Vergleichsdaten, kann an dieser Stelle bereits zusammenfassend festgehalten werden, dass Personen mit hoher Bildung, höherer beruflicher Stellung und höherem Einkommen Theater als Form der kulturellen Freizeitgestaltung ästhetisch weitaus stärker präferieren, als Personen der sogenannten unteren und mittleren Bevölkerungsschichten. Doch kommen wir vorerst noch einmal auf die ästhetisch schichtspezifische Präferenz hinsichtlich unterschiedlicher Theaterformen im Einzelnen zu sprechen.

**Grafik 25: Häufigkeit von Musicalbesuchen in den letzten 12 Monaten unter Berücksichtigung der höchsten abgeschlossenen Ausbildung (N=263)**



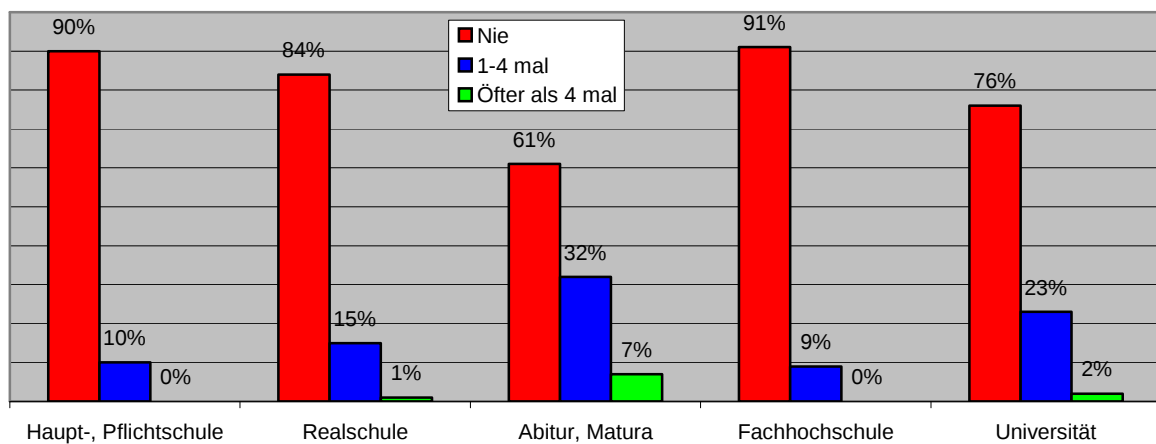
Von den Respondenten der Online-Umfrage, die einen Haupt- oder Pflichtschulabschluss haben, besuchten in den vergangenen 12 Monaten 60% nie ein Musical, 40% 1-4 mal und 0% öfter als 4 mal. Diejenigen mit Realschulabschluss waren innerhalb eines Jahres zu 44% nie in einem Musical, 53% 1-4 mal und 3% öfter als 4 mal. Probanden mit einem Fachhochschulabschluss waren in diesem Zeitraum zu 56% nie, zu 40% 1-4 mal und zu 4% öfter als 4 mal in einem Musical. Die entsprechenden Zahlen der Personen mit Abitur beziehungsweise Matura verhalten sich wie folgt: 55% waren nie in einem Musical, 40% 1-4 mal und 4% öfter als 4 mal. Personen mit Universitätsabschluss besuchten in den letzten 12 Monaten zu 64% nie ein Musical, 31% 1-4 mal und 5% öfter als 4 mal.

Die graphische Darstellung dieser Ergebnisse korrespondiert mit den bisherigen Daten hinsichtlich der ästhetischen Präferenz von Musicals. Unabhängig vom jeweiligen Bildungsgrad wird diese theatrale Form in Summe von allen Bevölkerungsschichten in entsprechendem Ausmaß geschmackstechnisch favorisiert. Eine Tendenz lässt sich maximal dahingehend feststellen, dass Personen mit Universitätsabschluss Musicals ästhetisch noch am wenigsten und

Personen mit Realschulabschluss am stärksten präferieren. Dessen ungeachtet erlauben die empirischen Ergebnisse der Online-Umfrage bezüglich der ästhetischen Präferenz von Musicals keine Rückschlüsse auf die soziokulturelle Herkunft und schichtspezifische Zugehörigkeit ihrer Besucher. Werfen wir abschließend noch einen Blick auf die ästhetisch schichtspezifische Präferenz theatraler Praktiken der alternativen Theaterszene:

**Grafik 26: Frequentierung von Aufführungen der alternativen Theaterszene in den letzten 12 Monaten unter Berücksichtigung der höchsten abgeschlossenen Ausbildung (N=231-274)**

- Alternative Theaterszene: experimentelles Theater, postdramatisches Theater, Aktions- und Performancekunst



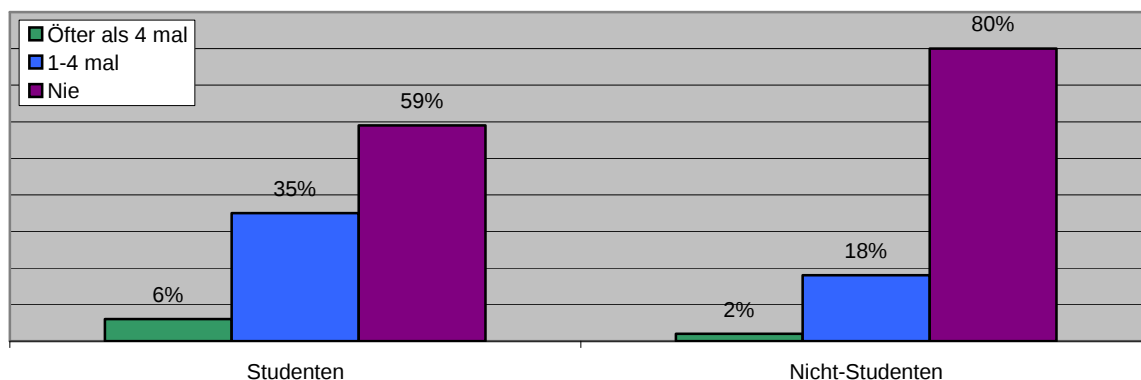
Die Probanden der Online-Umfrage mit Haupt- beziehungsweise Pflichtschulabschluss besuchten in den letzten 12 Monaten zu 90% nie eine Aufführung der alternativen Theaterszene, zu 10% 1-4 mal und zu 0% öfter als 4 mal. Die prozentuale Häufigkeitsverteilung von Personen, die einen Fachhochschulabschluss besitzen, ist für diesen Zeitraum beinahe identisch: 91% waren nie in einer Aufführung der alternativen Theaterszene, 9% 1-4 mal und 0% öfter als 4 mal. Ähnlich sehen auch die Zahlen der Respondenten mit Realschulabschluss aus: 84% nie, 15% 1-4 mal und 1% öfter als 4 mal. Im Gegensatz dazu besuchten Personen mit einem Universitätsabschluss in den vergangenen 12 Monaten zu 76% nie eine Aufführung der alternativen Theaterszene, zu 23% 1-4 mal und zu 2% öfter als 4 mal. Probanden, die Abitur oder Matura haben, frequentierten innerhalb eines Jahres zu 61% nie, zu 32% 1-4 mal und zu 7% öfter als 4 mal eine Aufführung im Bereich der alternativen Theaterszene.

Diese graphisch dargestellten Ergebnisse der Online-Erhebung zeigen sehr deutlich, dass Aufführungen der alternativen Theaterszene generell und im Verhältnis zu anderen theatralen Formen ästhetisch weitaus weniger präferiert werden. Davon abgesehen favorisieren Personen

mit hoher Bildung – Ausnahme stellen wiederholt Personen mit Fachhochschulabschluss dar – theatrale Praktiken wie experimentelles Theater, postdramatisches Theater sowie Aktions- und Performancekunst geschmackstechnisch deutlich stärker als Personen mit niedriger Bildung. Der Zusammenhang zwischen der ästhetischen Präferenz und der sozialen Lage spricht erneut der These das Wort, dass Geschmack nicht individuell, sondern schichtspezifisch prä-determiniert ist. Auffallend ist in diesem Zusammenhang ebenso, dass Personen mit Abitur beziehungsweise Matura Aufführungen der alternativen Theaterszene mit Abstand am häufigsten frequentieren. Dieser Faktor legt die Vermutung nahe, dass vor allem Studenten diese theatralen Formen ästhetisch präferieren. Werfen wir deshalb einen diesbezüglichen Blick auf sozioökonomische Ergebnisse der Online-Umfrage:

**Grafik 27: Frequentierung von Aufführungen der alternativen Theaterszene in den letzten 12 Monaten unter Berücksichtigung der sozioökonomischen Zugehörigkeit (N=231-274)**

- Alternative Theaterszene: experimentelles Theater, postdramatisches Theater, Aktions- und Performancekunst



Während Probanden, die zum Zeitpunkt der Online-Befragung Studenten waren, in den letzten 12 Monaten zu 59% nie eine Aufführung der alternativen Theaterszene besucht haben, zu 35% 1-4 mal und zu 6% öfter als 4 mal, frequentierten Personen, die zum Zeitpunkt der Online-Erhebung eine andere sozioökonomische Zugehörigkeit hatten, innerhalb eines Jahres zu 80% nie, zu 18% 1-4 mal und zu 2% öfter als 4 mal eine experimentelle Theateraufführung, eine postdramatische Theateraufführung oder eine Aktions-, Performancekunst.

Unter Einbeziehung der bisherigen Ergebnisse zur ästhetischen Präferenz theatraler Praktiken der alternativen Theaterszene kann unter Berufung auf die faktischen Besucherzahlen konkludiert werden, dass Aufführungen im Rahmen des experimentellen Theaters, des postdramatischen Theaters sowie der Aktions- und Performancekunst von Personen mit hoher Bildung

ästhetisch weitaus stärker präferiert werden als von Personen mit niedriger Bildung und dass Studenten sie im Vergleich zu anderen sozioökonomischen Zugehörigkeiten geschmackstechnisch am meisten favorisieren. Dementsprechend erlaubt der Geschmack im Sinne einer ästhetischen Präferenz bezüglich theatraler Formen, die man der alternativen Theaterszene zuordnet, eindeutig Rückschlüsse auf die soziale Lage und die sozioökonomische, bildungs- sowie schichtspezifische Zugehörigkeit.

Nachdem gemäß der Habitus Theorie von Pierre Bourdieu die bisherigen Ergebnisse der Online-Umfrage empirisch gezeigt haben, dass das gegenwärtige Theaterpublikum als soziologisch erfassbare Gruppe eine spezifische Öffentlichkeit darstellt, deren Ein- respektive Ausschluss nicht nur durch die sozial anerkannten Kapitale Besitz und Bildung, sondern darüber hinaus auch durch den damit implizit einhergehenden schichtspezifischen Geschmack bestimmt wird, versuchen wir abschließend zu eruieren, ob die theaterspezifische Öffentlichkeit des beginnenden 21. Jahrhunderts eine entwicklungsgeschichtlich reproduzierte ist, was in folgerichtiger Konsequenz bedeuten würde, dass der ihr signifikante Habitus im bürgerlichen Theaterbegriff des 18. Jahrhunderts wurzelt.

#### 4.3.2.3 Geschmack als entwicklungsgeschichtlich reproduziertes Instrument der Distinktion

Pierre Bourdieu geht davon aus, dass „Geschmack, die Neigung und Fähigkeit zur (materiellen und/oder symbolischen) Aneignung einer bestimmten Klasse klassifizierter und klassifizierender Gegenstände und Praktiken,“<sup>384</sup> nicht individuell, sondern schichtspezifisch erworben wird und weist in seiner Untersuchung *Die feinen Unterschiede* empirisch nach, dass die ästhetische Präferenz einer Person maßgeblich von ihren jeweiligen ökonomischen, kulturellen und sozialen Lebensbedingungen abhängig ist. Insofern ist Geschmack als Bestandteil des Habitus ein Instrument der klassenspezifischen Distinktion. Dementsprechend bestätigen die Ergebnisse der Online-Umfrage in Summe die Habitus Theorie, da sie auf einen Zusammenhang zwischen der ästhetischen Präferenz bestimmter Theaterformen, die in der faktischen Häufigkeit von Theaterbesuchen ihren Ausdruck findet, und der sozialen Lage und Schichtzugehörigkeit einer Person, die wiederum in einem interdependenten Verhältnis zur sozialen Herkunft stehen, hindeuten. Denn die geschmackspräterminierende Sozialstruktur eines Subjekts beinhaltet sowohl die individuelle, als auch die gesellschaftliche Genese, will hei-

---

<sup>384</sup> Bourdieu, Pierre: 1982, S. 283

ßen, dass die ästhetische Präferenz entwicklungsgeschichtlich reproduziert und sozusagen von Generation zu Generation – nach Bourdieu in der Regel klassenspezifisch distinktiv – weitergegeben wird. In diesem Sinne ist die soziale Lage einer Person maßgeblich von ihrer sozialen Herkunft, der sozialen Herkunft ihrer Eltern und so weiter geprägt. „Insbesondere das Bildungsniveau der Eltern hat sehr großen Einfluss auf den Bildungsabschluss der Kinder: Hat die Familienbezugsperson anstelle des Hauptschulabschlusses ohne Berufsausbildung etwa einen Fachhochschul- oder Hochschulabschluss, ergibt sich für den Jugendlichen eine etwa dreimal so hohe Chance, im Alter von 18 bis unter 21 Jahren einen zur Hochschulreife führenden Bildungsgang zu besuchen bzw. erfolgreich beendet zu haben. [...]“<sup>385</sup> Der Konnex zwischen dem Bildungsniveau der Eltern und dem Bildungsgrad ihrer Kinder zeigt exemplarisch, dass im Europa des beginnenden 21. Jahrhunderts die soziale Lage und Schichtzugehörigkeit eines Individuums trotz politisch proklamierter Chancengleichheit nach wie vor stark von seiner sozialen Herkunft und in wesensgemäßer Konsequenz von der sozialen Herkunft seiner Eltern bestimmt sind.<sup>386</sup> Demgemäß muss der Eurostudent-Report des Hochschulinformationssystems in Hannover zu Beginn des Jahres 2012 Folgendes konstatieren: „Nur zwei Prozent der Studenten in Deutschland kommen aus Elternhäusern mit niedrigem Bildungshintergrund. Dagegen haben mehr als zwei Drittel der Studierenden einen Vater oder eine Mutter mit akademischem Abschluss. [...]. Insgesamt haben 69 Prozent der Studierenden Eltern mit Hochschulabschluss.“<sup>387</sup> Insofern die soziale Herkunft als entwicklungsgeschichtlich reproduziertes Phänomen mit der sozialen Lage und Schichtzugehörigkeit einer Person interdependent korrespondiert, prädeterminiert auch sie den vermeintlich individuellen Geschmack. Versuchen wir nun anhand der Ergebnisse der Online-Umfrage zu überprüfen, ob und inwieweit die ästhetische Präferenz im Hinblick auf Theater von der sozialen Herkunft respektive Sozialisation einer Person abhängig ist.

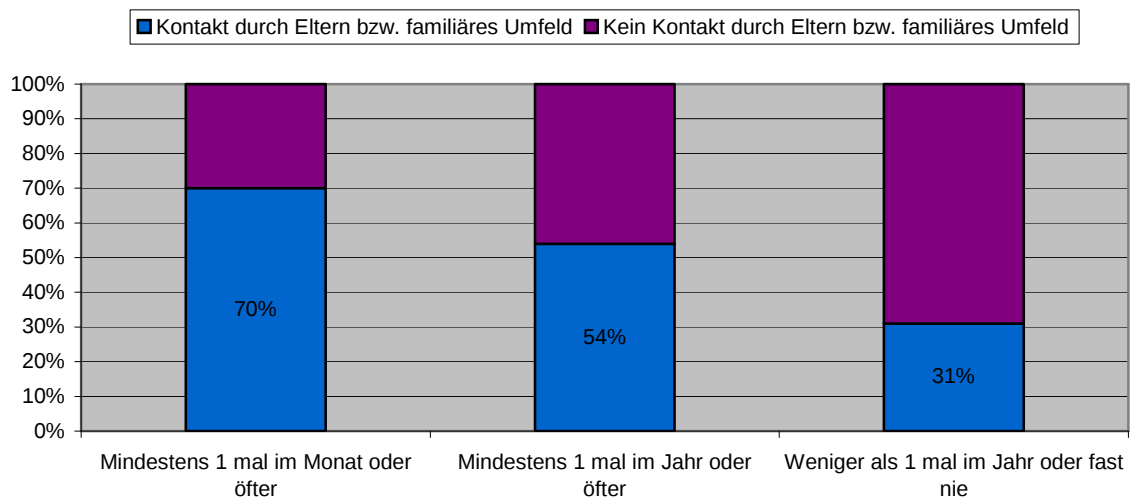
---

<sup>385</sup> Bundeszentrale für politische Bildung: Bevölkerung nach Bildungsabschluss, Stand: 2012

<sup>386</sup> Vgl. Statistik Austria: Kinder und Jugendliche in Ausbildung nach Schultyp und der höchsten abgeschlossenen Ausbildung des Familienrepräsentanten 2001, Stand: 2012; Vgl. Statistik Austria: Schüler/-innen, Studierende und Lehrlinge 1981 bis 2001 nach Geschlecht und Bildung der Familienreferenzperson, Stand: 2012

<sup>387</sup> Dpa: 16.01.2012, S. 6

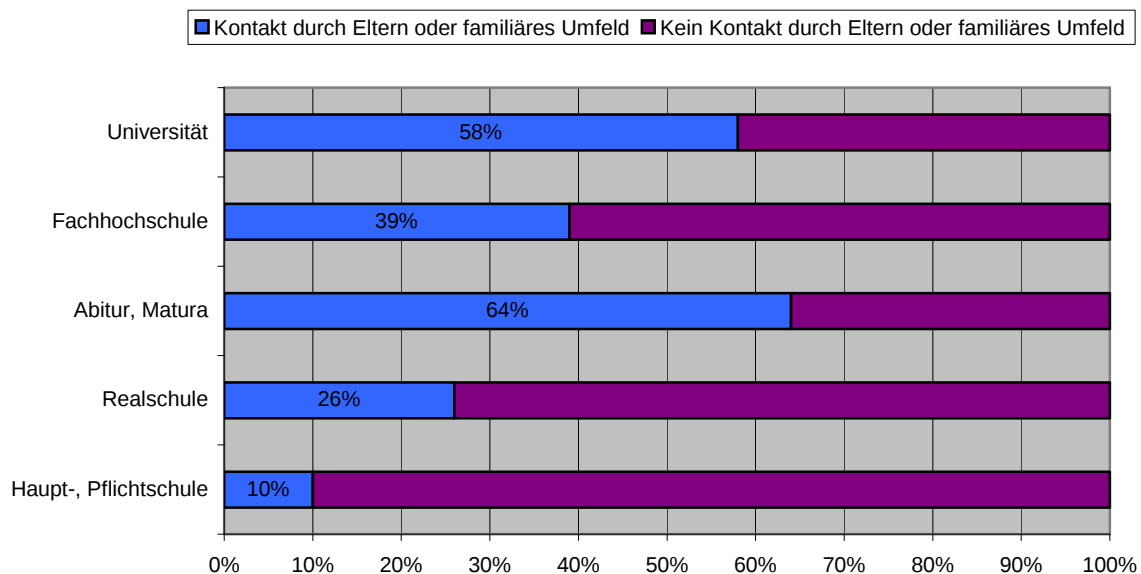
**Grafik 28: Häufigkeit von Theaterbesuchen unter Berücksichtigung des Kontaktes mit Theater durch die Eltern beziehungsweise durch das familiäre Umfeld (N=312)**



Die Respondenten der Online-Umfrage, die nach eigenen Angaben mindestens 1 mal im Monat oder öfter ins Theater gehen, kamen in ihrer Kindheit oder Jugend zu 70% durch ihre Eltern beziehungsweise durch ihr familiäres Umfeld mit Theater in Kontakt. Personen, die mindestens 1 mal im Jahr oder öfter ins Theater gehen, kamen als Kind oder Jugendlicher zu 54% durch ihre Eltern respektive ihr familiäres Umfeld mit Theater in Kontakt. Von den Probanden, die weniger als 1 mal im Jahr oder noch seltener ins Theater gehen, kamen 31% in ihrer Kindheit beziehungsweise Jugend durch das familiäre Umfeld oder die Eltern mit Theater in Kontakt.

Diese Ergebnisse zeigen, dass es einen Zusammenhang zwischen der Häufigkeit von Theaterbesuchen und dem elterlich oder familiär hergestellten Kontakt mit Theater gibt. Je öfter Personen ins Theater gehen, desto häufiger kamen sie in ihrer Kindheit beziehungsweise Jugend durch ihre Eltern oder ihr familiäres Umfeld mit Theater in Kontakt. Das bedeutet im Umkehrschluss: je seltener Personen ins Theater gehen, desto weniger kamen sie als Kind beziehungsweise Jugendlicher durch ihr elterliches oder familiäres Umfeld mit Theater in Kontakt. Diese empirischen Daten bestätigen, dass die soziale Herkunft respektive die Sozialisation einer Person ihre ästhetische Präferenz bezüglich Theater als Option der kulturellen Freizeitgestaltung maßgeblich beeinflusst. Da jedoch die Häufigkeit von Theaterbesuchen mit steigender Bildung zunimmt und die Bildungschancen eines Individuums stark vom Bildungsgrad der Eltern abhängig sind, quod erat demonstrandum, komplementieren wir die vorangehenden Ergebnisse um entsprechende Daten:

**Grafik 29: Kontakt mit Theater durch die Eltern beziehungsweise das familiäre Umfeld unter Berücksichtigung der höchsten abgeschlossenen Ausbildung (N=310)**

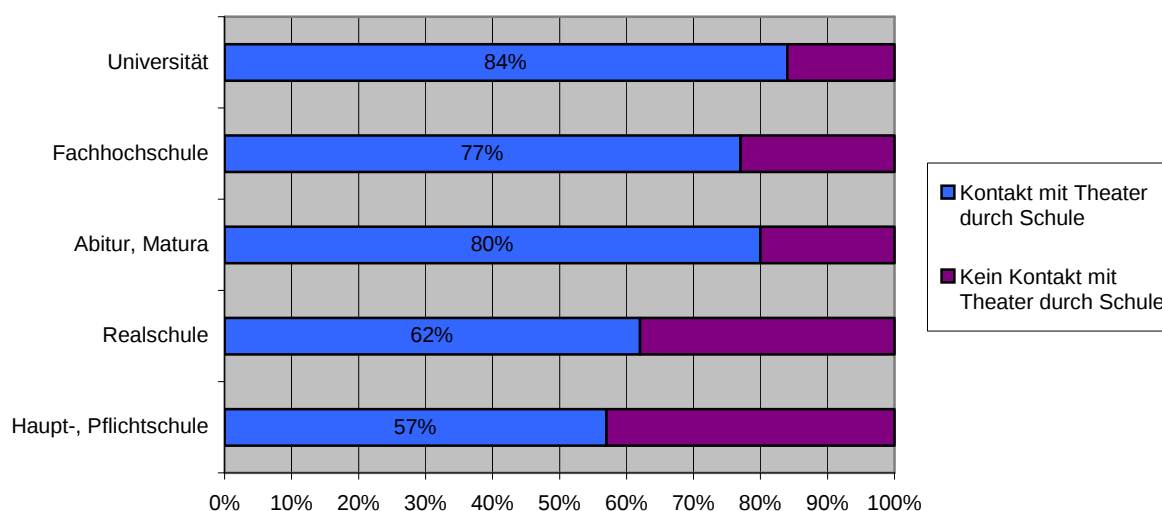


Die Befragten der Online-Erhebung, die einen Haupt- oder Pflichtschulabschluss besitzen, kamen in ihrer Kindheit und Jugend zu 10% durch ihre Eltern beziehungsweise durch ihr familiäres Umfeld mit Theater in Kontakt und zu 90% nicht. Personen mit Realschulabschluss hatten zu 26% durch ihr elterliches beziehungsweise familiäres Umfeld Kontakt mit Theater und zu 74% nicht. Bei Probanden mit Fachhochschulabschluss sieht das prozentuale Verhältnis wie folgt aus: 39% kamen durch ihre Eltern oder ihre Familie mit Theater in Kontakt, 61% nicht. Im Gegensatz dazu hatten Personen mit Abitur beziehungsweise Matura zu 64% durch ihr elterliches oder familiäres Umfeld Kontakt mit Theater und zu 36% nicht. Von den Probanden, die einen Universitätsabschluss besitzen, kamen 58% in ihrer Kindheit oder Jugend durch das elterliche respektive familiäre Umfeld mit Theater in Kontakt und 42% nicht.

Entsprechend dem bereits attestierten Einfluss auf die quantitativen Häufigkeit von Theaterbesuchen durch den elterlichen beziehungsweise familiären Kontakt mit Theater kann zudem konstatiert werden, dass es einen Zusammenhang zwischen der höchsten abgeschlossenen Ausbildung und dem Kontakt mit Theater durch die Eltern oder die Familie gibt. Wenn man sich unter Rekurs auf die Habitustheorie von Pierre Bourdieu und unter Einbeziehung der ergänzend angeführten empirischen Untersuchungen die bisherigen Ergebnisse der Online-Erhebung in Gänze noch einmal kurz vergegenwärtigt, so nimmt es nicht weiter wunder, dass sich die drei Faktoren Bildung, quantitative Häufigkeit von Theaterbesuchen und Kontakt mit Theater durch die Eltern oder das familiäre Umfeld wechselseitig beeinflussen und interde-

pendent bedingen. Die vorangehenden Ergebnisse der Online-Umfrage sind ein Beleg dafür, dass das elterliche und familiäre Umfeld, also die soziale Herkunft einer Person Auswirkungen auf ihre ästhetische Präferenz hat. Das bedeutet in logischer Konsequenz, dass Geschmack ebenso wie Schichtzugehörigkeit, Bildung und soziale Lage entwicklungsgeschichtlich und insofern klassenspezifisch reproduziert wird. Wenn man sich mit der sozialen Herkunft als geschmackspräterminierendes Phänomen beschäftigt, so kommt man nicht umhin sich konkret mit Bildung als wesentlicher und erwiesenermaßen schichtspezifisch reproduzierter Bestandteil der Sozialisation auseinander zu setzen.

**Grafik 30: Kontakt mit Theater durch die Schule unter Berücksichtigung der höchsten abgeschlossenen Ausbildung (N=310)**

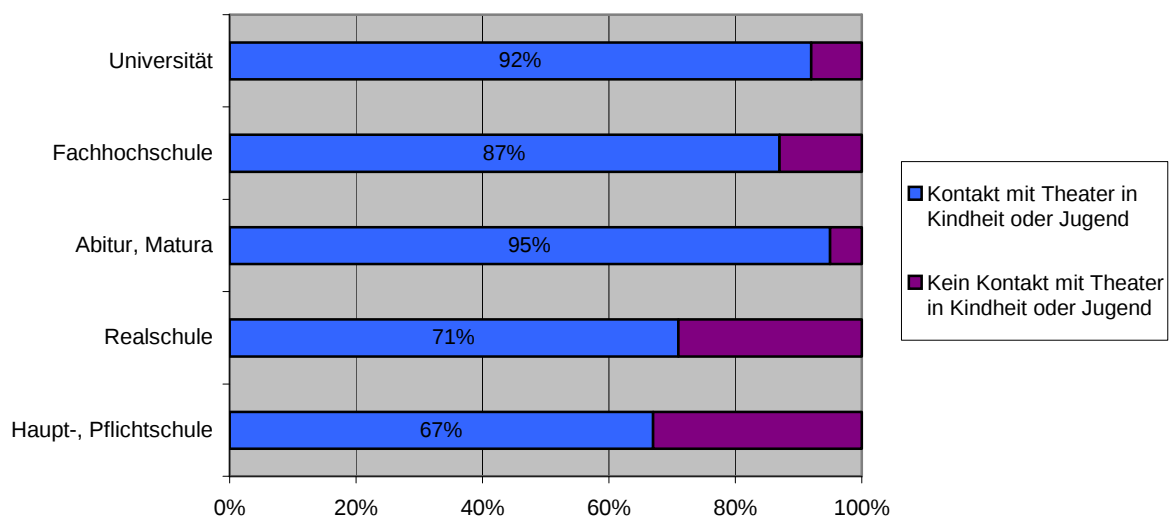


Von denjenigen Befragten der Online-Erhebung, die einen Haupt- beziehungsweise Pflichtschulabschluss besitzen, kamen 57% in ihrer Kindheit oder Jugend durch die Schule mit Theater in Kontakt und 43% nicht. Probanden mit Realschulabschluss hatten zu 62% durch die Schule Kontakt mit Theater und zu 38% keinen Kontakt. Personen mit Abitur beziehungsweise Matura kamen zu 80% durch die Schule mit Theater in Kontakt und zu 20% nicht. Bei den Respondenten mit Fachhochschulabschluss sieht das prozentuale Verhältnis folgendermaßen aus: 77% hatten durch die Schule Kontakt mit Theater und 23% hatten keinen Kontakt. Personen, die einen Universitätsabschluss besitzen, kamen zu 84% in ihrer Kindheit oder Jugend durch die Schule mit Theater in Kontakt und 16% nicht.

Diese Daten korrespondieren nicht nur mit den bisherigen Ergebnissen der Online-Umfrage und dem Faktum, dass mit steigender Bildung die Häufigkeit von Theaterbesuchen zunimmt, sondern zeigen außerdem auf, dass der schulisch hergestellte Kontakt mit Theater als Be-

standteil der geschmackspräterminierenden Sozialisation mit der höchsten abgeschlossenen Ausbildung verknüpft ist. Je höher der Bildungsgrad einer Person ist, desto prozentual größer war ihr Kontakt mit Theater durch die Schule. Da jedoch die Bildungschancen eines Individuums bekanntermaßen vom Bildungsniveau seiner Eltern signifikant abhängig sind und die ästhetische Präferenz bezüglich Theater als Möglichkeit der kulturellen Freizeitgestaltung mit zunehmender Bildung steigt, bestätigen diese Ergebnisse erneut die entwicklungsgeschichtliche, klassenspezifische Reproduktion von Geschmack. Ergänzend dazu noch abschließende Daten zum generellen Kontakt mit Theater in der Kindheit und Jugend.

**Grafik 31: Genereller Kontakt mit Theater in der Kindheit beziehungsweise Jugend unter Berücksichtigung der höchsten abgeschlossenen Ausbildung (N=310)**



Probanden der Online-Umfrage mit Haupt- oder Pflichtschulabschluss kamen zu 67% in ihrer Kindheit beziehungsweise Jugend mit Theater in Kontakt, 33% dagegen nicht. Diejenigen, die einen Realschulabschluss besitzen, kamen als Kind oder Jugendlicher zu 71% mit Theater in Kontakt, wohingegen 29% keinen Kontakt hatten. Von den Respondenten mit Abitur beziehungsweise Matura kamen 95% in ihrer Kindheit oder Jugend mit Theater in Kontakt, nur 5% nicht. Bei den Personen, die einen Fachhochschulabschluss haben, sieht das prozentuale Verhältnis wie folgt aus: 87% hatten Kontakt, 13% nicht. Die Befragten der Online-Erhebung mit Universitätsabschluss kamen als Kind oder Jugendlicher zu 92% mit Theater in Kontakt, lediglich 8% hatten keinen Kontakt.

Diese Ergebnisse der Online-Umfrage bestätigen die Verknüpfung zwischen der höchsten abgeschlossenen Ausbildung als Bestandteil der sozialen Herkunft und dem generellen Kontakt mit Theater in der Kindheit oder Jugend. Der Zusammenhang verhält sich dabei folgen-

dermaßen: Obgleich der generelle Kontakt mit Theater in der Kindheit oder Jugend nach Angabe der Probanden der Online-Befragung bei insgesamt 88%<sup>388</sup> liegt und damit sehr hoch ist, muss konstatiert werden, dass er mit steigender Bildung dennoch deutlich zunimmt. Insofern komplementieren diese Daten den Tatbestand, dass es sich beim gegenwärtigen Theaterpublikum um eine spezifische, nicht gesellschaftsrepräsentative Öffentlichkeit handelt, deren Ein- respektive Ausschluss durch die sozial anerkannten Kapitale Besitz und Bildung reglementiert wird, um den Aspekt der geschmacksprädestimierenden Sozialisation als Instrument der schichtspezifisch reproduzierten Distinktion.

Somit kann zusammenfassend festgehalten werden, dass die interdependent korrelativen Lebensbedingungen eines Individuums, also seine soziale Herkunft, seine Schichtzugehörigkeit, seine Bildung, seine soziokulturelle und pekuniäre Lage, die in Summe seinen Geschmack als Teil des Habitus prädestinieren, klassenspezifisch reproduziert werden. Demzufolge wird die ästhetisch schichtspezifische Präferenz sozusagen von Generation zu Generation weitergegeben. Das bedeutet im Hinblick auf Theater, dass sich sein Publikum als soziologisch erfassbare Gruppe entwicklungsgeschichtlich reproduziert hat und dass die theaterspezifische Öffentlichkeit sowie das damit implizit einhergehende rezeptionsästhetische, verhaltensspezifische und habituell distinktive Dispositiv des beginnenden 21. Jahrhunderts phänomenologisch im Zeitalter der Aufklärung fußen. Da im Rahmen der vorliegenden wissenschaftlichen Untersuchung sowohl nachgewiesen werden konnte, dass der enge bürgerliche Theaterbegriff im *anything goes* der postmodernen Theaterlandschaft in zeitgenössischer Ausprägung nach wie vor aktuell ist, als auch empirisch eruiert wurde, dass das gegenwärtige Theaterpublikum als soziologisch erfassbare Gruppe nicht den Durchschnitt der deutschsprachigen Bevölkerung repräsentiert, sondern eine spezifische Öffentlichkeit darstellt, deren Ein- respektive Ausschluss durch die sozial anerkannten Kapitale Besitz und Bildung bestimmt wird, stellt sich die Frage inwiefern Geschmack als schichtspezifisch reproduziertes Phänomen das auch im Zeitalter der Postmoderne gültige Paradigma „Theater für Alle!“<sup>389</sup> wesensgemäß konterminiert, indem er die distinktive Struktur der theatersignifikanten Öffentlichkeit verfestigt.

---

<sup>388</sup> Siehe dazu Kapitel 8.2, S. 225

<sup>389</sup> Kurt Pinthus in Fischer-Lichte, Erika: 2000, S. 143

#### 4.4 Theater im Zeitalter der Postmoderne: Ein Fazit

Entsprechend den gesamtgesellschaftlichen Wirkungszusammenhängen und der damit implizit einhergehenden, grundlegenden Korrelation zwischen makrokosmischem Gefüge und mikrokosmischen Strukturen spiegelt sich die gegenwärtige deutschsprachige Theaterlandschaft phänomenologisch im Zeitalter der Postmoderne wider. Begriffe wie Pluralität, Inkommensurabilität, Fragmentarisierung, Kontingenz, Dezentralisierung, Heterogenität und Polyzentrismus kennzeichnen somit nicht nur die postmoderne Gesellschaft, sondern auch Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Nicht umsonst avanciert der Terminus *anything goes* zum ultimativen Schlagwort der Postmoderne. Als Kind seiner Zeit ist die postmoderne Theaterlandschaft durch unterschiedliche, inkommensurable, zum Teil stark divergierende und kontingente Ästhetiken, theatrale Praktiken, Spiel- und Darstellungsweisen bestimmt. Ungeachtet der paradigmatischen Pluralität an zeitgenössischen Theaterformen, künstlerischen Entwicklungen und ästhetischen Strömungen kann aufgrund des kulturellen Selbstverständnisses der deutschsprachigen Bevölkerung das *anything goes* der gegenwärtigen Theaterlandschaft dichotom in einen mainstream und in Abgrenzung dazu in eine alternative Szene unterteilt werden. Darüber hinaus hat sich gezeigt, dass der enge bürgerliche Theaterbegriff des 18. Jahrhunderts unter modernen Vorzeichen in einer dem Prozess der Zivilisation entwicklungsgeschichtlich entsprechenden internalisierten und inkorporierten Form nach wie vor Gültigkeit besitzt. Institutionalisierte und subventionierte Theaterhäuser, ein professioneller Theaterbetrieb, eine disziplinierte Produktionsästhetik, die Gleichsetzung von Theater und Drama, eine reglementierte, rollenrepräsentative Schauspielkunst, Werktreue, der Als-ob-Kontrakt, Spartenhäuser, das Ideal der Wirkungsästhetik, ein publikumssymptomatischer Habitus sowie eine selbstbeherrschte, aufmerksame, ruhige und affektkontrollierte Rezeptionsästhetik im Sinne der Einwegkommunikation konstituieren als kulturelles Selbstverständnis der deutschsprachigen Bevölkerung den mainstream im *anything goes* der postmodernen Theaterlandschaft. Fernerhin konnte empirisch nachgewiesen werden, dass das derzeitige Theaterpublikum als soziologisch erfassbare Gruppe nicht gesellschaftsrepräsentativ ist, sondern auch zu Beginn des 21. Jahrhunderts eine spezifische Öffentlichkeit darstellt, deren habituellem Ein- respektive Ausschluss durch ökonomische, kulturelle und soziale Ressourcen reglementiert wird. Im Zuge dessen hat sich gemäß der Habitus Theorie von Pierre Bourdieu außerdem gezeigt, dass Geschmack als Teil des Habitus schichtspezifisch prädestiniert ist und somit die ästhetische Präferenz von Theater als Option der kulturellen Freizeitgestaltung von den sozial anerkannten Kapitalen Besitz und Bildung bestimmt wird. Auch wenn einem gegenwärtige Indikatoren wie zum Beispiel die prozentuale Zunahme der Stadtbevölkerung, finanzielle Ermä-

ßungen für Schüler, Studenten, Arbeitslose und pekuniär schlecht situierte Bevölkerungsgruppen, ein zwangloseres Verhaltensdispositiv, alternative Aufführungsorte, ein legerer dress code, unkonventionelle Umgangsformen sowie progressive, innovative und interaktive Ästheten den Eindruck vermitteln, dass Theater im Zeitalter der Postmoderne vornehmlich frei von ökonomischen, kulturellen und sozialen Zugangsbeschränkungen, gesellschaftlichen Berührungängsten, sozialer Ungleichheit, schichtspezifischen Schwellenängsten, reproduzierten und insofern erlernbaren Zugehörigkeitsnormen und habitueller Distinktion ist, muss man sich vergegenwärtigen, dass „Gutverdiener und Akademiker“ nach wie vor „den Großteil des traditionellen Theaterpublikums“<sup>390</sup> darstellen. Denn mit der Generierung einer dem bürgerlichen Theaterbegriff wesensgemäßen theaterspezifischen Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert reproduzierte sich nicht nur das gängige Theaterpublikum als soziologisch greifbare Gruppe, sondern darüber hinaus auch das ihr immanente, verhaltenssignifikant, rezeptionstypisch, habituell und geschmackstechnisch distinktive Dispositiv und damit die ihr inhärenten Ausgrenzungsmechanismen. Dieses Faktum, das sich erwiesenermaßen im kulturellen Selbstverständnis der deutschsprachigen Bevölkerung zu Beginn des 21. Jahrhunderts widerspiegelt, sollte als konstitutiver Bestandteil des postmodernen Theaterdispositivs immer mitgedacht werden, wenn wir uns im Folgenden der bereits formulierten These zuwenden, die besagt, dass sich der soziologisch erfassbare Publikumskreis der theaterspezifischen Öffentlichkeit im Rahmen postdramatischer Theateraufführungen bildungssignifikant dezimiert.

---

<sup>390</sup> Schnackenburg, Alexander: Juni 2011, S. 26

## 5 Theater abseits des kulturellen Selbstverständnisses der deutschsprachigen Bevölkerung: Das postdramatische Theater

Durch die Auseinandersetzung mit den gesamtgesellschaftlichen Wirkungszusammenhängen und den damit korrelierenden theaterreformatoren Entwicklungen zur Zeit der Aufklärung sowie durch die Beschäftigung mit dem Zeitalter der Postmoderne als gegenwärtiger Zustand moderner Gesellschaften und der postmodernen Theaterlandschaft, konnte konstatiert werden, dass der bürgerliche Theaterbegriff zu Beginn des 21. Jahrhunderts nach wie vor Gültigkeit besitzt und das gängige Theaterpublikum als soziologisch erfassbare Gruppe nicht die Öffentlichkeit im Sinne eines gesellschaftlichen Kollektivs repräsentiert. Denn es hat sich gemäß dem von Norbert Elias beschriebenen Prozess der Zivilisation gezeigt, dass das produktions-, rezeptions-, wirkungsästhetische und habituelle Dispositiv des engen bürgerlichen Theaterbegriffs entwicklungsgeschichtlich internalisiert respektive inkorporiert wurde und als kulturelles Selbstverständnis der deutschsprachigen Bevölkerung aktuell ist. Diesem kulturellen Selbstverständnis, das sich unter anderem in den faktischen Besucherzahlen widerspiegelt, entsprechend, kann die postmoderne Theaterlandschaft dichotom in einen traditionellen mainstream und in theaterbegrifflicher, ästhetischer Abgrenzung dazu in eine alternative Szene unterteilt werden. Fernerhin konnte empirisch nachgewiesen werden, dass das gegenwärtige Theaterpublikum nicht gesellschaftsrepräsentativ ist, sondern eine spezifische Öffentlichkeit darstellt, deren Ein- respektive Ausschluss durch die sozial anerkannten Kapitale Besitz und Bildung bestimmt wird. Die entwicklungsgeschichtliche Reproduktion des distinktiven Geschmacks, der als Teil des Habitus nicht individuell erworben wird, sondern schichtspezifisch prädestiniert ist, hat gezeigt wie bedeutend der Konnex zwischen dem 18. Jahrhundert und dem Zeitalter der Postmoderne ist, da er darlegt, wie weit die verhaltenssignifikanten, rezeptionsästhetischen, habituell ausgrenzenden Strukturen der theaterspezifischen Öffentlichkeit des 21. Jahrhunderts phänomenologisch zurückreichen. Indem er das gegenwärtige Theaterpublikum nicht bloß als soziologisch erfassbare Gruppe, sondern als strukturierend-strukturiert reproduzierten Publikumskreis konstituiert, verweist er auf dessen soziale, schichtspezifische und geschmackstechnische Undurchlässigkeit. Wenn wir uns nun im Folgenden mit dem postdramatischen Theater auseinandersetzen und die bereits mehrfach formulierte These, dass sich im Rahmen dieser postmodernen Theaterform der Publikumskreis als soziologisch erfassbare Gruppe bildungssignifikant dezimiert, überprüfen, sollten die bisherigen Forschungsergebnisse im Sinne einer wesensnotwendigen Kontextualisierung grundsätzlich mitgedacht werden. Doch scheint es vorab unerlässlich unter Zuhilfenahme eines kurzen Exkurses eine gemeinsame und einheitliche Ausgangssituation zu schaffen.

## 5.1 Das postdramatische Theater als Phänomen der Postmoderne: Entwicklungsgeschichtlicher Kontext, Kennzeichen und Signifikanzen

Gemäß der Aussage<sup>391</sup> Jacques Le Goffs, dass das Heute dem Gestern entstammt und das Morgen aus dem Vergangenen entsteht, hat sich im Zuge der vorliegenden wissenschaftlichen Untersuchung abermals erwiesen, dass man politische, wirtschaftliche, soziale und kulturelle Phänomene in Gänze nur erfassen kann, wenn man sie sowohl gesamtgesellschaftlich als auch entwicklungsgeschichtlich und soziogenetisch kontextualisiert. In diesem methodischen Duktus fortfahrend ergänzen wir die bisherige Kontextualisierung des postdramatischen Theaters um die historiographisch-entwicklungsgeschichtliche Komponente, denn „Kunst kann sich überhaupt nicht entwickeln ohne Bezugnahme auf frühere Formen.“<sup>392</sup> Das postdramatische Theater „schließt also die Gegenwart/ die Wiederaufnahme/ das Weiterwirken älterer Ästhetiken ein“<sup>393</sup> und steht somit in der Tradition jener theatralen Praktiken, die sich ideologisch, ästhetisch und programmatisch vom engen bürgerlichen Theaterbegriff abgrenzten, insofern nicht dem kulturellen Selbstverständnis der deutschsprachigen Bevölkerung entsprachen und phänomenologisch eine alternative Szene im Sinne einer Subkultur darstellten. Die Rede ist von der sogenannten historischen oder klassischen Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts und der Neoavantgarde ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die im Folgenden kurz skizziert werden:

„Wir wissen, daß die Blütezeiten des Theaters dann eintraten, wenn das Theater auf geschriebene Stücke verzichtete und sich seine eigenen Szenarien schuf. [...]. Das Verhältnis des Theaters zur Literatur besteht also darin, daß es sie auf seiner gegenwärtigen Entwicklungsstufe als *Material* benutzt. Nur ein derartiges Verhältnis zur Literatur ist ein echt theatralisches, denn sonst hört das Theater unweigerlich auf, als auf sich selbst gestellte Kunst zu existieren, und verwandelt sich in einen besseren oder schlechteren Diener der Literatur, in eine Grammophonplatte, die die Ideen des Autors wiedergibt. [...]. Wir müssen indessen daran festhalten, daß die Wege des Theaters als einer autonomen Kunst auf einer anderen Ebene liegen und anderen Zielen zustreben. Es sind die Wege der *Theatralisierung des Theaters*.“<sup>394</sup>

„Abgetan ist das Starsystem. Abgetan sind die psychologischen Studien. Abgetan ist die Natur auf der Bühne. Abgetan ist die Bogenbühne und ihre Malerei, die künstliche Perspektive und ihr Beleuchtungssystem. Abgetan ist die Illusionsbühne. Abgetan ist die Bühne als Museum für Geschichtsanschauung und Trachtenkunde. Abgetan ist die Bühne als Museum für Literaturgeschichte. Die Bühne ist Kunststätte geworden.“<sup>395</sup>

---

<sup>391</sup> Vgl. Le Goff, Jacques: 2004, S. 7

<sup>392</sup> Lehmann, Hans-Thies: 2008, S. 31

<sup>393</sup> Lehmann, Hans-Thies: 2008, S. 31

<sup>394</sup> Alexander Tairov in Brauneck, Manfred: 2009, S. 57-59

<sup>395</sup> Lothar Schreyer in Brauneck, Manfred: 2009, S. 173

Die Protagonisten der historischen Avantgarde – darunter Edward Gordon Craig, Alexander Tairov, Vsevolod Meyerhold, Adolphe Appia, Peter Behrens und Georg Fuchs – opponierten zu Beginn des 20. Jahrhunderts gegen das damals vorherrschende bildungsbürgerliche, naturalistische, illusionistische und literarische Theater, das ihrer Meinung nach jegliche Wirksamkeit eingebüßt hatte. Ihre Kritik galt in Summe der Gleichsetzung von Theater und Drama, der Hierarchisierung der theatralen Mittel, der wahrscheinlichen Naturnachahmung, dem Als-ob-Kontrakt, der psychologisierten und rollenrepräsentativen Schauspielkunst, der Illusion, der Guckkastenbühne, der imaginären vierten Wand und der kontemplativen Rezeptionsweise. Ihre Konzepte, Ästhetiken und Programmatiken hatten prinzipiell die Retheatralisierung und Autonomisierung des Theaters zu einer eigenständigen Kunstform zum Inhalt. Sie forderten die bedingungslose Enthierarchisierung des dramatischen Textes und damit einhergehend die wesensnotwendige Aufwertung theatraler Mittel wie Körper, Stimme, Licht und Raum. Sie versuchten sich neue Spielräume zu erschließen, die Trennung von Bühne und Auditorium zu überwinden und das Publikum aus seiner rezeptionskennzeichnenden Passivität zu holen. An Reputation gewann der Beruf des Regisseurs und Begriffe wie Selbstreflexivität, Konstruktivismus, Ästhetisierung des Lebens, aufführungsspezifischer Kunstcharakter, Ritual, Fest und Regietheater stehen paradigmatisch für die klassische Avantgarde. Ihre Bedeutung steht zweifelsohne außer Frage, dennoch blieb die historische Avantgarde in Opposition zum bereits entwicklungsgeschichtlich internalisierten bürgerlichen Theaterbegriff und zu seinem produktions-, rezeptions- und wirkungsästhetischen Selbstverständnis des frühen 20. Jahrhunderts. Im Hinblick auf die Breitenwirkung<sup>396</sup> verhält es sich mit der sogenannten Neoavantgarde, die ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Erscheinung trat, nicht merklich anders. Mit der klassischen Avantgarde teilt sie die programmatische, ästhetische und konzeptionelle Negierung des bildungsbürgerlichen, illusionistischen, psychologisierten, literarischen und werkzentrierten Theaters. Die inhaltlichen Parallelen, die entwicklungsgeschichtliche Kontinuität sowie das gemeinsame Opponieren gegen den bürgerlichen Theaterbegriff und das kulturelle Selbstverständnis der deutschsprachigen Bevölkerung dürfen jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass beide Bewegungen ein Kind ihrer Zeit sind und selbstredend in ihre jeweiligen gesamtgesellschaftlichen Wirkungszusammenhänge eingebunden sind. Folglich lag der Schwerpunkt der Neoavantgarde in der grundsätzlichen Abkehr vom traditionellen Werkbegriff im Sinne eines produzierten Artefakts und in der wesensnotwendigen Hinwendung zu einer aufführungsspezifischen, handlungs- und verlaufsorientierten Ästhetik, die Theater als prozesshaftes, wirklichkeitserzeugendes Ereignis begreift. Dementsprechend wur-

---

<sup>396</sup> Vgl. Dreßler, Roland: 1993, S. 7-12 und S. 180-184; Vgl. Fischer-Lichte, Erika: 1998, S. 1-91; Vgl. Fischer-Lichte, Erika: 2000, S. 145-151; Vgl. Grabes, Herbert: 2004, S. 19-67; Vgl. Lehmann, Hans-Thies: 2008, S. 16-17

de die Dichotomie von Produktion und Rezeption, Bühne und Auditorium, Schauspielern und Zuschauern zugunsten einer gemeinsam geteilten Erfahrung von Mitwirkenden aufgegeben. Terminologischen Ausdruck findet diese performative Ästhetik in Begriffen wie work in progress, Emergenz, leibliche Ko-Präsenz, Interaktion, autopoietische feedback-Schleife, Liminalität, Materialität, Körperlichkeit und Selbstreferentialität. Die Protagonisten der Neoavantgarde – darunter John Cage, Merce Cunningham, Richard Schechner, Hermann Nitsch, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook, Joseph Beuys und Marina Abramović – versuchten im Rahmen unterschiedlicher theatraler Praktiken wie zum Beispiel der Aktionskunst, dem Happening, dem Actionpainting, der Body Art, dem Fluxus und der Performancekunst konventionelle Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsmuster aufzubrechen und Theater entgegen dem kulturellen Selbstverständnis der damaligen Zeit zu einer räumlich, zeitlich, körperlich realen, kollektiven, unvorhersehbaren, interaktiven, ästhetisch-ethischen Erfahrung jenseits der kontemplativen, semiotisch-hermeneutischen Bedeutungsvermittlung zu machen. Die Neoavantgarde verließ wesensgemäß nicht nur die institutionalisierten Theaterhäuser und erschloss sich neue unkonventionelle Aufführungsräume wie Bahnhöfe, Universitäten, alte Fabrikgelände, Kunstgalerien, Friedhöfe, Kaufhäuser, Schlachthöfe und öffentliche Plätze, sondern brach mit der traditionellen Separation der Kunstsparten und agierte sowohl genre- als auch grenzübergreifend.

„kunst als raum, raum als umgebung, umgebung als ereignis, ereignis als kunst, kunst als leben

leben als kunstwerk

keine flucht aus der wirklichkeit, sondern in die wirklichkeit

kunst als geschehnis, als happening, am eigenen leib erfahren lassen

selbst zu farbe, licht, zeit, material, geräusch, selbst zu kunst werden und werden lassen

die welt nicht verbessern, sondern ein neues verhältnis zu ihr schaffen

zu kunst erklären, was ich als kunst sehe [...]

verwischen, um klar zu sehen und sehen zu lassen

statt zusehende, ausführende und aufführende“<sup>397</sup>

---

<sup>397</sup> Wolf Vostell in Brauneck, Manfred: 2009, S. 339-340

Im Kontext dieser ästhetischen respektive soziokulturellen Entwicklungen zur Zeit des 20. Jahrhunderts spricht man auch von einer performativen Wende, die den phänomenologischen Übergang von einer text- und werkzentrierten, somit hermeneutisch-decodierbaren Hochkultur zu einem populärkulturellen Kulturbegriff beschreibt, der Kultur nicht als lesbaren Text mit Wahrheitsanspruch begreift, sondern als performativen Akt, der eine neue, soziale Wirklichkeit erzeugt. Da Handlungen<sup>398</sup> per se selbstreferentiell sind, wird der Werkgedanke obsolet, was im Hinblick auf Theater wesensgemäß bedeutet, dass es als Aufführungskunst<sup>399</sup> kein reproduzier- und rezipierbares Produkt herstellt, sondern ein erfahrbares, transitorisches Ereignis darstellt.

„Die seit den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts von Künstlern, Kunstkritikern, Kunstwissenschaftlern und Philosophen immer wieder proklamierte bzw. beobachtete Entgrenzung der Künste lässt sich also als performative Wende beschreiben. Ob bildende Kunst, Musik, Literatur oder Theater – alle tendieren dazu, sich in und als *Aufführungen* zu realisieren. Statt Werke zu schaffen, bringen die Künstler zunehmend *Ereignisse* hervor, in die nicht nur sie selbst, sondern auch die Rezipienten, die Betrachter, Hörer, Zuschauer involviert sind. Damit haben sich die Bedingungen für Kunstproduktion und -rezeption in einem entscheidenden Aspekt geändert. Als Dreh- und Angelpunkt dieser Prozesse fungiert nicht mehr das von seinen Produzenten wie von seinen Rezipienten losgelöste und unabhängig existierende Kunstwerk, das als Objekt aus der kreativen Tätigkeit des Künstlersubjektes hervorgegangen und der Wahrnehmung und Deutung des Rezipientensubjektes anheimgegeben ist. Statt dessen haben wir es mit einem Ereignis zu tun, das durch die Aktion verschiedener Subjekte – der Künstler und der Zuhörer/Zuschauer – gestiftet, in Gang gehalten und beendet wird.“<sup>400</sup>

Mit dem Bewusstsein, dass jede phänomenologische Entwicklung, ob als Kontinuität oder Bruch, ein Kind ihrer Zeit ist, kann festgehalten werden, dass das postdramatische Theater in der ideologisch-programmatischen, konzeptionellen und ästhetischen Tradition der historischen beziehungsweise klassischen Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts sowie der Neoavantgarde, die ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Erscheinung trat, steht und somit im entwicklungsgeschichtlichen Kontext der alternativen Theaterszene, die sich vom bürgerlichen Theaterbegriff, seinem produktions-, rezeptions- und wirkungsästhetischen Dispositiv prinzipiell abgrenzt und folglich nicht dem kulturellen Selbstverständnis der deutschsprachigen Bevölkerung seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert entspricht, zu verorten ist.<sup>401</sup> Doch wenden wir uns nach dieser entwicklungsgeschichtlichen Kontextualisierung des postdramatischen Theaters nun seinen signifikanten Merkmalen zu.

---

<sup>398</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Erika: 2004, S. 31-42; Vgl. Erika Fischer-Lichte in *To make it happen*: 2011

<sup>399</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Erika: 2004, S. 42-57

<sup>400</sup> Fischer-Lichte, Erika: 2004, S. 29

<sup>401</sup> Vgl. Lehmann, Hans-Thies: 2008, S. 30-39

Der Terminus postdramatisches Theater geht auf Andrzej Wirth und seine Abhandlung *Realität auf dem Theater als ästhetische Utopie oder: Wandlungen des Theaters im Umfeld der Medien* aus dem Jahre 1987 zurück und verweist phänomenologisch auf ein Theater, das den hegemonialen Status des dramatischen Textes gegenüber anderen theatralen Mitteln bereits liquidiert hat. Da der non-hierarchische Zeichengebrauch für die postdramatische Theaterform paradigmatisch ist, wird der sich als sprachliches Gebilde reflektierende Theater text, „der (und wenn er) in Szene gesetzt wird, nurmehr als gleichberechtigter Bestandteil eines gestischen, musikalischen, visuellen usw. Gesamtzusammenhangs begriffen.“<sup>402</sup> Spätestens seit der 1999 erschienen Monographie *Postdramatisches Theater* von Hans-Thies Lehmann ist der Begriff trotz des diskursiv geführten Disputes hinsichtlich seiner Terminologie aus der Diskussion über und der Auseinandersetzung mit Theater nicht mehr wegzudenken.<sup>403</sup> Lehmann positioniert sich dabei wie folgt:

„Das Adjektiv »postdramatisch« benennt ein Theater, das sich veranlaßt sieht, jenseits des Dramas zu operieren, in einer Zeit »nach« der Geltung des Paradigmas Drama im Theater. Nicht gemeint ist: abstrakte Negation, bloßes Wegsehen von der Drama-Tradition. »Nach« dem Drama heißt, daß es als – wie immer geschwächte, abgewirtschaftete – Struktur des »normalen« Theaters fortlebt: als Erwartung großer Teile seines Publikums, als Grundlage vieler seiner Darstellungsweisen, als quasi automatisch funktionierende Norm seiner Drama-turgie.“<sup>404</sup>

Analog zur historischen beziehungsweise klassischen Avantgarde sowie zur Neoavantgarde negiert das postdramatische Theater sowohl in ideologisch-programmatischer als auch ästhetisch-konzeptioneller Hinsicht den bürgerlichen Theaterbegriff und sein produktions-, rezeptions- und wirkungsästhetisch internalisiertes Dispositiv. Insofern entspricht es nicht dem kulturellen Selbstverständnis der deutschsprachigen Bevölkerung zu Beginn des 21. Jahrhunderts und ist demzufolge der alternativen Theaterszene zuzuordnen. Das bedeutet in weiterer Konsequenz, dass sich das postdramatische Theater sowohl einer textreglementierten Dramaturgie als auch einem linearen, durchgängigen Handlungsbogen bewusst entzieht und den illusionistischen Als-ob-Kontrakt sowie eine rein rollenrepräsentative Darstellungsweise prinzipiell ablehnt. Somit kennzeichnen Begriffe wie Retheatralisierung, Entpsychologisierung und *work in progress* das postdramatische Theater phänomenologisch. Der performativen Wende<sup>405</sup> entsprechend wird Theater als zeitlich, räumlich und körperlich erfahrbares Ereignis verstanden,

---

<sup>402</sup> Lehmann, Hans-Thies: 2008, S. 73

<sup>403</sup> Vgl. Linzer, Martin: Oktober 2011, S. 75; Vgl. Schmidt, Christopher: 11.05.2009, S. 9; Vgl. Stegemann, Bernd: Oktober 2008, S. 19-21; Vgl. Christel Weiler in Fischer-Lichte, Erika, Kolesch, Doris und Warstat, Matthias: 2005, S. 248

<sup>404</sup> Lehmann, Hans-Thies: 2008, S. 30

<sup>405</sup> Vgl. Erika Fischer-Lichte in Fischer-Lichte, Erika, Kreuder, Friedmann und Pflug, Isabel: 1998, S. 21-91; Vgl. Fischer-Lichte, Erika: 2004, S. 31-57; Vgl. Lehmann, Hans-Thies: 2008, S. 241-260; Vgl. Malzacher, Florian: Oktober 2008, S. 8

das eine neue, soziale Wirklichkeit erzeugt. „In diesem postdramatischen Ereignistheater geht es um das im Hier und Jetzt real werdende Vollziehen von Akten, die in dem Moment, da sie geschehen, ihren Lohn dahin haben und keine bleibende [sic!] Spuren des Sinns, des kulturellen Monuments usw. hinterlassen müssen.“<sup>406</sup> Wiederholt geht es nicht um die Herstellung eines Produktes im Sinne eines Kunstwerkes mit gültigem Wahrheitsanspruch, sondern um das prozessorientierte Vollziehen von Handlungen und somit um das generelle Phänomen einer erzeugten Wirklichkeit. Ästhetische Mittel wie Wiederholung, Zeitlupe, Beschleunigung, Rhythmisierung, Musikalisierung, selbstreferentieller Zeichengebrauch, Spiel mit der Zeichendichte und der Zeichenhaftigkeit sowie Oszillieren zwischen sinnlich-leiblicher Körperpräsenz und semiotischer Rollenrepräsentation verweisen auf den Tatbestand, dass es sich bei theatralen Aufführungen wesensgemäß um einmalig erfahrbare Prozesse und nicht um reproduzierbare Werke handelt. Zu diesem Zweck gehen im postdramatischen Theater Selbstreferenz und Materialwert Hand in Hand. Bernd Stegemann, der einen durchaus kritischen Standpunkt gegenüber dem postdramatischen Theater vertritt, bringt diese Signifikanz trotz des polemischen Untertons treffend auf den Punkt:

„Der faszinierende Gedanke der Selbstreferenz verbreitet sich mit atemberaubender Geschwindigkeit in den Künsten. Die darstellenden Künste beginnen zu performen, was so viel meint wie: Der Akt der Darstellung ist das Gemeinte. Die theatralischen Ereignisse wollen hinter dieser festgestellten Bedeutungslosigkeit der Zeichen, der Neuentdeckung des Performativen und des verschwindenden Menschen nicht zurückbleiben: Sie werden postdramatisch. Die Stimme des Schauspielers z.B. soll nicht mehr seinen Argumenten im Konflikt dienen, sondern sie soll sich befreien und ihren Eigenwert dabei erhalten. Man spricht dann vom Materialwert der Stimme. Sie wird zum Zeichen ihrer selbst. Der Eigenwert der Zeichen, der sinnliche Reize, der Körper, des Raums, der Zeit, der Eigenwert von überhaupt allem wird zum ästhetischen Leitbegriff der Epoche.“<sup>407</sup>

Aufgrund der Fokussierung postdramatischer Theateraufführungen auf die spezifische Materialität und Selbstreferentialität ihrer theatralen Mittel fungieren diese entgegen des kulturellen Selbstverständnisses der deutschsprachigen Bevölkerung nicht länger als Träger von Bedeutungen. „Die Zeichen erzählen nicht mehr von etwas außer ihnen Liegendem. Sie verweisen nur noch auf andere Zeichen oder auf sich selbst als Zeichen.“<sup>408</sup> Da die generelle Loslösung des Signifikaten vom Signifikanten das postdramatische Theater paradigmatisch kennzeichnet, sind die Zuschauer entsprechend ihrer je spezifischen Wahrnehmung in der Position selbst Bedeutungen zu generieren. Somit wird die traditionelle Dichotomie Produktion versus

---

<sup>406</sup> Lehmann, Hans-Thies: 2008, S. 178

<sup>407</sup> Stegemann, Bernd: Oktober 2008, S. 15

<sup>408</sup> Stegemann, Bernd: Oktober 2008, S. 15

Rezeption, die den bürgerlichen Theaterbegriff und insbesondere sein wirkungsästhetisches Dispositiv grundlegend charakterisiert, in einem konterkariierenden Duktus thematisiert, zum Teil sogar liquidiert. Dazu Erika Fischer-Lichte in ihrer *Ästhetik des Performativen*:

„In der Selbstreferentialität fallen Materialität, Signifikant und Signifikat zusammen. Die Materialität fungiert nicht als ein Signifikant, dem dies oder jenes Signifikat zugeordnet werden kann. Vielmehr ist die Materialität zugleich als das Signifikat zu begreifen, das mit der Materialität für das wahrgenommene Subjekt, das sie als solche wahrnimmt, immer schon gegeben ist. Die Materialität des Dings nimmt, tautologisch gesprochen, in der Wahrnehmung des Subjekts die Bedeutung seiner Materialität an, das heißt seines phänomenalen Seins. Das Objekt, das als etwas wahrgenommen wird, bedeutet das, als was es wahrgenommen wird. [...]. Dieser Prozeß wird als Wahrnehmung von etwas als etwas vollzogen. Es wird also nicht zuerst etwas als etwas wahrgenommen, dem dann in einem zweiten Schritt die Bedeutung zugesprochen wird. Vielmehr entsteht Bedeutung in und als Akt der Wahrnehmung.“<sup>409</sup>

Im Kontext der allgemeinen bedeutungsgenerierenden Zuschauerwahrnehmung, die sowohl von der Materialität als auch von der Selbstreferentialität der theatralen Mittel bestimmt wird, steht auch der spezielle Aspekt der synästhetischen Wahrnehmung. Ästhetische Mittel wie Fragmentarisierung, Collage, Eklektizismus, Montage, Simultanität von Zeichen, Zitate, grenzübergreifende Verwendung von Musik, Gesang, Tanz und Performance, pluralistischer, inkommensurabler und kontingenter Zeichengebrauch, Reizüberflutung, Oszillieren zwischen phänomenaler Leiblichkeit und repräsentativer Körperlichkeit, Einsatz unterschiedlicher Medien, die „den Wahrnehmungsapparat häufig – und wie man hinzufügen muß: oft mit systematischer Absicht –“<sup>410</sup> überfordern, „dienen der Dekonstruktion einer Zuschauerwahrnehmung“<sup>411</sup> und evozieren eine selektive, sprich asynthetische Wahrnehmung.<sup>412</sup>

„Im postdramatischen Theater liegt offenkundig die Forderung beschlossen, es müsse an die Stelle der vereinigenden und schließenden Perzeption eine offene und zersplitterte treten. [...]. Statt der Kontiguität, wie sie dramatische Narration behauptet (A hängt mit B, B wiederum mit C zusammen, so daß sie eine Reihe oder Sequenz ergeben), findet man disparate Heterogenität, in der jedes Detail an die Stelle eines anderen treten zu können scheint.“<sup>413</sup>

Die Simultanität, Fragmentarisierung, Materialität und Kontingenz der Zeichen, die Performativität, die prozessorientierte, erfahrbare, werkliquidierende Ereignishaftigkeit, der selbstreferentielle Zeichengebrauch sowie die synästhetische Wahrnehmung sind jedoch nicht nur symptomatische Merkmale des postdramatischen Theaters, sondern kennzeichnen im übertra-

<sup>409</sup> Fischer-Lichte, Erika: 2004, S. 245

<sup>410</sup> Lehmann, Hans-Thies: 2008, S. 149

<sup>411</sup> Stegemann, Bernd: Oktober 2008, S. 17

<sup>412</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Erika: 2004, S. 240-294; Vgl. Lehmann, Hans-Thies: 2008, S. 139-184

<sup>413</sup> Lehmann, Hans-Thies: 2008, S. 140-143

genen Sinne auch die Postmoderne als derzeitigen Zustand der modernen Gesellschaft. Denn mit der zunehmenden Globalisierung, Technisierung, Medialisierung und interdependenten Vernetzung, der ontologischen Delegitimation der sogenannten Metaerzählungen, der Inkommensurabilität der Wirklichkeit und der Dezentralisierung des Subjekts als Entität verlor das lineare, in sich geschlossene und werkzentrierte Drama mit seinem dramaturgisch durchgängigen Handlungsbogen, seinen identitätserzeugenden Figuren und seinem metanarrativen Wahrheitsanspruch seine Berechtigung als repräsentatives Welt- respektive Gesellschaftsmodell. Protagonisten des postdramatischen Theaters – darunter Robert Wilson, Pina Bausch, Frank Castorf, Meg Stuart, René Pollesch, Anne Teresa de Keersmaecker, Jan Fabre, Jan Lauwers, Einar Schleef, Robert Lepage, Heiner Goebbels, William Forsythe, The Builders Association, Wooster Group und Theater Angelus Novus – vertreten entsprechend dem postmodernen Zeitgeist des *anything goes* die Ansicht, dass der dramatische Text die gesamtgesellschaftliche Situation in ihrer momentanen Komplexität, Pluralität und Kontingenz nicht mehr adäquat erfassen kann und zeigen infolgedessen Individuen nicht als einheitliche Figuren, sondern als erzeugte und erzeugbare, dezentralisierte Subjekte.<sup>414</sup> In diesem Sinne fasst Bernd Stegemann – abermals polemisch, abermals treffend – postdramatische Theateraufführungen als Phänomen der Postmoderne wie folgt zusammen:

„Die Wirkungsweise dieser selbstgenügsamen Ereignisse ist der Wahrnehmung von realer Welt verwandt. So wie die kontingenten Ereignisse der Welt nur durch den Beobachter eine Perspektive und damit eine Interpretation erfahren, muss der Zuschauer ein solches Kunstwerk selbst mitkreieren. Er wird, wie in seinem Alltag, zum Autor einer Geschichte, für die ihm die Wahrnehmung nur verbindliche Elemente stellt. Diese Darstellung von Welt erzeugt eine künstlerische Wirkung, die der Weltwahrnehmung in der Postmoderne überhaupt entspricht. Die Mimesis stellt nicht mehr Welt dar, sondern eine Wahrnehmungsweise von Welt. Die Abbildung soll so unüberschaubar sein wie die Welt. Das Verhältnis von Beobachter und Beobachtetem wird vom Kunstwerk so geformt, dass der Beobachter sich als Mitspieler und Mitautor begreifen muss oder befremdet sich abwendet. Dass in dieser Weltsicht das menschliche Subjekt als besonders raffinierte Selbstperformance entlarvt wurde, wundert nicht. Es wird als historische Konstruktion erkannt, deren Zerfall genüsslich beobachtet wird. Das Ich ist eine Konstruktion. «Was ist der Mensch?» wird endgültig und nicht ohne Hybris beantwortet: Eine Erfindung!“<sup>415</sup>

Genauso wenig wie man aufgrund seiner paradigmatischen Pluralität, Kontingenz und Inkommensurabilität das Zeitalter der Postmoderne mit einem einheitlichen Gesellschaftsmodell erfassen kann, genauso wenig vermag man mit Hilfe des traditionellen Theaterbegriffes das

<sup>414</sup> Vgl. Kotte, Andreas: 2005, S. 111; Vgl. Stegemann, Bernd: Oktober 2008, S. 14-16; Vgl. Schmidt Christopher: 11.05.2009, S. 9

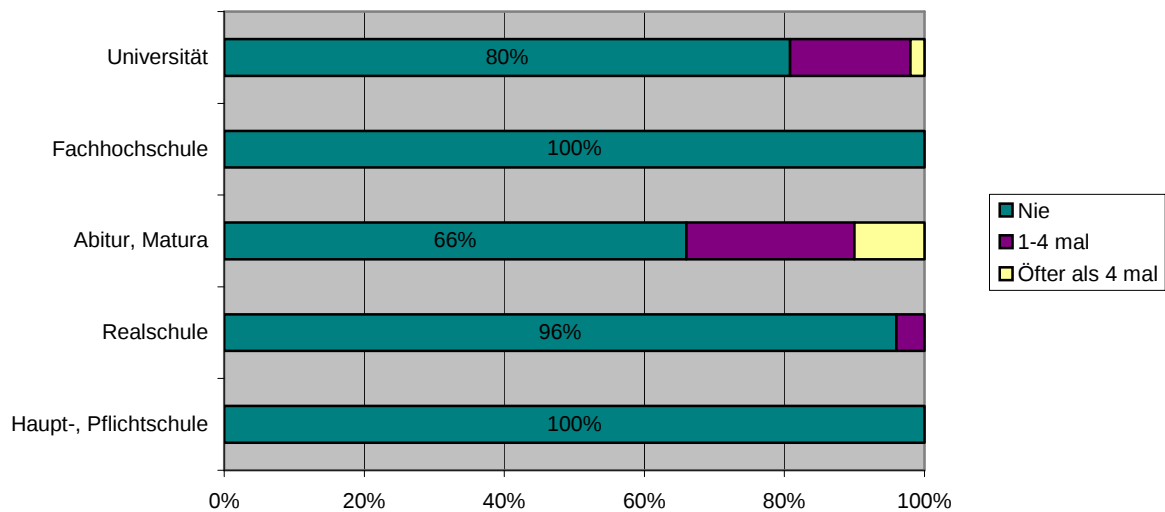
<sup>415</sup> Stegemann, Bernd: Oktober 2008, S. 15-16

postdramatische Theater in Gänze zu ergreifen. Analog dazu muss das postdramatische Theater, das den gegenwärtigen Zustand der Gesellschaft – vielleicht mehr als jede andere zeitgenössische theatrale Praktik – sowohl phänomenologisch reflektiert als auch ästhetisch repräsentiert, grundsätzlich als Dispositiv gedacht werden.

## 5.2 Von der bildungssignifikanten Dezimierung der theaterspezifischen Öffentlichkeit im postdramatischen Theater: Eine empirische Untersuchung

Die bisherigen Ergebnisse der quantitativen Online-Umfrage haben gezeigt, dass das gegenwärtige Theaterpublikum als soziologisch erfassbare Gruppe nicht den Durchschnitt der deutschsprachigen Bevölkerung repräsentiert, sondern eine spezifische Öffentlichkeit darstellt, deren Ein- respektive Ausschluss durch die sozial anerkannten Kapitale Besitz und Bildung reglementiert wird. Die ökonomischen und kulturellen Ressourcen bestimmen darüber hinaus den schichtspezifisch prädestinierten sowie entwicklungsgeschichtlich reproduzierten Geschmack als Teil des distinktiven Habitus, der für die ästhetische Präferenz von Theater als Option der kulturellen Freizeitgestaltung und bezüglich verschiedener Theaterformen verantwortlich ist. Dementsprechend sind sowohl die generelle Frequentierung unterschiedlicher theatraler Praktiken als auch die quantitative Häufigkeit der tatsächlichen Theaterbesuche von der sozialen Herkunft, der Schichtzugehörigkeit, der soziokulturellen und pekuniären Lage sowie von der Bildung einer Person abhängig. Infolgedessen gehen bildungsnahe und gut situierte Bevölkerungsschichten im Durchschnitt wesentlich öfter ins Theater als bildungsferne und sozial schwache Gesellschaftsschichten. Übereinstimmend damit werden zum Beispiel klassische Theaterinszenierungen und Aufführungen der alternativen Theaterszene verstärkt von Personen mit hoher Bildung frequentiert, während volkstümliche Theateraufführungen von Personen mit niedriger Bildung ästhetisch bevorzugt werden. Unter Rekurs auf diesbezügliche Ergebnisse der Online-Umfrage wird die These formuliert, dass sich der gängige Publikumskreis der theaterspezifischen Öffentlichkeit, dessen Ein- respektive Ausschluss grundsätzlich und erwiesenermaßen durch die sozial anerkannten Kapitale Besitz und Bildung reglementiert wird, im Rahmen postdramatischer Theateraufführungen bildungssignifikant dezimiert. Werfen wir zur Überprüfung dieser These einen detaillierten Blick auf die Zuschauer des postdramatischen Theaters im Sinne einer soziologisch greifbaren Gruppe.

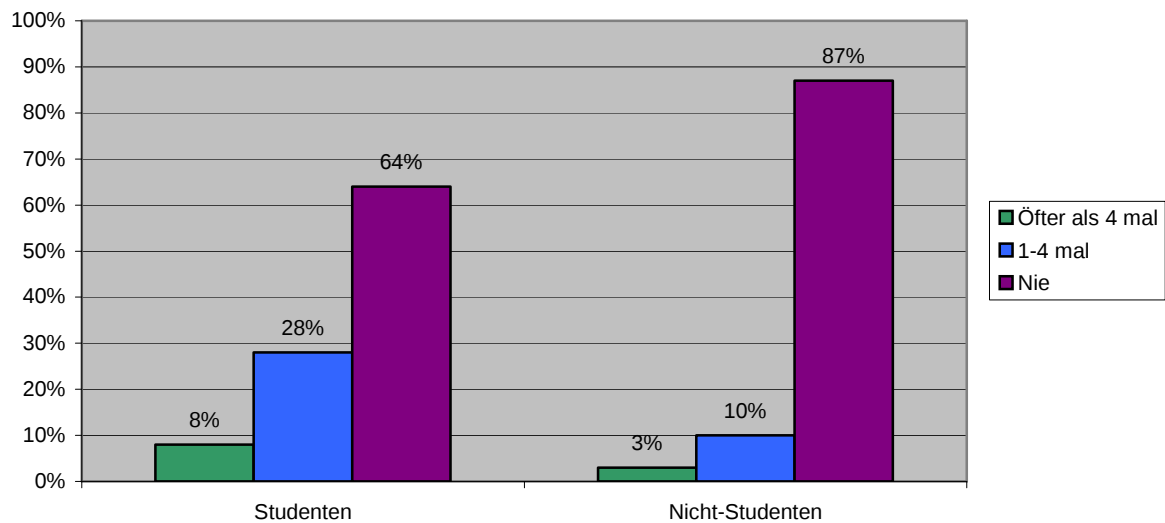
**Grafik 32: Frequentierung postdramatischer Theateraufführungen in den letzten 12 Monaten unter Berücksichtigung der höchsten abgeschlossenen Ausbildung (N=231)**



Diejenigen Probanden der Online-Umfrage, die entweder einen Haupt- beziehungsweise Pflichtschulabschluss oder einen Fachhochschulabschluss besitzen, waren in den letzten 12 Monaten zu 100% nie in einer postdramatischen Theateraufführung. Respondenten mit einem Realschulabschluss besuchten in den vergangenen 12 Monaten zu 96% nie eine postdramatische Theateraufführung, zu 4% 1-4 mal und zu 0% öfter als 4 mal. Personen mit Universitätsabschluss waren innerhalb eines Jahres zu 80% nie in einer postdramatischen Theateraufführung, zu 17% 1-4 mal und zu 2% öfter als 4 mal. Diejenigen Befragten der Online-Erhebung, die Abitur beziehungsweise Matura haben, waren in den letzten 12 Monaten zu 66% nie in einer postdramatischen Theateraufführung, zu 24% 1-4 mal und zu 10% öfter als 4 mal.

Diese graphische Darstellung der Ergebnisse der Online-Umfrage zeigt sehr deutlich, dass die höchste abgeschlossene Ausbildung Einfluss auf die tatsächliche Frequentierung postdramatischer Theateraufführungen hat. Der Zusammenhang verhält sich dabei folgendermaßen: mit steigender Bildung – Ausnahme stellen wiederholt Personen mit Fachhochschulabschluss dar – nimmt die faktische Frequentierung postdramatischer Theateraufführungen zu. Das bedeutet im Umkehrschluss, dass diese Theaterform in erster Linie von Personen mit hoher Bildung ästhetisch präferiert wird. Am häufigsten besuchen Personen mit Abitur beziehungsweise Matura postdramatische Theateraufführungen, was die Vermutung nahe legt, dass sich das Publikum des postdramatischen Theaters mehrheitlich aus Studenten rekrutiert. Werfen wir einen diesbezüglichen Blick auf die Ergebnisse der Online-Befragung:

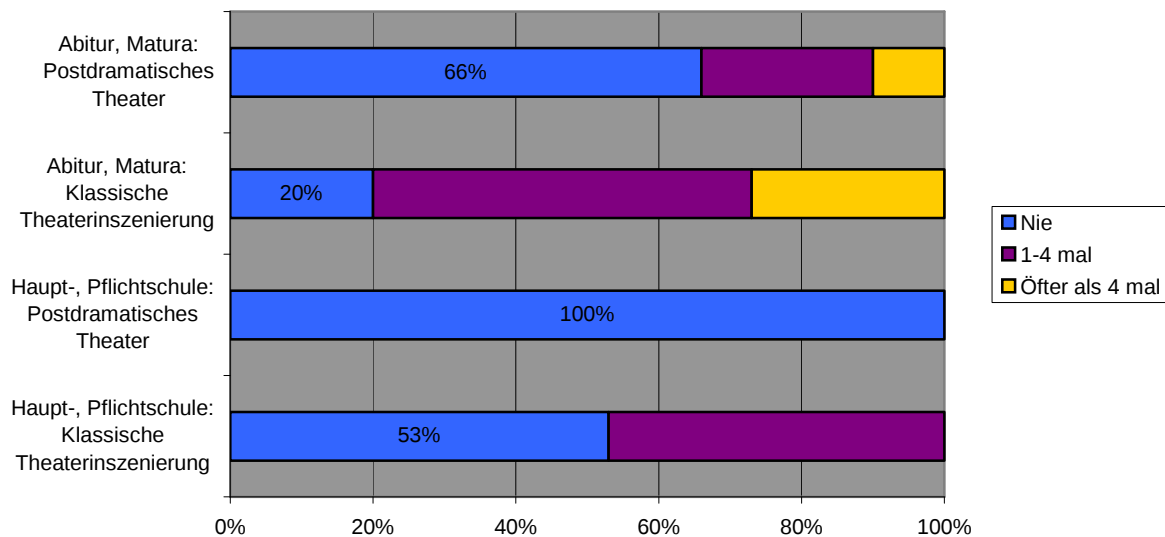
**Grafik 33: Frequentierung postdramatischer Theateraufführungen in den letzten 12 Monaten unter Berücksichtigung der sozioökonomischen Zugehörigkeit (N=231)**



Während Probanden, die zum Zeitpunkt der Online-Befragung Studenten waren, in den letzten 12 Monaten zu 64% nie in einer postdramatischen Theateraufführung waren, zu 28% 1-4 mal und zu 8% öfter als 4 mal, besuchten Personen mit anderen sozioökonomischen Zugehörigkeiten, wie zum Beispiel Arbeiter, Angestellte, Hausfrauen beziehungsweise -männer, Land- und Forstwirte, Selbständige, Schüler oder Arbeitslose, innerhalb eines Jahres zu 87% nie eine postdramatische Theateraufführung, zu 10% 1-4 mal und zu 3% öfter als 4 mal.

Die Ergebnisse der Online-Umfrage belegen, dass postdramatische Theaterformen von Studenten weitaus stärker frequentiert respektive ästhetisch präferiert werden als von Personen mit anderen sozioökonomischen Zugehörigkeiten. Diese Gegebenheit lässt wiederum Rückschlüsse auf das gängige Publikum des postdramatischen Theaters zu: Somit zeichnet es sich nicht nur durch eine hohe Bildung – vergleiche Grafik 32 – aus, sondern rekrutiert sich maßgeblich aus dem akademischen Milieu. Doch scheint es durchaus zweckdienlich die bisherigen Ergebnisse durch eine Gegenüberstellung hinsichtlich unterschiedlicher Bildungsgrade und Theaterformen zu komplementieren:

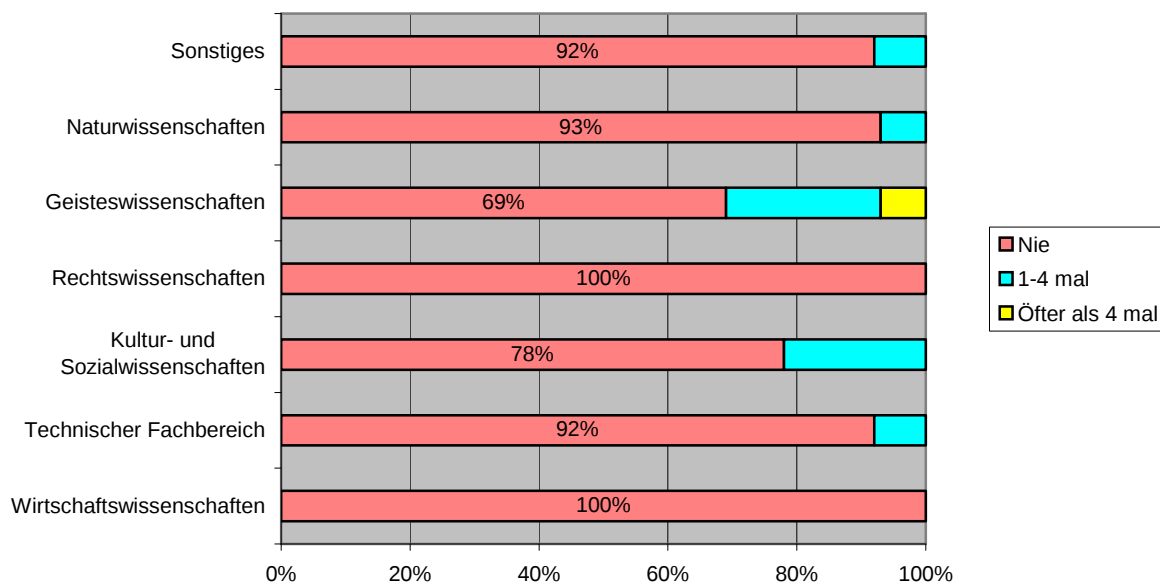
**Grafik 34: Quantitative Häufigkeit von Theaterbesuchen in den letzten 12 Monaten unter Berücksichtigung des Bildungsgrades: klassische Theaterinszenierung versus postdramatisches Theater (N=231-278)**



Diejenigen Probanden der Online-Erhebung, die einen Haupt- beziehungsweise Pflichtschulabschluss besitzen, waren in den letzten 12 Monaten zu 100% nie in einer postdramatischen Theateraufführung, besuchten jedoch zu 47% 1-4 mal eine klassische Theaterinszenierung. Im Gegensatz dazu waren Personen mit Abitur beziehungsweise Matura in den vergangenen 12 Monaten nur zu 66% nie in einer postdramatischen Theateraufführung und besuchten zu 53% 1-4 mal eine klassische Theaterinszenierung.

Diese graphische Gegenüberstellung weist nicht nur wiederholt auf die Tatsache hin, dass die Häufigkeit von Theaterbesuchen mit steigendem Bildungsniveau zunimmt, sondern zeigt zudem auf, dass klassische Theaterinszenierungen von Personen mit niedriger Bildung weitaus stärker frequentiert respektive ästhetisch präferiert werden als postdramatische Theateraufführungen. Somit bestätigen diese Daten, dass es sich beim gängigen Publikum des postdramatischen Theaters vornehmlich um Personen mit hoher Bildung, die dem akademischen Milieu zuzurechnen sind, handelt. Nachdem das gesellschaftlich anerkannte Kapital Bildung als charakteristischer Indikator für das postdramatische Theaterpublikum bestätigt werden konnte, gilt es nun dieses nach Möglichkeit noch etwas genauer zu spezifizieren. Neben den Studenten sind es prozentual gesehen vor allem Personen mit Universitätsabschluss, die postdramatische Theateraufführungen besuchen. Werfen wir deshalb einen detaillierteren Blick auf die soziologische Gruppe der Akademiker:

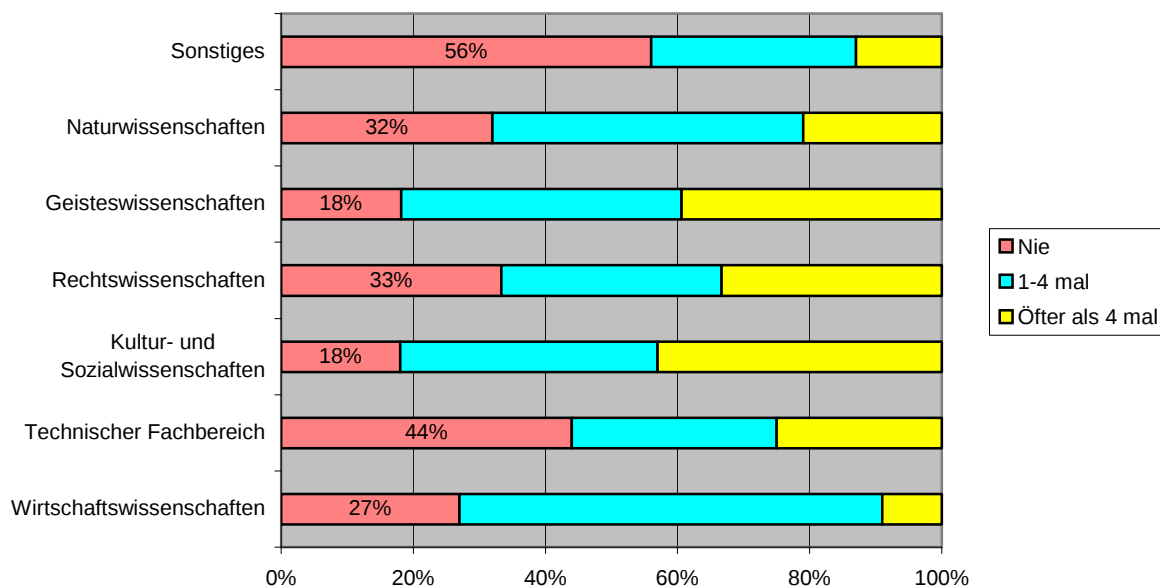
**Grafik 35: Frequentierung postdramatischer Theateraufführungen in den letzten 12 Monaten unter Berücksichtigung des akademischen Fachbereiches (N=110)**



Bei denjenigen Probanden der Online-Umfrage, die einen Universitätsabschluss besitzen und in den letzten 12 Monaten nie eine postdramatische Theateraufführung besucht haben, sieht das prozentuale Verhältnis im Hinblick auf die akademischen Fachrichtungen wie folgt aus: Wirtschafts- und Rechtswissenschaften: 100%, Naturwissenschaften: 93%, technischer Fachbereich und sonstige Fachrichtungen: 92%, Kultur- und Sozialwissenschaften: 78% und Geisteswissenschaften: 69%. Innerhalb eines Jahres waren 7% der Naturwissenschaftler, jeweils 8% des technischen Fachbereichs und sonstiger Fachrichtungen, 22% der Kultur- und Sozialwissenschaftler und 24% der Geisteswissenschaftler 1-4 mal in einer postdramatischen Theateraufführung. Ausschließlich die Geisteswissenschaftler frequentierten in den vergangenen 12 Monaten diese Theaterform zu 7% öfter als 4 mal.

Diese Ergebnisse zeigen, dass es einen Zusammenhang zwischen der akademischen Fachrichtung und der tatsächlichen Frequentierung postdramatischer Theateraufführungen gibt. Während das postdramatische Theater partout nicht dem Geschmack der Wirtschafts- und Rechtswissenschaftler entspricht, Personen aus dem technischen und naturwissenschaftlichen Fachbereich sowie aus sonstigen Fachrichtungen es nur marginal präferieren, sind es vor allem die Kultur-, Sozial- und Geisteswissenschaftler, die diese Theaterform ästhetisch bevorzugen. Das würde in weiterer Konsequenz bedeuten, dass sich das gängige, als soziologische Gruppe erfassbare Publikum des postdramatischen Theaters aus dem sogenannten bildungsbürgerlichen, intellektuellen Milieu rekrutiert. Doch scheint es unerlässlich diese Annahme unter Zuhilfenahme einer Vergleichsstatistik empirisch zu überprüfen.

**Grafik 36: Frequentierung klassischer Theaterinszenierungen in den letzten 12 Monaten unter Berücksichtigung des akademischen Fachbereiches (N=129)**



Bei denjenigen Respondenten der Online-Erhebung, die einen Universitätsabschluss besitzen und in den vergangenen 12 Monaten nie eine klassische Theaterinszenierung besucht haben, sieht das prozentuale Verhältnis in Bezug auf die akademischen Fachrichtungen wie folgt aus: sonstige Fachrichtungen: 56%, technischer Fachbereich: 44%, Rechtswissenschaften: 33%, Naturwissenschaften: 32%, Wirtschaftswissenschaften: 27%, Kultur-, Sozial- und Geisteswissenschaften: 18%. Innerhalb eines Jahres waren Wirtschaftswissenschaftler zu 64% 1-4 mal und zu 9% öfter als 4 mal in einer klassischen Theaterinszenierung. Naturwissenschaftler besuchten in den letzten 12 Monaten zu 47% 1-4 mal und zu 21% öfter als 4 mal eine klassische Theaterinszenierung, Geisteswissenschaftler zu 42% 1-4 mal und zu 39% öfter als 4 mal, Kultur- und Sozialwissenschaftler zu 39% 1-4 mal und zu 43% öfter als 4 mal, Rechtswissenschaftler zu 33% 1-4 mal und zu 33% öfter als 4 mal. Akademiker aus dem technischen Fachbereich besuchten in den vergangenen 12 Monaten zu 31% 1-4 mal und zu 25% öfter als 4 mal eine klassische Theaterinszenierung und Akademiker aus anderen Fachrichtungen zu 31% 1-4 mal und zu 13% öfter als 4 mal.

Stellt man nun die Ergebnisse der beiden vorangehenden graphischen Darstellungen einander gegenüber, so zeigt sich sehr deutlich, dass postdramatische Theaterformen in erster Linie von den Geistes-, Kultur- und Sozialwissenschaftlern ästhetisch präferiert werden, während klassische Theaterinszenierungen von Akademikern aller Fachrichtungen in vergleichbarem Ausmaß frequentiert werden. Diese faktische und geschmackstechnische Gegebenheit lässt wiederholt Rückschlüsse auf das postdramatische Theaterpublikum als soziologisch erfassbare

Gruppe zu: Während sich bei Aufführungen klassischer Theaterinszenierungen Personen mit den unterschiedlichsten universitären Fachbereichen im Zuschauersaal einfinden, rekrutiert sich das gängige Publikum postdramatischer Theateraufführungen vornehmlich aus dem sogenannten intellektuellen, bildungsbürgerlichen Akademikermilieu.

### 5.3 Fazit der empirischen Untersuchung

Unter der unerlässlichen Berücksichtigung, dass es sich beim gegenwärtigen Theaterpublikum erwiesenermaßen nicht um eine gesellschaftsrepräsentative Gruppe handelt, sondern um eine spezifische Öffentlichkeit, deren Ein- respektive Ausschluss maßgeblich durch die sozial anerkannten Kapitale Besitz und Bildung reglementiert wird, kann konkludiert werden, dass sich diese spezifische Öffentlichkeit im Rahmen postdramatischer Theateraufführungen bildungssignifikant dezimiert. Denn die empirischen Ergebnisse der Online-Befragung belegen nicht nur, dass postdramatische Theaterformen hauptsächlich von Personen mit hoher Bildung frequentiert und damit ästhetisch präferiert werden, sondern dass sich sein gängiges Publikum als soziologisch erfassbare Gruppe mit überwiegender Mehrheit aus dem studentischen, bildungsbürgerlichen und intellektuellen Milieu rekrutiert. Da bekanntermaßen Geschmack als Teil des Habitus jedoch nicht individuell erworben wird, sondern schichtspezifisch prädeterrminiert ist, kann konstatiert werden, dass die ästhetische Präferenz im Hinblick auf postdramatische Theaterformen mit der überdurchschnittlichen Disponibilität an kulturellen Ressourcen respektive Bildung korrespondiert.

## 6 Theater unter Ausschluss der Öffentlichkeit? - Resümierende Betrachtungen

Meine These ist, daß das Theater desto interessanter wird, je mehr Interessen von je mehr Menschen es befriedigen kann. Das ist sicher nicht jedermanns These. Für manche ist das interessanteste Theater das Theater, das ganz wenige Interessen ganz weniger Menschen befriedigt.<sup>416</sup>

Bertolt Brecht

Die Ergebnisse der Forschungsarbeit belegen, dass das Credo *Theater für alle*, das auf dem egalitär-idealistischen Theorem beruht, dass die Schaubühne „alle Stände und Klassen in sich vereinigt“<sup>417</sup>, nicht nur zur Zeit der Aufklärung eine unerreichte Maxime blieb, sondern auch im Zeitalter der Posmoderne eine Utopie darstellt. Denn im Rahmen der vorliegenden theaterwissenschaftlichen Untersuchung konnte nachgewiesen werden, dass sich im Zuge der theaterreformatischen Entwicklungen des 18. Jahrhunderts, vor allem im Kontext der Nationaltheaterbewegung und der damit einhergehenden Etablierung des bürgerlichen Theaterbegriffs eine spezifische Öffentlichkeit generierte, deren Ein- respektive Ausschluss durch ökonomische, kulturelle und soziale Ressourcen bestimmt wurde. Indem entsprechend dem gesamtgesellschaftlichen Prozess der Zivilisation im Theater ein affektkontrolliertes, triebre-reguliertes und diszipliniertes Verhalten sowie eine ruhige, aufmerksame und kontemplative Rezeptionsweise zu einer sozialen Größe, die Rückschlüsse auf die Stellung innerhalb der Gesellschaft zuließ, wurden und somit als Instrument der Distinktion fungierten, avancierte in interdependenter Korrelation mit den sozial anerkannten Kapitalen Besitz und Bildung der Habitus zu einem signifikanten Ausschlussmechanismus. Es konnte gemäß der Institutionalisierung, Subventionierung und Literarisierung von Theater, der Verbürgerlichung der Schauspieler, der Professionalisierung des gesamten Theaterbetriebes, der Reglementierung und Zivilisierung der Schauspielkunst sowie der Disziplinierung der Zuschauer zusammenfassend festgehalten werden, dass Theateraufführungen zunehmend unter dem impliziten Ausschluss der unteren Gesellschaftsschichten, welche in Summe die Mehrheit der damaligen Bevölkerung darstellten, stattfand. Außerdem konnte empirisch belegt werden, dass es sich beim gegenwärtigen Theaterpublikum im Sinne einer soziologisch erfassbaren Gruppe nach wie vor um eine spezifische Öffentlichkeit handelt, die sich im 18. Jahrhundert wurzelnd durch Attribute wie intellektuell, kulturell interessiert, gebildet, belesen und gut situiert<sup>418</sup> auszeichnet und deren Ein- respektive Ausschluss maßgeblich durch das Verfügen über ökonomische, kulturelle und soziale Ressourcen bestimmt wird. Das bedeutet in logischer Konsequenz, dass

---

<sup>416</sup> Brecht, Bertolt: 2002, S. 139

<sup>417</sup> Schiller, Friedrich: 1867, S. 65

<sup>418</sup> Siehe dazu Kapitel 4.3.2, S. 140

das gängige Theaterpublikum des beginnenden 21. Jahrhunderts nicht gesellschaftsrepräsentativ ist und die breite Öffentlichkeit auch aufgrund von Schwellenängsten, Zugehörigkeitsnormen und habituell distinktiven Zugangschancen im Allgemeinen am Ereignis Theater nicht partizipiert. Neben der Aktualität des bürgerlichen Theaterbegriffs im *anything goes* der postmodernen Theaterlandschaft und der Tatsache, dass die ästhetische Präferenz von Theater als Option der kulturellen Freizeitgestaltung schichtspezifisch prädestiniert ist, konnte zudem empirisch nachgewiesen werden, dass sich die theaterspezifische Öffentlichkeit im Rahmen postdramatischer Theateraufführungen bildungssignifikant dezimiert, da sich sein Publikumskreis vornehmlich aus dem bildungsbürgerlichen, akademischen und intellektuellen Milieu rekrutiert. Bertolt Brecht bringt das Phänomen Theater unter Ausschluss der breiten Öffentlichkeit wie folgt auf den Punkt:

„Es ist eine sehr alte und ganz fundamentale Meinung, daß ein Kunstwerk im Grund auf alle Menschen wirken müsse, gleichgültig, was ihr Alter, ihr Stand, ihre Erziehung sei. Die Kunst, heißt es, wendet sich an den Menschen, und es ist einer ein Mensch, ob er alt oder jung, Kopfarbeiter oder Handarbeiter, gebildet oder ungebildet ist. Und es können deshalb alle Menschen ein Kunstwerk verstehen und genießen, weil alle Menschen etwas Künstlerisches in sich haben. [...]. So sagt man, aber zugleich weiß man doch, daß es Leute gibt, die mit Kunst mehr anfangen, aus Kunst mehr Genuß ziehen können als andere Leute. Es ist das der berühmte »kleine Kreis der Kenner«.“<sup>419</sup>

Angesichts der Tatsache, dass im Zeitalter der Postmoderne die egalitär-idealistische Maxime *Theater für alle* eine Utopie geblieben ist, stellt sich zwangsläufig die Frage nach der Zukunft des Theaters in öffentlicher Trägerschaft. Und so erlaubt sich der überzeugte Demokrat die Hoffnung, dass Brecht recht behält, wenn er sagt:

„Es gibt viele Künstler – und es sind das nicht die schlechtesten –, die entschlossen sind, auf keinen Fall nur für diesen kleinen Kreis von »Eingeweihten« Kunst zu machen, die für das ganze Volk schaffen wollen. Das klingt demokratisch, aber meiner Meinung nach ist es nicht ganz demokratisch. Demokratisch ist es, den »kleinen Kreis der Kenner« zu einem *großen* Kreis der Kenner zu machen. Denn die Kunst braucht Kenntnisse. Die Betrachtung der Kunst kann nur dann zu wirklichem Genuß führen, wenn es eine Kunst der Betrachtung gibt.“<sup>420</sup>

„Denn die Kunst ist nicht für einen kleinen abgeschlossenen Kreis weniger vorzugsweise Gebildeter, sondern für die Nation im großen und ganzen da.“<sup>421</sup>

---

<sup>419</sup> Brecht, Bertolt: 2003, S. 491-492

<sup>420</sup> Brecht, Bertolt: 2003, S. 491-492

<sup>421</sup> Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: 1955, S. 283

## 7 Quellenverzeichnis

### 7.1 Literaturverzeichnis

Aristoteles. *Die Poetik*. Hg. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 2003.

Bachler, Klaus. „Klaus Bachler über zehn Jahre Burgtheater.“ *Vorspiel: Das Magazin des Wiener Burgtheaters*/ Nr. 46 (September/ Oktober/ November 2008). S. 4-5.

Bahr, Ehrhard (Hg.). *Was ist Aufklärung? Thesen und Definitionen*. Stuttgart: Reclam, 2002.

Balme, Christopher. *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt, 2003.

Bauer, Roger und Wertheimer, Jürgen (Hg.). *Das Ende des Stegreifspiels – Die Geburt des Nationaltheaters: Ein Wendepunkt in der Geschichte des europäischen Dramas*. München: Wilhelm Fink, 1983.

Bender, Wolfgang (Hg.). *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert: Grundlagen, Praxis, Autoren*. Stuttgart: Steiner, 1992.

Bohn, Cornelia und Hahn, Alois. „Pierre Bourdieu.“ *Klassiker der Soziologie: Von Talcott Parsons bis Anthony Giddens*. Band 2. Hg. Dirk Kaesler. München: C. H. Beck, 2007. S. 289-310.

Bourdieu, Pierre. *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.

Brauneck, Manfred. *Theater im 20. Jahrhundert: Programmschriften, Stilperioden, Kommentare*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2009.

Brauneck, Manfred und Schneilin, Gérard (Hg.). *Theaterlexikon 1: Begriffe und Epochen. Bühnen und Ensembles*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2001.

Brauneck, Manfred und Beck, Wolfgang (Hg.). *Theaterlexikon 2: Schauspieler und Regisseure, Bühnenleiter, Dramaturgen und Bühnenbildner*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2007.

Brecht, Bertolt. *Theaterarbeit: Chur – Zürich – Berlin 1947-1956*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.

Brecht, Bertolt. *Lektüre für Minuten: Aus seinen Stücken, Gedichten, Schriften und autobiographischen Texten*. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel Taschenbuch, 2002.

Brecht, Bertolt. „Kleines Organon für das Theater.“ *Texte zur Theorie des Theaters*. Hg. Klaus Lazarowicz und Christopher Balme. Stuttgart: Reclam, 2003. S. 491-492.

Brecht, Bertolt. „Über experimentelles Theater.“ *Texte zur Theorie des Theaters*. Hg. Klaus Lazarowicz und Christopher Balme. Stuttgart: Reclam, 2003. S. 637-643.

- Bundschuh, Johanna. *Individualisierung – Disziplinierung? Der globale Trend zur Individualisierung als Verfeinerung der Foucaultschen Disziplinar- und Kontrollmacht unter besonderer Berücksichtigung von Foucaults Analysen des Subjekts*. Wien: Dipl.-Arb., 2000.
- Bürger, Christa, Bürger, Peter und Schulte-Sasse, Jochen (Hg.). *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.
- Derrida, Jacques. „Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen.“ *Postmoderne und Dekonstruktion: Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Hg. Peter Engelmann. Stuttgart: Reclam, 2010. S. 114-139.
- Devrient, Eduard. *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*. Band 1. Hg. Rolf Kabel und Christoph Trilse. München, Wien: Langen Müller, 1967.
- Devrient, Eduard. „Das kunstrichterliche Parterre.“ *Texte zur Theorie des Theaters*. Hg. Klaus Lazarowicz und Christopher Balme. Stuttgart: Reclam, 2003. S. 469-471.
- Diderot, Denis. „Von der dramatischen Dichtkunst.“ *Theater und Aufklärung: Dokumentation zur Ästhetik des französischen Theaters im 18. Jahrhundert*. Hg. Renate Petermann und Peter-Volker Springborn. Berlin: Henschel, 1979. S. 222-324.
- Dotterweich, Volker, Mehl, Andreas, Walther, Helmut G., Schwalm, Eberhardt und Würfel, Maria. *Grundriss der Geschichte*. Band 1. Stuttgart: Klett, 1992.
- Douglas, Mary. *Ritual, Tabu und Körpersymbolik: Sozialanthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.
- Dpa. „Studenten sind meist Akademiker-Kinder.“ *Süddeutsche Zeitung: Münchner neueste Nachrichten aus Politik, Kultur, Wirtschaft und Sport/ Nr. 12* (16.01.2012). S. 6.
- Dreßler, Roland. *Von der Schaubühne zur Sittenschule: Das Theaterpublikum vor der vierten Wand*. Berlin: Henschel, 1993.
- Eigenmann, Susanne. *Zwischen ästhetischer Raserei und aufgeklärter Disziplin: Hamburger Theater im späten 18. Jahrhundert*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1994.
- Elias, Norbert. *Über den Prozeß der Zivilisation: Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes*. Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- Elias, Norbert. *Über den Prozeß der Zivilisation: Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation*. Band 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- Engelmann, Peter. „Einführung: Postmoderne und Dekonstruktion. Zwei Stichwörter zur zeitgenössischen Philosophie.“ *Postmoderne und Dekonstruktion: Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Hg. Peter Engelmann. Stuttgart: Reclam, 2010. S. 5-32.
- Farthing, Stephen (Hg.). *Kunst: Die ganze Geschichte*. Köln: Dumont, 2011.

- Felhofer, Gisela. *Die Produktion des disziplinierten Menschen*. Wien: VWGÖ, 1987.
- Fischer-Lichte, Erika und Schwind, Klaus (Hg.). *Avantgarde und Postmoderne: Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen*. Tübingen: Stauffenberg, 1991.
- Fischer-Lichte, Erika. *Die Entdeckung des Zuschauers: Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*. Tübingen, Basel: Francke, 1997.
- Fischer-Lichte, Erika, Kreuder, Friedmann und Pflug, Isabel (Hg.). *Theater seit den 60er Jahren: Grenzgänge der Neo-Avantgarde*. Tübingen, Basel: Francke, 1998.
- Fischer-Lichte, Erika. *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen, Basel: Francke, 1999.
- Fischer-Lichte, Erika und Schönert, Jörg (Hg.). *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts: Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*. Göttingen: Wallstein, 1999.
- Fischer-Lichte, Erika. „Die Schaubühne als eine zivilisatorische Anstalt betrachtet: Anmerkungen zur Entwicklung der europäischen Schauspielkunst.“ *Theater im Prozeß der Zivilisation*. Hg. Erika Fischer-Lichte. Tübingen, Basel: Francke, 2000. S. 25-41.
- Fischer-Lichte, Erika. „Der Körper als Zeichen und als Erfahrung: Über die Wirkung von Theateraufführungen.“ *Theater im Prozeß der Zivilisation*. Hg. Erika Fischer-Lichte. Tübingen, Basel: Francke, 2000. S. 67-80.
- Fischer-Lichte, Erika. „Das theatralische Opfer: Zum Funktionswandel von Theater im 20. Jahrhundert.“ *Theater im Prozeß der Zivilisation*. Hg. Erika Fischer-Lichte. Tübingen, Basel: Francke, 2000. S. 137-153.
- Fischer-Lichte, Erika. „Postmoderne – Fortsetzung oder Ende der Moderne? Theater zwischen Kulturkrise und kulturellem Wandel.“ *Theater im Prozeß der Zivilisation*. Hg. Erika Fischer-Lichte. Tübingen, Basel: Francke, 2000. S. 229-239.
- Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- Fischer-Lichte, Erika, Horn, Christian, Umathum, Sandra und Warstat, Matthias (Hg.). *Diskurse des Theatralen*. Tübingen, Basel: Francke, 2005.
- Fischer-Lichte, Erika, Kolesch, Doris und Warstat, Matthias (Hg.). *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2005.
- Foucault, Michel. *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.
- Frenzel, Herbert A. *Geschichte des Theaters: Daten und Dokumente 1470-1890*. München: Deutscher Taschenbuch, 1979.
- Fuchs-Heinritz, Werner, Klimke, Daniela, Lautmann, Rüdiger, Rammstedt, Otthein, Stäheli, Urs, Weischer, Christoph und Wienold, Hanns (Hg.). *Lexikon zur Soziologie*. Wiesbaden: VS, 2011.

- Fuchs-Heinritz, Werner, Lautmann, Rüdiger, Rammstedt, Otthein und Wienold, Hanns (Hg.). *Lexikon zur Soziologie*. Opladen: Westdeutscher, 1995.
- Goethe, Johann Wolfgang von. „Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke: Ein Gespräch.“ *Goethes Werke in sechs Bänden*. Band 6. Hg. Goethe-Gesellschaft. Wiesbaden: Insel, 1952. S. 421-426.
- Gottsched, Johann Christoph. „Die Schauspiele und besonders die Tragödien sind aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen.“ *Schriften zur Literatur*. Hg. Horst Steinmetz. Stuttgart: Reclam, 2003. S. 3-11.
- Gottsched, Johann Christoph. „Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen.“ *Schriften zur Literatur*. Hg. Horst Steinmetz. Stuttgart: Reclam, 2003. S. 12-196.
- Grabes, Herbert. *Einführung in die Literatur und Kunst der Moderne und Postmoderne: Die Ästhetik des Fremden*. Tübingen, Basel: Francke, 2004.
- Graf, Ruedi. *Das Theater im Literaturstaat: Literarisches Theater auf dem Weg zur Bildungsmacht*. Tübingen: Max Niemeyer, 1992.
- Graf, Ruedi. „Der Professor und die Komödiantin. Zum Spannungsverhältnis von Gottscheds Theaterreform und Schaubühne.“ *Vernunft und Sinnlichkeit: Beiträge zur Theaterepochen der Neuberin*. Hg. Bärbel Rudin und Marion Schulz. Reichenbach im Vogtland: Schriften des Neuberin-Museums, 1999. S. 125-144.
- Gretzl, Doris. *Rezeption von zeitgenössischem Tanz. Wie verständlich ist er für wen?*. Wien: Dipl.-Arb., 2005.
- Habermas, Jürgen. *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Neuwied, Berlin: Hermann Luchterhand, 1976.
- Haider-Pregler, Hilde. *Des sittlichen Bürgers Abendschule: Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert*. Wien, München: Jugend und Volk, 1980.
- Hamm, Peter. „Ihr nervt mich!“ *Süddeutsche Zeitung: Münchner neueste Nachrichten aus Politik, Kultur, Wirtschaft und Sport*/ Nr. 178 (05.08.2009). S. 27.
- Hammer, Klaus (Hg.). *Dramaturgische Schriften des 18. Jahrhunderts*. Berlin: Henschel, 1968.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Ästhetik*. Hg. Friedrich Bassenge. Berlin: Aufbau, 1955.
- Heindl, Andreas. *Theatrale Interventionen: Von der mittelalterlichen Konfliktregelung mit Ritualen über die frühindustrielle Disziplinierung zur zeitgenössischen Aufstellungs- und Theaterarbeit in Organisationen und Unternehmen*. Wien: Diss., 2007.
- Hensel, Georg. *Spielplan: Der Schauspielführer von der Antike bis zur Gegenwart*. Band 1 und 2. München: Econ, 2003.

- Hill, Wilhelm. *Die deutschen Theaterzeitschriften des achtzehnten Jahrhunderts*. Hg. Franz Muncker. Weimar: Alexander Duncker, 1915.
- Höffe, Otfried (Hg.). *Lexikon der Ethik*. München: C. H. Beck, 1992.
- Höffe, Otfried. „Aristoteles.“ *Klassiker der Philosophie: Erster Band: Von den Vorsokratikern bis David Hume*. Hg. Otfried Höffe. München: C. H. Beck, 1994. S. 63-94.
- Höffe, Otfried. „Immanuel Kant.“ *Klassiker der Philosophie: Zweiter Band: Von Immanuel Kant bis Jean-Paul Sartre*. Hg. Otfried Höffe. München: C. H. Beck, 1995. S. 7-39.
- Horkheimer, Max und Adorno, Theodor W. *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2008.
- Hulfeld, Stefan. „Öffentlichkeit.“ *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Hg. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2005. S. 225-228.
- Huschka, Sabine. *Moderner Tanz: Konzepte – Stile – Utopien*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2002.
- Iden, Peter. *Peter Palitzsch ›Theater muss die Welt verändern‹*. Berlin: Henschel, 2005.
- Kaiser, Joachim. „Ist Werktreue wirklich Faulheit?.“ *Süddeutsche Zeitung: Münchner neueste Nachrichten aus Politik, Kultur, Wirtschaft und Sport/* Nr. 184 (12.08.2009). S. 9.
- Kamper, Dietmar. *Abstraktion und Geschichte: Rekonstruktionen des Zivilisationsprozesses*. München, Wien: Carl Hanser, 1975.
- Kant, Immanuel. „Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?.“ *Was ist Aufklärung? Thesen und Definitionen*. Hg. Ehrhard Bahr. Stuttgart: Reclam, 2002. S. 9-17.
- Kempf, Thomas. *Aufklärung als Disziplinierung: Studien zum Diskurs des Wissens in Intelligenzblättern und gelehrten Beilagen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. München: Iudicium, 1991.
- Kirsch, Sebastian. „Ein Haus für die Kunst, nicht umgekehrt.“ *Theater der Zeit/* Nr. 6 (Juni 2011). S. 16-18.
- Kluge, Alexander und Negt, Oskar. „Entfremdete Öffentlichkeit.“ *Texte zur Medientheorie*. Hg. Günter Helmes und Werner Köster. Stuttgart: Reclam: 2004, S. 285-288.
- Korte, Dirk. „Norbert Elias.“ *Klassiker der Soziologie: Von Auguste Comte bis Norbert Elias*. Band 1. Hg. Dirk Kaesler. München: C. H. Beck, 2003. S. 315-333.
- Kotte, Andreas. *Theaterwissenschaft: Eine Einführung*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2005.
- Kuhr, Daniela. „Die Kluft zwischen Arm und Reich wächst schneller.“ *Süddeutsche Zeitung: Münchner neueste Nachrichten aus Politik, Kultur, Wirtschaft und Sport/* Nr. 281 (06.12.2011). S. 20.

- Kulcsár-Szabó, Ernő. „,Die Welt zerdacht ...‘ Sprache und Subjekt zwischen Avantgarde und Postmoderne.“ *Avantgarde und Postmoderne: Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen*. Hg. Erika Fischer-Lichte und Klaus Schwind. Tübingen: Stauffenberg, 1991. S. 29-43.
- Lazarowicz, Klaus und Balme, Christopher (Hg.). *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam, 2003.
- Le Goff, Jacques. *Die Geburt Europas im Mittelalter*. München: C. H. Beck, 2004.
- Lehmann, Hans-Thies. *Theater und Mythos: Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. Stuttgart: Metzler, 1991.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: der Autoren, 2008.
- Leisering, Walter (Hg.). *Historischer Weltatlas*. Wiesbaden: Marix, 2011.
- Lenz, Jakob Michael Reinhold. *Anmerkungen übers Theater: Shakespeare-Arbeiten und Shakespeare-Übersetzungen*. Hg. Hans-Günther Schwarz. Stuttgart: Reclam, 1976.
- Lessing, Gotthold Ephraim. „Briefe, die neueste Literatur betreffend: Siebzehnter Brief.“ *Dramaturgische Schriften des 18. Jahrhunderts*. Hg. Klaus Hammer. Berlin: Henschel, 1968. S. 139-141.
- Lessing, Gotthold Ephraim. „Auszug aus dem »Schauspieler« des Herrn Rémond von Sainte Albine.“ *Texte zur Theorie des Theaters*. Hg. Klaus Lazarowicz und Christopher Balme. Stuttgart: Reclam, 2003. S. 138-144.
- Lessing, Gotthold Ephraim. „Brief an Nicolai.“ *Texte zur Theorie des Theaters*. Hg. Klaus Lazarowicz und Christopher Balme. Stuttgart: Reclam, 2003. S. 551-554.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Emilia Galotti: Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*. Stuttgart: Reclam, 2004.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Hamburgische Dramaturgie*. Hg. Klaus L. Berghahn. Stuttgart: Reclam, 2006.
- Lexikonredaktion des Verlages F. A. Brockhaus (Hg.). *Weltgeschichte seit der Aufklärung: Vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Mannheim, Leipzig: F. A. Brockhaus, 2006.
- Linzer, Martin. „linzers eck.“ *Theater der Zeit/* Nr. 10 (Oktober 2011). S. 75.
- Ludwig, Otto. „Dichter, Schauspieler und Zuschauer.“ *Texte zur Theorie des Theaters*. Hg. Klaus Lazarowicz und Christopher Balme. Stuttgart: Reclam, 2003. S. 471-472.
- Luserke, Matthias. *Sturm und Drang: Autoren – Texte – Themen*. Stuttgart: Reclam, 1997.
- Lutter, Christina und Reisenleitner, Markus. *Cultural Studies: Eine Einführung*. Wien: Löcker, 2002.

- Lyotard, Jean-François. „Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?.“ *Postmoderne und Dekonstruktion: Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Hg. Peter Engelmann. Stuttgart: Reclam, 2010. S. 33-48.
- Lyotard, Jean-François. „Randbemerkungen zu den Erzählungen.“ *Postmoderne und Dekonstruktion: Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Hg. Peter Engelmann. Stuttgart: Reclam, 2010. S. 49-53.
- Lyotard, Jean-François. „Memorandum über die Legitimität.“ *Postmoderne und Dekonstruktion: Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Hg. Peter Engelmann. Stuttgart: Reclam, 2010. S. 54-75.
- Malzacher, Florian. „Ein Künstler, der nicht Englisch spricht, ist kein Künstler.“ *Theaterheute*/ Nr. 10 (Oktober 2008). S. 8-13.
- Martens, Wolfgang. „Die deutsche Schaubühne im 18. Jahrhundert – moralische Anstalt mit politischer Relevanz?.“ *Aufklärung als Politisierung – Politisierung der Aufklärung*. Hg. Hans Erich Bödeker und Ulrich Herrmann. Hamburg: Felix Meiner, 1987. S. 90-107.
- Matthes, Isabel. »Der allgemeinen Vereinigung gewidmet«: *Öffentlicher Theaterbau in Deutschland zwischen Aufklärung und Vormärz*. Tübingen: Niemeyer, 1995.
- Maurer-Schmoock, Sybille. *Deutsches Theater im 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer, 1982.
- Meyer, Reinhart. „Limitierte Aufklärung: Untersuchungen zum bürgerlichen Kulturbewußtsein im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert.“ *Über den Prozess der Aufklärung in Deutschland im 18. Jahrhundert: Personen, Institutionen und Medien*. Hg. Hans Erich Bödeker und Ulrich Herrmann. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1987. S. 139-200.
- Meyerhold, Vsevolod. „Der Zuschauer als »vierter Schöpfer«.“ *Texte zur Theorie des Theaters*. Hg. Klaus Lazarowicz und Christopher Balme. Stuttgart: Reclam, 2003. S. 475-477.
- Münz, Rudolf. *Theatralität und Theater: Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998.
- Noack, Bernd. *Theaterskandale: von Aischylos bis Thomas Bernhard*. St. Pölten, Salzburg: Residenz, 2008.
- Öchsner, Thomas. „Arm und krank.“ *Süddeutsche Zeitung: Münchner neueste Nachrichten aus Politik, Kultur, Wirtschaft und Sport*/ Nr. 235 (12.10.2011). S. 19.
- Öchsner, Thomas. „Immer mehr Arbeitslose rutschen direkt in Hartz IV.“ *Süddeutsche Zeitung: Münchner neueste Nachrichten aus Politik, Kultur, Wirtschaft und Sport*/ Nr. 300 (29.12.2011). S. 1.

- Paul, Arno. *Aggressive Tendenzen des Theaterpublikums: Eine strukturell-funktionale Untersuchung über den sog. Theaterskandal anhand der Sozialverhältnisse der Goethezeit*. Berlin: Diss., 1969.
- Petermann, Renate und Springborn, Peter-Volker (Hg.). *Theater und Aufklärung: Dokumentation zur Ästhetik des französischen Theaters im 18. Jahrhundert*. Berlin: Henschel, 1979.
- Porter, Roy. *Kleine Geschichte der Aufklärung*. Berlin: Klaus Wagenbach, 1991.
- Preuß, Roland. „Ende der Frustveranstaltung.“ *Süddeutsche Zeitung: Münchner neueste Nachrichten aus Politik, Kultur, Wirtschaft und Sport/* Nr. 25 (31.01.2012). S. 6.
- Reckwitz, Andreas. „Anthony Giddens.“ *Klassiker der Soziologie: Von Talcott Parsons bis Anthony Giddens*. Band 2. Hg. Dirk Kaesler. München: C. H. Beck, 2007. S. 311-337.
- Reinhold, Gerd (Hg.). *Soziologie-Lexikon*. München, Wien: Oldenbourg, 2000.
- Riccoboni, Francesco. „Der Ausdruck.“ *Texte zur Theorie des Theaters*. Hg. Klaus Lazaro-wicz und Christopher Balme. Stuttgart: Reclam, 2003. S. 144-149.
- Rockstuhl, Daniela. *Der disziplinierte Körper im deutschen Theater des 18. Jahrhunderts: Der Schauspieler im Prozess der Zivilisation*. Saarbrücken: VDM, 2008.
- Rousseau, Jean-Jacques. „Aus: Brief an d'Alembert über die Schauspiele.“ *Theater und Aufklärung: Dokumentation zur Ästhetik des französischen Theaters im 18. Jahrhundert*. Hg. Renate Petermann und Peter-Volker Springborn. Berlin: Henschel, 1979. S.325-437.
- Ruppert, Rainer. *Labor der Seele und der Emotionen: Funktionen des Theaters im 18. und frühen 19. Jahrhundert*. Berlin: Ed. Sigma, 1995.
- Sachße, Christoph und Tennstedt, Florian. *Soziale Sicherheit und soziale Disziplinierung: Beiträge zu einer historischen Theorie der Sozialpolitik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.
- Schacherl, Eva. *Über den Wandel der Disziplinierungsmacht unter dem Aspekt gesellschaftlicher Umbrüche*. Wien: Dipl.-Arb., 2005.
- Schiller, Friedrich. „Ueber das gegenwärtige deutsche Theater.“ *Schillers ausgewählte Werke*. Band 10. Stuttgart: J. G. Cotta'schen Buchhandlung, 1867. S. 39-46.
- Schiller, Friedrich. „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet.“ *Schillers ausgewählte Werke*. Band 10. Stuttgart: J. G. Cotta'schen Buchhandlung, 1867. S. 57-66.
- Schiller, Friedrich. „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?“. *Dramaturgische Schriften des 18. Jahrhunderts*. Hg. Klaus Hammer. Berlin: Henschel, 1968. S. 434-445.
- Schischkoff Georgi (Hg.). *Philosophisches Wörterbuch*. Stuttgart: Kröner, 1991.

- Schlegel, Johann Elias. „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters.“ *Dramaturgische Schriften des 18. Jahrhunderts*. Hg. Klaus Hammer. Berlin: Henschel, 1968. S. 86-111.
- Schletterer, Daniela. *Theaterrealität zwischen Tradition und Aufklärung: Versuch einer Neu-positionierung des Theaterschaffens Friederica Carolina Neubers*. Wien: Dipl.-Arb., 1994.
- Schmid, Christian Heinrich. *Chronologie des deutschen Theaters*. Hg. Paul Legband. Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. Band 1. Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte, 1902.
- Schmidt, Christopher. „Hallo, in diesen Trümmern lebt noch einer.“ *Süddeutsche Zeitung: Münchner neueste Nachrichten aus Politik, Kultur, Wirtschaft und Sport*/ Nr. 107 (11.05.2009). S. 9.
- Schmidt, Siegfried J. „Ko-Evolution von Moderne und Medientechniken. Postmoderne.“ *Texte zur Medientheorie*. Hg. Günter Helmes und Werner Köster. Stuttgart: Reclam: 2004, S. 320-326.
- Schmitt, Peter. *Schauspieler und Theaterbetrieb: Studien zur Sozialgeschichte des Schauspielerstandes im deutschsprachigen Raum 1700-1900*. Tübingen: Niemeyer, 1990.
- Schnackenburg, Alexander. „Auf und davon.“ *Theater der Zeit*/ Nr. 6 (Juni 2011). S. 26-27.
- Scholz, Wolfgang. *Abbildung und Veränderung durch das Theater im 18. Jahrhundert*. Hildesheim: Georg Olms, 1980.
- Schrimpf, Hans Joachim. *Lessing und Brecht: Von der Aufklärung auf dem Theater*. Stuttgart: Günther Neske Pfullingen, 1965.
- Schulz, Georg-Michael. „Der Krieg gegen das Publikum. Die Rolle des Publikums in den Konzepten der Theatermacher des 18. Jahrhunderts.“ *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts: Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*. Göttingen: Wallstein, 1999. S. 483-502.
- Schulz, Wolfgang. *Soziologie*. Wien, Graz: Neuer Wissenschaftlicher, 2008.
- Schütze, Johann Friedrich. *Satyrisch-ästhetisches Hand- und Taschenwörterbuch für Schauspieler und Theaterfreunde beides Geschlechts: Nebst einem lehr- und scherzreichen Anhang*. Hg. Werner Otto. Wien, Köln, Graz: Böhlau, 1984.
- Schwingel, Markus. *Pierre Bourdieu zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2009.
- Simhandl, Peter. *Theatergeschichte in einem Band*. Berlin: Henschel, 2007.
- Sørensen, Bengt Algot (Hg.). *Geschichte der deutschen Literatur*. Band 1 und 2. München: C. H. Beck, 1997.
- Statistik Austria (Hg.). *Einkommen, Armut und Lebensbedingungen: Ergebnisse aus EU-SILC 2006*. Wien: statistik austria, 2008.

- Steets, Bernd. *Theaternalmanach Spielzeit 2011/2012: Topographie der deutschsprachigen Theaterlandschaft*. Pullach im Isartal: edition Smidt, 2011.
- Stegemann, Bernd. „Nach der Postdramatik.“ *Theaterheute*/ Nr. 10 (Oktober 2008). S. 14-21.
- Steiner, Gerhard. *Das Theater der deutschen Jakobiner: Dramatik und Bühne im Zeichen der Französischen Revolution*. Berlin: Henschel, 1989.
- Sturz, Helfrich Peter. „Brief über das deutsche Theater an die Freunde und Beschützer desselben in Hamburg.“ *Dramaturgische Schriften des 18. Jahrhunderts*. Hg. Klaus Hammer. Berlin: Henschel, 1968. S. 149-162.
- Szondi, Peter. *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert: Der Kaufmann, der Hausvater und der Hofmeister*. Hg. Gert Mattenklott. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.
- Tamás, Attila. „Überlegungen über die Gültigkeit umfassender Stil Kategorien und Systematisierungsbegriffe im 20. Jahrhundert.“ *Avantgarde und Postmoderne: Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen*. Hg. Erika Fischer-Lichte und Klaus Schwind. Tübingen: Stauffenberg, 1991. S. 129-138.
- Thomas, Karin (Hg.). *Kunstlexikon des 20. Jahrhunderts: Künstler, Stile und Begriffe*. Köln: Dumont, 2006.
- Vogler, Günter. *Absolutistische Herrschaft und ständische Gesellschaft: Reich und Territorien von 1648 bis 1790*. Stuttgart: Ulmer, 1996.
- Weichberger, Alexander. *Goethe und das Komödienhaus in Weimar 1779-1825: Ein Beitrag zur Theaterbaugeschichte*. Leipzig: Leopold Voß, 1928.
- Welsch, Wolfgang. *Grenzgänge der Ästhetik*. Stuttgart: Reclam, 2010.
- Wunberg, Gotthart (Hg.). *Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart: Reclam, 2004.
- Žmegač, Viktor. „Zur Diagnose von Moderne und Postmoderne.“ *Avantgarde und Postmoderne: Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen*. Hg. Erika Fischer-Lichte und Klaus Schwind. Tübingen: Stauffenberg, 1991. S. 17-27.

## 7.2 Internetquellen

- Bundeszentrale für politische Bildung. *Ausgewählte Armutsgefährdungsquoten*. [www.bpb.de/files/V3MBP7.pdf](http://www.bpb.de/files/V3MBP7.pdf). Stand: Jänner 2012.
- Bundeszentrale für politische Bildung. *Bevölkerung nach Bildungsabschluss*. [www.bpb.de/files/58NFKK.pdf](http://www.bpb.de/files/58NFKK.pdf). Stand: Jänner 2012.

- Bundeszentrale für politische Bildung. *Privathaushalte nach Größe und monatlichem Nettoeinkommen*. [www.bpb.de/files/SHQFDM.pdf](http://www.bpb.de/files/SHQFDM.pdf). Stand: Jänner 2012.
- Bundeszentrale für politische Bildung. *Relative Einkommensposition*. [www.bpb.de/files/DUI8WD.pdf](http://www.bpb.de/files/DUI8WD.pdf). Stand: Jänner 2012.
- Bundeszentrale für politische Bildung. *Soziale Netzwerke*. [www.bpb.de/files/KM7VKD.pdf](http://www.bpb.de/files/KM7VKD.pdf). Stand: Jänner 2012.
- Bundeszentrale für politische Bildung. *Zahlen und Fakten*. [www.bpb.de/nachschlagen/zahlen-und-fakten/](http://www.bpb.de/nachschlagen/zahlen-und-fakten/). Stand: Jänner 2012.
- Homepage Christoph Schlingensief. *Das Schlingensief Theater*. [www.schlingensief.com](http://www.schlingensief.com). Stand: Oktober 2008.
- Homepage Volksbühne Berlin. *Volksbühne seit 1914: Einleitung*. [www.volksbuehne-berlin.de](http://www.volksbuehne-berlin.de). Stand: Oktober 2008.
- Homepage Volksbühne Berlin. *Pamphlete und Programme*. [www.volksbuehne-berlin.de](http://www.volksbuehne-berlin.de). Stand: März 2012.
- Statistik Austria. *Akademikeranteile 1991 und 2001 nach Geschlecht und Bundesländern*. Tabelle(n). [www.statistik.at/web\\_de/statistiken/bevoelkerung/volkszaehlungen\\_registerzaehlungen/bevoelkerung\\_nach\\_dem\\_bildungsstand/index.html](http://www.statistik.at/web_de/statistiken/bevoelkerung/volkszaehlungen_registerzaehlungen/bevoelkerung_nach_dem_bildungsstand/index.html). Stand: Jänner 2012.
- Statistik Austria. *Bevölkerung 1991 und 2001 nach Geschlecht und höchster abgeschlossener Ausbildung*. Grafik(en). [www.statistik.at/web\\_de/statistiken/bevoelkerung/volkszaehlungen\\_registerzaehlungen/bevoelkerung\\_nach\\_dem\\_bildungsstand/index.html](http://www.statistik.at/web_de/statistiken/bevoelkerung/volkszaehlungen_registerzaehlungen/bevoelkerung_nach_dem_bildungsstand/index.html). Stand: Jänner 2012.
- Statistik Austria. *Bevölkerung 2001 nach sozioökonomischer Zugehörigkeit*. Tabelle(n). [www.statistik.at/web\\_de/statistiken/bevoelkerung/volkszaehlungen\\_registerzaehlungen/bevoelkerung\\_nach\\_sozio-oekonomischen\\_merkmalen/index.html](http://www.statistik.at/web_de/statistiken/bevoelkerung/volkszaehlungen_registerzaehlungen/bevoelkerung_nach_sozio-oekonomischen_merkmalen/index.html). Stand: Jänner 2012.
- Statistik Austria. *Bevölkerung im Alter von 15 und mehr Jahren nach Altersgruppen und der höchsten abgeschlossenen Ausbildung, 1971 bis 2001*. Tabelle(n). [www.statistik.at/web\\_de/statistiken/bevoelkerung/volkszaehlungen\\_registerzaehlungen/bevoelkerung\\_nach\\_dem\\_bildungsstand/index.html](http://www.statistik.at/web_de/statistiken/bevoelkerung/volkszaehlungen_registerzaehlungen/bevoelkerung_nach_dem_bildungsstand/index.html). Stand: Jänner 2012.
- Statistik Austria. *Bevölkerung im Alter von 15 und mehr Jahren nach der höchsten abgeschlossenen Ausbildung und Geschlecht, 1951 bis 2001*. Tabelle(n). [www.statistik.at/web\\_de/statistiken/bevoelkerung/volkszaehlungen\\_registerzaehlungen/bevoelkerung\\_nach\\_dem\\_bildungsstand/index.html](http://www.statistik.at/web_de/statistiken/bevoelkerung/volkszaehlungen_registerzaehlungen/bevoelkerung_nach_dem_bildungsstand/index.html). Stand: Jänner 2012.
- Statistik Austria. *Bildungsstand der Bevölkerung im Alter von 25 bis 64 Jahren, 1971 bis 2009*. Tabelle(n). [www.statistik.at/web\\_de/statistiken/bildung\\_und\\_kultur/bildungsstand\\_der\\_bevoelkerung/index.html](http://www.statistik.at/web_de/statistiken/bildung_und_kultur/bildungsstand_der_bevoelkerung/index.html). Stand: Jänner 2012.

Statistik Austria. *Bruttostundenverdienst nach höchster abgeschlossener Bildung und Geschlecht 2006*. Grafik(en). [www.statistik.at/web\\_de/statistiken/soziales/personeneinkommen/verdienststruktur/index.html](http://www.statistik.at/web_de/statistiken/soziales/personeneinkommen/verdienststruktur/index.html). Stand: Jänner 2012.

Statistik Austria. *Finanzielle Gebarung der Bundestheater 1990 bis 2009/10*. Tabelle(n). [www.statistik.at/web\\_de/statistiken/bildung\\_und\\_kultur/kultur/theater\\_und\\_musik/index.html](http://www.statistik.at/web_de/statistiken/bildung_und_kultur/kultur/theater_und_musik/index.html). Stand: Jänner 2012.

Statistik Austria. *Gebarung der Bundestheater, Wiener Privattheater und Vereinigten Bühnen Wien und der österreichischen Länderbühnen und Stadttheater 2009/10*. Tabelle(n). [www.statistik.at/web\\_de/statistiken/bildung\\_und\\_kultur/kultur/theater\\_und\\_musik/index.html](http://www.statistik.at/web_de/statistiken/bildung_und_kultur/kultur/theater_und_musik/index.html). Stand: Jänner 2012.

Statistik Austria. *Kinder und Jugendliche in Ausbildung nach Schultyp und der höchsten abgeschlossenen Ausbildung des Familienrepräsentanten 2001*. Grafik(en). [www.statistik.at/web\\_de/statistiken/bevoelkerung/volkszaehlungen\\_registerzaehlungen/schueler\\_studenten/index.html](http://www.statistik.at/web_de/statistiken/bevoelkerung/volkszaehlungen_registerzaehlungen/schueler_studenten/index.html). Stand: Jänner 2012.

Statistik Austria. *Lebensbedingungen und Erwerbsstatus von niedrigen, mittleren und hohen Einkommensgruppen*. Tabelle(n). [www.statistik.at/web\\_de/statistiken/soziales/armut\\_und\\_soziale\\_eingliederung/index.html](http://www.statistik.at/web_de/statistiken/soziales/armut_und_soziale_eingliederung/index.html). Stand: Jänner 2012.

Statistik Austria. *Schüler/-innen, Studierende und Lehrlinge 1981 bis 2001 nach Geschlecht und Bildung der Familienreferenzperson*. Tabelle(n). [www.statistik.at/web\\_de/statistiken/bevoelkerung/volkszaehlungen\\_registerzaehlungen/schueler\\_studenten/index.html](http://www.statistik.at/web_de/statistiken/bevoelkerung/volkszaehlungen_registerzaehlungen/schueler_studenten/index.html). Stand: Jänner 2012.

Statistik Austria. *Statistiken*. [www.statistik.at/web\\_de/statistiken/index.html](http://www.statistik.at/web_de/statistiken/index.html). Stand: Jänner 2012.

Statistisches Bundesamt. *Zahlen & Fakten*. [www.destatis.de/DE/ZahlenFakten/ZahlenFakten/html](http://www.destatis.de/DE/ZahlenFakten/ZahlenFakten/html). Stand: Jänner 2012.

### 7.3 Ton- und Filmdokumente

*Flatz 1 und 2*. Dokumentationsgespräch mit Wolfgang Flatz am 05.07.2004. Fassung: Audio-stream. <https://webct.univie.ac.at/webct/urw/lc20881.tp0/cobaltMainFrame.dowebct>. Zugriff: 06.01.2009.

*To make it happen: Performativität, Kunst und Hörspiel*. Erika Fischer-Lichte im Gespräch mit Norbert Lang. Bayern 2: hör!spiel!artmix.gespräch. Fassung: Bayern 2 Podcast, 07.10.2011, 46'10''.

## 8 Anhang

### 8.1 Fragebogen der Online-Erhebung

Sämtliche Formulierungen sind durchgängig geschlechtsneutral zu verstehen und richten sich gleichermaßen an Frauen und Männer.

1. Wie häufig gehen Sie ins Theater?

- Mehrmals im Monat
- Ca. einmal im Monat
- Mehrmals im Jahr
- Ca. einmal im Jahr
- Seltener als einmal im Jahr
- Fast nie

2. Kamen Sie in Ihrer Kindheit bzw. Jugend mit Theater in Kontakt?

- Ja
- Nein

3. Wenn ja, durch wen oder was? (Mehrfachnennung möglich)

- Schule
- Eltern bzw. familiäres Umfeld
- Bekannten-, Freundeskreis
- Sonstiges:

4. Wie oft gingen Sie während Ihrer Jugendzeit (bis 18 Jahre) mit Ihren Eltern ins Theater?

- Sehr häufig (ca. einmal im Monat oder häufiger)
- Häufig (mehrmals im Jahr)
- Selten (ca. einmal pro Jahr)
- Sehr selten (weniger als einmal pro Jahr)
- Nie

5. Was erwarten Sie sich von einem Theaterbesuch?

|                                                                                                                                                                                                                                                                                     | Hohe Erwartung | Mittlere Erwartung | Niedrige Erwartung | Keine Erwartung |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------|--------------------|--------------------|-----------------|
| <ul style="list-style-type: none"><li>• Unterhaltung</li><li>• Wissensvermittlung</li><li>• Entspannung</li><li>• Bildung</li><li>• Thematisierung aktueller gesellschaftlicher Ereignisse</li><li>• Spaß</li><li>• Schauspielerische Leistung</li><li>• Verständlichkeit</li></ul> |                |                    |                    |                 |

6. Werden Ihre Erwartungen an das Theater im Großen und Ganzen erfüllt?

- Ja, absolut
- Ja, fast immer
- Teils, teils
- Nein, eher nicht
- Nein, überhaupt nicht

7. Welche der folgenden Gründe halten Sie von einem Theaterbesuch ab? (Mehrfachnennung möglich)

- Zeit
- Finanzieller Aufwand
- Allgemein wenig Interesse
- Erwartungen werden nicht erfüllt
- Keiner dieser Gründe
- Anderer Grund:

8. Inwiefern stimmen Sie folgenden Aussagen zu?

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | Stimme sehr zu | Stimme eher zu | Teils, teils | Stimme eher nicht zu | Stimme nicht zu | Weiß nicht |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------|----------------|--------------|----------------------|-----------------|------------|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>• In der Regel erfüllt das Theater meine Erwartungen.</li> <li>• Die meisten anderen Theaterbesucher gehören einer anderen sozialen Schicht an als ich.</li> <li>• Die inhaltlichen Aussagen der meisten Theaterraufführungen sind für mich vollkommen verständlich.</li> <li>• Im Theater fühle ich mich oft fehl am Platz.</li> <li>• Kulturelles Wissen und musische Kenntnisse sind beim Verstehen von Theaterraufführungen hilfreich.</li> </ul> |                |                |              |                      |                 |            |

9. Können Sie sich an die zuletzt gesehene Aufführung erinnern?

- Ja
- Nein
- War noch nie im Theater

10. Titel der Theaterraufführung:

11. Name des Theaters oder des Aufführungsortes:

12. In welcher Stadt?

13. War diese Theaterraufführung für Sie verständlich bzw. nachvollziehbar?

- Ja, absolut
- Ja, zum größten Teil
- Nur teilweise
- Nein, eher nicht
- Nein, überhaupt nicht

14. Kam es schon einmal vor, dass Sie eine Theaterraufführung nur teilweise oder überhaupt nicht nachvollziehen konnten?

- Ja, schon mehrmals
- Ja, einmal
- Nein, noch nie

15. Hat Sie das von weiteren Theaterbesuchen abgehalten?

- Ja
- Nein

16. Welche soziale Schicht spricht Theater Ihrer Meinung nach in erster Linie an?

- Oberschicht
- Obere Mittelschicht
- Untere Mittelschicht
- Unterschicht
- Jede gleich

17. Wenn Sie an das Ihrer Meinung nach gängige Theaterpublikum denken, welche Persönlichkeitsmerkmale und Berufskategorien kommen Ihnen in den Sinn? (Mehrfachnennung möglich)

- Intellektuell
- Angestellter
- Vermögend
- Praktisch veranlagt
- Arbeiter
- Belesen
- Gut situiert
- Sport interessiert
- Gebildet
- Elitär
- Hilfsarbeiter
- Kulturell interessiert
- Keine der genannten

18. Zählen Sie sich persönlich zum gängigen Theaterpublikum?

- Ja, auf jeden Fall
- Ja, eher
- Teils, teils
- Nein, eher nicht
- Nein, auf keinen Fall

19. Welche der folgenden Theaterformen kennen Sie zumindest dem Namen nach?

- Klassische Theaterinszenierung
- Ballett
- Oper
- Operette
- Bauerntheater, volkstümliches Theater
- Kindertheater
- Puppen-, Marionettentheater
- Aktions-, Performancekunst
- Musical
- Postdramatisches Theater
- Zeitgenössischer Tanz, Tanzperformance
- Experimentelles Theater
- Keine der genannten

20. Welche der folgenden Theaterformen haben Sie zumindest schon einmal in Ihrem Leben besucht?

- Klassische Theaterinszenierung
- Ballett
- Oper
- Operette
- Bauerntheater, volkstümliches Theater
- Kindertheater
- Puppen-, Marionettentheater
- Aktions-, Performancekunst
- Musical
- Postdramatisches Theater
- Zeitgenössischer Tanz, Tanzperformance
- Experimentelles Theater
- Keine der genannten

21. Denken Sie jetzt bitte an die letzten 12 Monate. Wie oft haben Sie die unten stehenden Theaterformen besucht?

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | Öfter als 10 mal | 5-10 mal | 2-4 mal | 1 mal | Nie |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------|----------|---------|-------|-----|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>• Klassische Theaterinszenierung</li> <li>• Ballett</li> <li>• Oper</li> <li>• Operette</li> <li>• Bauerntheater, volkstümliches Theater</li> <li>• Kindertheater</li> <li>• Puppen-, Marionettentheater</li> <li>• Aktions-, Performancekunst</li> <li>• Musical</li> <li>• Postdramatisches Theater</li> <li>• Zeitgenössischer Tanz, Tanzperformance</li> <li>• Experimentelles Theater</li> </ul> |                  |          |         |       |     |

Abschließend noch ein paar Fragen zu Ihrer Person.

22. Wie alt sind Sie?

23. Geschlecht?

- Weiblich
- Männlich

24. Was ist Ihr höchster Schulabschluss?

- Haupt-, Pflichtschule
- Realschule
- Abitur, Matura
- Fachhochschule
- Universität

25. In welchem Fachbereich haben Sie Ihren Abschluss gemacht?

- Wirtschaftswissenschaften
- Technischer Fachbereich
- Kultur- und Sozialwissenschaften
- Rechtswissenschaften
- Geisteswissenschaften
- Naturwissenschaften
- Sonstiges

26. Bitte lesen Sie sich die folgenden Antwortmöglichkeiten bezüglich Ihrer aktuellen beruflichen Position durch. Falls Sie nicht mehr erwerbstätig sind, denken Sie bitte an Ihre letzte berufliche Position. Kreuzen Sie dann bitte diejenige an, welche auf Sie am ehesten zutrifft.

- Arbeiter
- Angestellter, Beamter ohne leitende Funktion
- Angestellter, Beamter mit leitender Funktion
- Selbständiger (keine Mitarbeiter)
- Selbständiger (1-5 Mitarbeiter)
- Selbständiger (mehr als 5 Mitarbeiter)
- Land-, Forstwirt
- Hausfrau, -mann
- Mithelfender im Betrieb
- Schüler
- Student
- Arbeitslos
- Aus anderen Gründen nicht erwerbstätig

27. Wie hoch ist ungefähr Ihr monatliches Nettohaushaltseinkommen in Euro?

- Bis 1.000
- 1.000-1.500
- 1.500-2.000
- 2.000-2.500
- 2.500-3.000
- 3.000-3.500
- 3.500-4.000
- 4.000-5.000
- Mehr als 5.000

28. Wie viele Personen leben momentan in Ihrem Haushalt?

29. In einer Gesellschaft gibt es Menschen die sozial und wirtschaftlich sehr hoch stehen und welche, die sich weiter unten befinden. Unten sehen Sie eine Skala von 1 bis 10, wobei 1 für ganz unten steht und 10 für ganz oben steht. Wo würden Sie sich selbst einstufen?

- 10 ganz oben
- 9
- 8
- 7
- 6
- 5
- 4
- 3
- 2
- 1 ganz unten

## 8.2 Statistische Daten der Online-Erhebung

### (1) Grafik 1: Höchste abgeschlossene Ausbildung der Probanden der Online-Umfrage

|         |                         | Frequency | Percent    | Valid Percent | Cumulative Percent |
|---------|-------------------------|-----------|------------|---------------|--------------------|
| Valid   | 1 Haupt-, Pflichtschule | 21        | 6,73076923 | 6,77419355    | 6,77419355         |
|         | 2 Realschule            | 42        | 13,4615385 | 13,5483871    | 20,3225806         |
|         | 3 Abitur, Matura        | 106       | 33,974359  | 34,1935484    | 54,516129          |
|         | 4 Fachhochschule        | 31        | 9,93589744 | 10            | 64,516129          |
|         | 5 Universität           | 110       | 35,2564103 | 35,483871     | 100                |
|         | Total                   | 310       | 99,3589744 | 100           |                    |
| Missing | -1                      | 2         | 0,64102564 |               |                    |
| Total   |                         | 312       | 100        |               |                    |

### (2) Grafik 2: Hochschulabschluss der Probanden der Online-Umfrage nach Fachbereich

|         |                                    | Frequency | Percent    | Valid Percent | Cumulative Percent |
|---------|------------------------------------|-----------|------------|---------------|--------------------|
| Valid   | 1 Wirtschaftswissenschaften        | 15        | 4,80769231 | 10,6382979    | 10,6382979         |
|         | 2 Technischer Fachbereich          | 18        | 5,76923077 | 12,7659574    | 23,4042553         |
|         | 3 Kultur- und Sozialwissenschaften | 29        | 9,29487179 | 20,5673759    | 43,9716312         |
|         | 4 Rechtswissenschaften             | 6         | 1,92307692 | 4,25531915    | 48,2269504         |
|         | 5 Geisteswissenschaften            | 35        | 11,2179487 | 24,822695     | 73,0496454         |
|         | 6 Naturwissenschaften              | 21        | 6,73076923 | 14,893617     | 87,9432624         |
|         | 7 Sonstiges                        | 17        | 5,44871795 | 12,0567376    | 100                |
|         | Total                              | 141       | 45,1923077 | 100           |                    |
| Missing | -1                                 | 171       | 54,8076923 |               |                    |
| Total   |                                    | 312       | 100        |               |                    |

### (3) Grafik 5: Monatliches Haushaltsnettoeinkommen der Probanden der Online-Umfrage in Euro

|         |                  | Frequency | Percent    | Valid Percent | Cumulative Percent |
|---------|------------------|-----------|------------|---------------|--------------------|
| Valid   | 1 Bis 1.000      | 124       | 39,7435897 | 42,6116838    | 42,6116838         |
|         | 2 1.000-1.500    | 46        | 14,7435897 | 15,8075601    | 58,419244          |
|         | 3 1.500-2.000    | 24        | 7,69230769 | 8,24742268    | 66,6666667         |
|         | 4 2.000-2.500    | 22        | 7,05128205 | 7,56013746    | 74,2268041         |
|         | 5 2.500-3.000    | 24        | 7,69230769 | 8,24742268    | 82,4742268         |
|         | 6 3.000-3.500    | 21        | 6,73076923 | 7,21649485    | 89,6907216         |
|         | 7 3.500-4.000    | 14        | 4,48717949 | 4,81099656    | 94,5017182         |
|         | 8 4.000-5.000    | 7         | 2,24358974 | 2,40549828    | 96,9072165         |
|         | 9 Mehr als 5.000 | 9         | 2,88461538 | 3,09278351    | 100                |
|         | Total            | 291       | 93,2692308 | 100           |                    |
| Missing | -1               | 21        | 6,73076923 |               |                    |
| Total   |                  | 312       | 100        |               |                    |

### (4) Grafik 6: Generelle Frequentierung unterschiedlicher Theaterformen

#### v20.1 Klassische Theaterinszenierung

|       |                     | Frequency | Percent    | Valid Percent | Cumulative Percent |
|-------|---------------------|-----------|------------|---------------|--------------------|
| Valid | -1 nicht angekreuzt | 61        | 19,5512821 | 19,5512821    | 19,5512821         |
|       | 1 angekreuzt        | 251       | 80,4487179 | 80,4487179    | 100                |
|       | Total               | 312       | 100        | 100           |                    |

|                                             |                     |           |            |               |                    |
|---------------------------------------------|---------------------|-----------|------------|---------------|--------------------|
| v20.2 Ballett                               |                     |           |            |               |                    |
|                                             |                     | Frequency | Percent    | Valid Percent | Cumulative Percent |
| Valid                                       | -1 nicht angekreuzt | 133       | 42,6282051 | 42,6282051    | 42,6282051         |
|                                             | 1 angekreuzt        | 179       | 57,3717949 | 57,3717949    | 100                |
|                                             | Total               | 312       | 100        | 100           |                    |
| v20.3 Oper                                  |                     |           |            |               |                    |
|                                             |                     | Frequency | Percent    | Valid Percent | Cumulative Percent |
| Valid                                       | -1 nicht angekreuzt | 82        | 26,2820513 | 26,2820513    | 26,2820513         |
|                                             | 1 angekreuzt        | 230       | 73,7179487 | 73,7179487    | 100                |
|                                             | Total               | 312       | 100        | 100           |                    |
| v20.4 Operette                              |                     |           |            |               |                    |
|                                             |                     | Frequency | Percent    | Valid Percent | Cumulative Percent |
| Valid                                       | -1 nicht angekreuzt | 130       | 41,6666667 | 41,6666667    | 41,6666667         |
|                                             | 1 angekreuzt        | 182       | 58,3333333 | 58,3333333    | 100                |
|                                             | Total               | 312       | 100        | 100           |                    |
| v20.5 Bauerntheater, volkstümliches Theater |                     |           |            |               |                    |
|                                             |                     | Frequency | Percent    | Valid Percent | Cumulative Percent |
| Valid                                       | -1 nicht angekreuzt | 139       | 44,5512821 | 44,5512821    | 44,5512821         |
|                                             | 1 angekreuzt        | 173       | 55,4487179 | 55,4487179    | 100                |
|                                             | Total               | 312       | 100        | 100           |                    |
| v20.6 Kindertheater                         |                     |           |            |               |                    |
|                                             |                     | Frequency | Percent    | Valid Percent | Cumulative Percent |
| Valid                                       | -1 nicht angekreuzt | 79        | 25,3205128 | 25,3205128    | 25,3205128         |
|                                             | 1 angekreuzt        | 233       | 74,6794872 | 74,6794872    | 100                |
|                                             | Total               | 312       | 100        | 100           |                    |
| v20.7 Puppen-, Marionettentheater           |                     |           |            |               |                    |
|                                             |                     | Frequency | Percent    | Valid Percent | Cumulative Percent |
| Valid                                       | -1 nicht angekreuzt | 105       | 33,6538462 | 33,6538462    | 33,6538462         |
|                                             | 1 angekreuzt        | 207       | 66,3461538 | 66,3461538    | 100                |
|                                             | Total               | 312       | 100        | 100           |                    |
| v20.8 Aktions-, Performancekunst            |                     |           |            |               |                    |
|                                             |                     | Frequency | Percent    | Valid Percent | Cumulative Percent |
| Valid                                       | -1 nicht angekreuzt | 181       | 58,0128205 | 58,0128205    | 58,0128205         |
|                                             | 1 angekreuzt        | 131       | 41,9871795 | 41,9871795    | 100                |
|                                             | Total               | 312       | 100        | 100           |                    |
| v20.9 Musical                               |                     |           |            |               |                    |
|                                             |                     | Frequency | Percent    | Valid Percent | Cumulative Percent |
| Valid                                       | -1 nicht angekreuzt | 52        | 16,6666667 | 16,6666667    | 16,6666667         |
|                                             | 1 angekreuzt        | 260       | 83,3333333 | 83,3333333    | 100                |
|                                             | Total               | 312       | 100        | 100           |                    |

## v20.10 Postdramatisches Theater

|       |                     | Frequency | Percent    | Valid Percent | Cumulative Percent |
|-------|---------------------|-----------|------------|---------------|--------------------|
| Valid | -1 nicht angekreuzt | 257       | 82,3717949 | 82,3717949    | 82,3717949         |
|       | 1 angekreuzt        | 55        | 17,6282051 | 17,6282051    | 100                |
|       | Total               | 312       | 100        | 100           |                    |

## v20.12 Experimentelles Theater

|       |                     | Frequency | Percent    | Valid Percent | Cumulative Percent |
|-------|---------------------|-----------|------------|---------------|--------------------|
| Valid | -1 nicht angekreuzt | 197       | 63,1410256 | 63,1410256    | 63,1410256         |
|       | 1 angekreuzt        | 115       | 36,8589744 | 36,8589744    | 100                |
|       | Total               | 312       | 100        | 100           |                    |

## (5) Grafik 7: Jährliche Frequentierung unterschiedlicher Theaterformen

Grafik 8: Prozentuale Häufigkeit von Theaterbesuchen in den letzten 12 Monaten: mainstream versus alternative Szene

## v21.1 Klassische Theaterinszenierung

|         |                    | Frequency | Percent    | Valid Percent | Cumulative Percent |
|---------|--------------------|-----------|------------|---------------|--------------------|
| Valid   | 1 Öfter als 10 mal | 23        | 7,37179487 | 8,21428571    | 8,21428571         |
|         | 2 5-10 mal         | 44        | 14,1025641 | 15,7142857    | 23,9285714         |
|         | 3 2-4 mal          | 58        | 18,5897436 | 20,7142857    | 44,6428571         |
|         | 4 1 mal            | 63        | 20,1923077 | 22,5          | 67,1428571         |
|         | 5 Nie              | 92        | 29,4871795 | 32,8571429    | 100                |
|         | Total              | 280       | 89,7435897 | 100           |                    |
| Missing | -1                 | 32        | 10,2564103 |               |                    |
| Total   |                    | 312       | 100        |               |                    |

## v21.2 Ballett

|         |                    | Frequency | Percent    | Valid Percent | Cumulative Percent |
|---------|--------------------|-----------|------------|---------------|--------------------|
| Valid   | 1 Öfter als 10 mal | 1         | 0,32051282 | 0,390625      | 0,390625           |
|         | 2 5-10 mal         | 1         | 0,32051282 | 0,390625      | 0,78125            |
|         | 3 2-4 mal          | 14        | 4,48717949 | 5,46875       | 6,25               |
|         | 4 1 mal            | 46        | 14,7435897 | 17,96875      | 24,21875           |
|         | 5 Nie              | 194       | 62,1794872 | 75,78125      | 100                |
|         | Total              | 256       | 82,0512821 | 100           |                    |
| Missing | -1                 | 56        | 17,9487179 |               |                    |
| Total   |                    | 312       | 100        |               |                    |

## v21.3 Oper

|         |                    | Frequency | Percent    | Valid Percent | Cumulative Percent |
|---------|--------------------|-----------|------------|---------------|--------------------|
| Valid   | 1 Öfter als 10 mal | 11        | 3,52564103 | 4,08921933    | 4,08921933         |
|         | 2 5-10 mal         | 8         | 2,56410256 | 2,9739777     | 7,06319703         |
|         | 3 2-4 mal          | 33        | 10,5769231 | 12,267658     | 19,330855          |
|         | 4 1 mal            | 79        | 25,3205128 | 29,3680297    | 48,6988848         |
|         | 5 Nie              | 138       | 44,2307692 | 51,3011152    | 100                |
|         | Total              | 269       | 86,2179487 | 100           |                    |
| Missing | -1                 | 43        | 13,7820513 |               |                    |
| Total   |                    | 312       | 100        |               |                    |

## v21.4 Operette

|         |                    | Frequency | Percent    | Valid Percent | Cumulative Percent |
|---------|--------------------|-----------|------------|---------------|--------------------|
| Valid   | 1 Öfter als 10 mal | 1         | 0,32051282 | 0,4           | 0,4                |
|         | 2 5-10 mal         | 1         | 0,32051282 | 0,4           | 0,8                |
|         | 3 2-4 mal          | 13        | 4,16666667 | 5,2           | 6                  |
|         | 4 1 mal            | 40        | 12,8205128 | 16            | 22                 |
|         | 5 Nie              | 195       | 62,5       | 78            | 100                |
|         | Total              | 250       | 80,1282051 | 100           |                    |
| Missing | -1                 | 62        | 19,8717949 |               |                    |
| Total   |                    | 312       | 100        |               |                    |

## v21.5 Bauerntheater, volkstümliches Theater

|         |                    | Frequency | Percent    | Valid Percent | Cumulative Percent |
|---------|--------------------|-----------|------------|---------------|--------------------|
| Valid   | 1 Öfter als 10 mal | 2         | 0,64102564 | 0,78740157    | 0,78740157         |
|         | 2 5-10 mal         | 4         | 1,28205128 | 1,57480315    | 2,36220472         |
|         | 3 2-4 mal          | 8         | 2,56410256 | 3,1496063     | 5,51181102         |
|         | 4 1 mal            | 42        | 13,4615385 | 16,5354331    | 22,0472441         |
|         | 5 Nie              | 198       | 63,4615385 | 77,9527559    | 100                |
|         | Total              | 254       | 81,4102564 | 100           |                    |
| Missing | -1                 | 58        | 18,5897436 |               |                    |
| Total   |                    | 312       | 100        |               |                    |

## v21.6 Kindertheater

|         |                    | Frequency | Percent    | Valid Percent | Cumulative Percent |
|---------|--------------------|-----------|------------|---------------|--------------------|
| Valid   | 1 Öfter als 10 mal | 3         | 0,96153846 | 1,2           | 1,2                |
|         | 2 5-10 mal         | 7         | 2,24358974 | 2,8           | 4                  |
|         | 3 2-4 mal          | 24        | 7,69230769 | 9,6           | 13,6               |
|         | 4 1 mal            | 40        | 12,8205128 | 16            | 29,6               |
|         | 5 Nie              | 176       | 56,4102564 | 70,4          | 100                |
|         | Total              | 250       | 80,1282051 | 100           |                    |
| Missing | -1                 | 62        | 19,8717949 |               |                    |
| Total   |                    | 312       | 100        |               |                    |

## v21.7 Puppen-, Marionettentheater

|         |           | Frequency | Percent    | Valid Percent | Cumulative Percent |
|---------|-----------|-----------|------------|---------------|--------------------|
| Valid   | 3 2-4 mal | 12        | 3,84615385 | 4,89795918    | 4,89795918         |
|         | 4 1 mal   | 40        | 12,8205128 | 16,3265306    | 21,2244898         |
|         | 5 Nie     | 193       | 61,8589744 | 78,7755102    | 100                |
|         | Total     | 245       | 78,525641  | 100           |                    |
| Missing | -1        | 67        | 21,474359  |               |                    |
| Total   |           | 312       | 100        |               |                    |

## v21.8 Aktions-, Performancekunst

|         |                    | Frequency | Percent    | Valid Percent | Cumulative Percent |
|---------|--------------------|-----------|------------|---------------|--------------------|
| Valid   | 1 Öfter als 10 mal | 1         | 0,32051282 | 0,41152263    | 0,41152263         |
|         | 2 5-10 mal         | 4         | 1,28205128 | 1,64609053    | 2,05761317         |
|         | 3 2-4 mal          | 35        | 11,2179487 | 14,4032922    | 16,4609053         |
|         | 4 1 mal            | 36        | 11,5384615 | 14,8148148    | 31,2757202         |
|         | 5 Nie              | 167       | 53,525641  | 68,7242798    | 100                |
|         | Total              | 243       | 77,8846154 | 100           |                    |
| Missing | -1                 | 69        | 22,1153846 |               |                    |
| Total   |                    | 312       | 100        |               |                    |

## v21.9 Musical

|         |                    | Frequency | Percent    | Valid Percent | Cumulative Percent |
|---------|--------------------|-----------|------------|---------------|--------------------|
| Valid   | 1 Öfter als 10 mal | 4         | 1,28205128 | 1,50943396    | 1,50943396         |
|         | 2 5-10 mal         | 7         | 2,24358974 | 2,64150943    | 4,1509434          |
|         | 3 2-4 mal          | 28        | 8,97435897 | 10,5660377    | 14,7169811         |
|         | 4 1 mal            | 73        | 23,3974359 | 27,5471698    | 42,2641509         |
|         | 5 Nie              | 153       | 49,0384615 | 57,7358491    | 100                |
|         | Total              | 265       | 84,9358974 | 100           |                    |
| Missing | -1                 | 47        | 15,0641026 |               |                    |
| Total   |                    | 312       | 100        |               |                    |

## v21.10 Postdramatisches Theater

|         |                    | Frequency | Percent    | Valid Percent | Cumulative Percent |
|---------|--------------------|-----------|------------|---------------|--------------------|
| Valid   | 1 Öfter als 10 mal | 5         | 1,6025641  | 2,14592275    | 2,14592275         |
|         | 2 5-10 mal         | 5         | 1,6025641  | 2,14592275    | 4,29184549         |
|         | 3 2-4 mal          | 19        | 6,08974359 | 8,15450644    | 12,4463519         |
|         | 4 1 mal            | 19        | 6,08974359 | 8,15450644    | 20,6008584         |
|         | 5 Nie              | 185       | 59,2948718 | 79,3991416    | 100                |
|         | Total              | 233       | 74,6794872 | 100           |                    |
| Missing | -1                 | 79        | 25,3205128 |               |                    |
| Total   |                    | 312       | 100        |               |                    |

## v21.12 Experimentelles Theater

|         |                    | Frequency | Percent    | Valid Percent | Cumulative Percent |
|---------|--------------------|-----------|------------|---------------|--------------------|
| Valid   | 1 Öfter als 10 mal | 2         | 0,64102564 | 0,85470085    | 0,85470085         |
|         | 2 5-10 mal         | 6         | 1,92307692 | 2,56410256    | 3,41880342         |
|         | 3 2-4 mal          | 17        | 5,44871795 | 7,26495726    | 10,6837607         |
|         | 4 1 mal            | 42        | 13,4615385 | 17,9487179    | 28,6324786         |
|         | 5 Nie              | 167       | 53,525641  | 71,3675214    | 100                |
|         | Total              | 234       | 75         | 100           |                    |
| Missing | -1                 | 78        | 25         |               |                    |
| Total   |                    | 312       | 100        |               |                    |

## (6) Grafik 9: Schichtspezifische Adressierung von Theater im Zeitalter der Postmoderne

|         |                        | Frequency | Percent    | Valid Percent | Cumulative Percent |
|---------|------------------------|-----------|------------|---------------|--------------------|
| Valid   | 1 Oberschicht          | 28        | 8,97435897 | 9,09090909    | 9,09090909         |
|         | 2 Obere Mittelschicht  | 213       | 68,2692308 | 69,1558442    | 78,2467532         |
|         | 3 Untere Mittelschicht | 4         | 1,28205128 | 1,2987013     | 79,5454545         |
|         | 5 Jede gleich          | 63        | 20,1923077 | 20,4545455    | 100                |
|         | Total                  | 308       | 98,7179487 | 100           |                    |
| Missing | -1                     | 4         | 1,28205128 |               |                    |
| Total   |                        | 312       | 100        |               |                    |

## (7) Grafik10: Assoziationen zum gängigen Theaterpublikum des beginnenden 21. Jahrhunderts

## v17.1 Intellektuell

|       |                     | Frequency | Percent    | Valid Percent | Cumulative Percent |
|-------|---------------------|-----------|------------|---------------|--------------------|
| Valid | -1 nicht angekreuzt | 75        | 24,0384615 | 24,0384615    | 24,0384615         |
|       | 1 angekreuzt        | 237       | 75,9615385 | 75,9615385    | 100                |
| Total |                     | 312       | 100        | 100           |                    |

## v17.2 Angestellter

|       |                     | Frequency | Percent    | Valid Percent | Cumulative Percent |
|-------|---------------------|-----------|------------|---------------|--------------------|
| Valid | -1 nicht angekreuzt | 213       | 68,2692308 | 68,2692308    | 68,2692308         |
|       | 1 angekreuzt        | 99        | 31,7307692 | 31,7307692    | 100                |
|       | Total               | 312       | 100        | 100           |                    |

## v17.3 Vermögend

|       |                     | Frequency | Percent    | Valid Percent | Cumulative Percent |
|-------|---------------------|-----------|------------|---------------|--------------------|
| Valid | -1 nicht angekreuzt | 185       | 59,2948718 | 59,2948718    | 59,2948718         |
|       | 1 angekreuzt        | 127       | 40,7051282 | 40,7051282    | 100                |
|       | Total               | 312       | 100        | 100           |                    |

## v17.4 Praktisch veranlagt

|       |                     | Frequency | Percent    | Valid Percent | Cumulative Percent |
|-------|---------------------|-----------|------------|---------------|--------------------|
| Valid | -1 nicht angekreuzt | 297       | 95,1923077 | 95,1923077    | 95,1923077         |
|       | 1 angekreuzt        | 15        | 4,80769231 | 4,80769231    | 100                |
|       | Total               | 312       | 100        | 100           |                    |

## v17.5 Arbeiter

|       |                     | Frequency | Percent    | Valid Percent | Cumulative Percent |
|-------|---------------------|-----------|------------|---------------|--------------------|
| Valid | -1 nicht angekreuzt | 293       | 93,9102564 | 93,9102564    | 93,9102564         |
|       | 1 angekreuzt        | 19        | 6,08974359 | 6,08974359    | 100                |
|       | Total               | 312       | 100        | 100           |                    |

## v17.6 Belesen

|       |                     | Frequency | Percent    | Valid Percent | Cumulative Percent |
|-------|---------------------|-----------|------------|---------------|--------------------|
| Valid | -1 nicht angekreuzt | 52        | 16,6666667 | 16,6666667    | 16,6666667         |
|       | 1 angekreuzt        | 260       | 83,3333333 | 83,3333333    | 100                |
|       | Total               | 312       | 100        | 100           |                    |

## v17.7 Gut situiert

|       |                     | Frequency | Percent    | Valid Percent | Cumulative Percent |
|-------|---------------------|-----------|------------|---------------|--------------------|
| Valid | -1 nicht angekreuzt | 105       | 33,6538462 | 33,6538462    | 33,6538462         |
|       | 1 angekreuzt        | 207       | 66,3461538 | 66,3461538    | 100                |
|       | Total               | 312       | 100        | 100           |                    |

## v17.8 Sport interessiert

|       |                     | Frequency | Percent    | Valid Percent | Cumulative Percent |
|-------|---------------------|-----------|------------|---------------|--------------------|
| Valid | -1 nicht angekreuzt | 295       | 94,5512821 | 94,5512821    | 94,5512821         |
|       | 1 angekreuzt        | 17        | 5,44871795 | 5,44871795    | 100                |
|       | Total               | 312       | 100        | 100           |                    |

## v17.9 Gebildet

|       |                     | Frequency | Percent    | Valid Percent | Cumulative Percent |
|-------|---------------------|-----------|------------|---------------|--------------------|
| Valid | -1 nicht angekreuzt | 49        | 15,7051282 | 15,7051282    | 15,7051282         |
|       | 1 angekreuzt        | 263       | 84,2948718 | 84,2948718    | 100                |
|       | Total               | 312       | 100        | 100           |                    |

## v17.10 Elitär

|       |                     | Frequency | Percent    | Valid Percent | Cumulative Percent |
|-------|---------------------|-----------|------------|---------------|--------------------|
| Valid | -1 nicht angekreuzt | 227       | 72,7564103 | 72,7564103    | 72,7564103         |
|       | 1 angekreuzt        | 85        | 27,2435897 | 27,2435897    | 100                |
|       | Total               | 312       | 100        | 100           |                    |

## v17.11 Hilfsarbeiter

|       |                     | Frequency | Percent    | Valid Percent | Cumulative Percent |
|-------|---------------------|-----------|------------|---------------|--------------------|
| Valid | -1 nicht angekreuzt | 307       | 98,3974359 | 98,3974359    | 98,3974359         |
|       | 1 angekreuzt        | 5         | 1,6025641  | 1,6025641     | 100                |
|       | Total               | 312       | 100        | 100           |                    |

## v17.12 Kulturell interessiert

|       |                     | Frequency | Percent    | Valid Percent | Cumulative Percent |
|-------|---------------------|-----------|------------|---------------|--------------------|
| Valid | -1 nicht angekreuzt | 13        | 4,16666667 | 4,16666667    | 4,16666667         |
|       | 1 angekreuzt        | 299       | 95,8333333 | 95,8333333    | 100                |
|       | Total               | 312       | 100        | 100           |                    |

## (8) Grafik 11: Rezeptionsästhetik unter Berücksichtigung kulturellen Kapitals

|         |                        | Frequency | Percent    | Valid Percent | Cumulative Percent |
|---------|------------------------|-----------|------------|---------------|--------------------|
| Valid   | 1 Stimme sehr zu       | 70        | 22,4358974 | 23,255814     | 23,255814          |
|         | 2 Stimme eher zu       | 120       | 38,4615385 | 39,8671096    | 63,1229236         |
|         | 3 Teils, teils         | 84        | 26,9230769 | 27,9069767    | 91,0299003         |
|         | 4 Stimme eher nicht zu | 20        | 6,41025641 | 6,64451827    | 97,6744186         |
|         | 5 Stimme nicht zu      | 7         | 2,24358974 | 2,3255814     | 100                |
|         | Total                  | 301       | 96,474359  | 100           |                    |
| Missing | -1                     | 5         | 1,6025641  |               |                    |
|         | 6 Weiß nicht           | 6         | 1,92307692 |               |                    |
|         | Total                  | 11        | 3,52564103 |               |                    |
| Total   |                        | 312       | 100        |               |                    |

## (9) Grafik 12: Häufigkeit der Theaterbesuche unter Berücksichtigung der höchsten abgeschlossenen Ausbildung

|                                      |                               | v24 Was ist Ihr höchster Schulabschluss? |              |                     |                  |               | Total |
|--------------------------------------|-------------------------------|------------------------------------------|--------------|---------------------|------------------|---------------|-------|
|                                      |                               | 1 Haupt-,<br>Pflichtschule               | 2 Realschule | 3 Abitur,<br>Matura | 4 Fachhochschule | 5 Universität |       |
|                                      | 1 Mehrmals im Monat           | 0                                        | 0            | 16                  | 3                | 15            | 34    |
|                                      | 2 Ca. einmal im Monat         | 1                                        | 1            | 18                  | 3                | 15            | 38    |
|                                      | 3 Mehrmals im Jahr            | 6                                        | 9            | 34                  | 7                | 37            | 93    |
|                                      | 4 Ca. einmal im Jahr          | 6                                        | 5            | 20                  | 4                | 22            | 57    |
|                                      | 5 Seltener als einmal im Jahr | 3                                        | 10           | 11                  | 2                | 13            | 39    |
| v1 Wie häufig gehen Sie ins Theater? | 6 Fast nie                    | 5                                        | 17           | 7                   | 12               | 8             | 49    |
| Total                                |                               | 21                                       | 42           | 106                 | 31               | 110           | 310   |

(10) Grafik 13: Theaterspezifische Schichtzugehörigkeit unter Berücksichtigung der höchsten abgeschlossenen Ausbildung

|                                                                                             |                        | v24 Was ist Ihr höchster Schulabschluss? |              |                     |                  |               | Total |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------|------------------------------------------|--------------|---------------------|------------------|---------------|-------|
|                                                                                             |                        | 1 Haupt-,<br>Pflichtschule               | 2 Realschule | 3 Abitur,<br>Matura | 4 Fachhochschule | 5 Universität |       |
| v8.2 Die meisten anderen Theaterbesucher gehören einer anderen sozialen Schicht an als ich. | 1 Stimme sehr zu       |                                          |              |                     |                  |               |       |
|                                                                                             | 2 Stimme eher zu       |                                          |              |                     |                  |               |       |
|                                                                                             | 3 Teils, teils         |                                          |              |                     |                  |               |       |
|                                                                                             | 4 Stimme eher nicht zu |                                          |              |                     |                  |               |       |
|                                                                                             | 5 Stimme nicht zu      |                                          |              |                     |                  |               |       |
|                                                                                             | Total                  |                                          |              |                     |                  |               |       |
|                                                                                             |                        | 2                                        | 2            | 0                   | 0                | 4             | 8     |
|                                                                                             |                        | 1                                        | 6            | 12                  | 0                | 8             | 27    |
|                                                                                             |                        | 11                                       | 14           | 27                  | 6                | 14            | 72    |
|                                                                                             |                        | 3                                        | 7            | 28                  | 10               | 37            | 85    |
|                                                                                             |                        | 2                                        | 8            | 33                  | 11               | 40            | 94    |
|                                                                                             |                        | 19                                       | 37           | 100                 | 27               | 103           | 286   |

(11) Grafik 14: Theaterspezifisches Zugehörigkeitsgefühl unter Berücksichtigung der höchsten abgeschlossenen Ausbildung

|                                          |                         | v8.4 Im Theater fühle ich mich oft fehl am Platz. |                     |                |                           |                      | Total |
|------------------------------------------|-------------------------|---------------------------------------------------|---------------------|----------------|---------------------------|----------------------|-------|
|                                          |                         | 1 Stimme<br>sehr zu                               | 2 Stimme<br>eher zu | 3 Teils, teils | 4 Stimme<br>eher nicht zu | 5 Stimme<br>nicht zu |       |
| v24 Was ist Ihr höchster Schulabschluss? | 1 Haupt-, Pflichtschule |                                                   |                     |                |                           |                      |       |
|                                          | 2 Realschule            |                                                   |                     |                |                           |                      |       |
|                                          | 3 Abitur, Matura        |                                                   |                     |                |                           |                      |       |
|                                          | 4 Fachhochschule        |                                                   |                     |                |                           |                      |       |
|                                          | 5 Universität           |                                                   |                     |                |                           |                      |       |
|                                          | Total                   |                                                   |                     |                |                           |                      |       |
|                                          |                         | 0                                                 | 3                   | 6              | 3                         | 7                    | 19    |
|                                          |                         | 4                                                 | 4                   | 1              | 8                         | 22                   | 39    |
|                                          |                         | 0                                                 | 9                   | 7              | 26                        | 62                   | 104   |
|                                          |                         | 0                                                 | 2                   | 6              | 5                         | 14                   | 27    |
|                                          |                         | 1                                                 | 3                   | 10             | 20                        | 72                   | 106   |
|                                          |                         | 5                                                 | 21                  | 30             | 62                        | 177                  | 295   |

(12) Grafik 15: Theaterspezifisches Zugehörigkeitsgefühl unter Berücksichtigung der Häufigkeit von Theaterbesuchen

|                                      |                               | v8.4 Im Theater fühle ich mich oft fehl am Platz. |                     |                |                           |                      | Total |
|--------------------------------------|-------------------------------|---------------------------------------------------|---------------------|----------------|---------------------------|----------------------|-------|
|                                      |                               | 1 Stimme<br>sehr zu                               | 2 Stimme<br>eher zu | 3 Teils, teils | 4 Stimme<br>eher nicht zu | 5 Stimme<br>nicht zu |       |
| v1 Wie häufig gehen Sie ins Theater? | 1 Mehrmals im Monat           |                                                   |                     |                |                           |                      |       |
|                                      | 2 Ca. einmal im Monat         |                                                   |                     |                |                           |                      |       |
|                                      | 3 Mehrmals im Jahr            |                                                   |                     |                |                           |                      |       |
|                                      | 4 Ca. einmal im Jahr          |                                                   |                     |                |                           |                      |       |
|                                      | 5 Seltener als einmal im Jahr |                                                   |                     |                |                           |                      |       |
|                                      | 6 Fast nie                    |                                                   |                     |                |                           |                      |       |
|                                      |                               | 0                                                 | 1                   | 1              | 5                         | 26                   | 33    |
|                                      |                               | 0                                                 | 1                   | 3              | 6                         | 29                   | 39    |
|                                      |                               | 0                                                 | 3                   | 5              | 14                        | 67                   | 89    |
|                                      |                               | 0                                                 | 4                   | 8              | 21                        | 22                   | 55    |
|                                      |                               | 1                                                 | 5                   | 6              | 6                         | 20                   | 38    |
|                                      |                               | 4                                                 | 7                   | 7              | 11                        | 14                   | 43    |
|                                      |                               | 5                                                 | 21                  | 30             | 63                        | 178                  | 297   |

(13) Grafik 16: Das gängige Theaterpublikum unter Berücksichtigung der höchsten abgeschlossenen Ausbildung

|                                                                    |                         | v24 Was ist Ihr höchster Schulabschluss? |              |                     |                  |               | Total |
|--------------------------------------------------------------------|-------------------------|------------------------------------------|--------------|---------------------|------------------|---------------|-------|
|                                                                    |                         | 1 Haupt-,<br>Pflichtschule               | 2 Realschule | 3 Abitur,<br>Matura | 4 Fachhochschule | 5 Universität |       |
| v18 Zählen Sie sich persönlich zum nicht gängigen Theaterpublikum? | 1 Ja, auf jeden Fall    |                                          |              |                     |                  |               |       |
|                                                                    | 2 Ja, eher              |                                          |              |                     |                  |               |       |
|                                                                    | 3 Teils, teils          |                                          |              |                     |                  |               |       |
|                                                                    | 4 Nein, eher nicht      |                                          |              |                     |                  |               |       |
|                                                                    | 5 Nein, auf keinen Fall |                                          |              |                     |                  |               |       |
|                                                                    | Total                   |                                          |              |                     |                  |               |       |
|                                                                    |                         | 0                                        | 1            | 9                   | 1                | 19            | 30    |
|                                                                    |                         | 1                                        | 5            | 28                  | 7                | 35            | 76    |
|                                                                    |                         | 7                                        | 19           | 44                  | 11               | 39            | 120   |
|                                                                    |                         | 12                                       | 16           | 19                  | 10               | 14            | 71    |
|                                                                    |                         | 1                                        | 1            | 6                   | 2                | 3             | 13    |
|                                                                    |                         | 21                                       | 42           | 106                 | 31               | 110           | 310   |

(14) Grafik 17: Generelle Frequentierung klassischer Theaterinszenierungen unter Berücksichtigung der höchsten abgeschlossenen Ausbildung

|                                          |                         | v20.1 Klassische Theaterinszenierung |              | Total |
|------------------------------------------|-------------------------|--------------------------------------|--------------|-------|
|                                          |                         | -1 nicht angekreuzt                  | 1 angekreuzt |       |
| v24 Was ist Ihr höchster Schulabschluss? | 1 Haupt-, Pflichtschule | 11                                   | 10           | 21    |
|                                          | 2 Realschule            | 22                                   | 20           | 42    |
|                                          | 3 Abitur, Matura        | 12                                   | 94           | 106   |
|                                          | 4 Fachhochschule        | 11                                   | 20           | 31    |
|                                          | 5 Universität           | 5                                    | 105          | 110   |
|                                          | Total                   | 61                                   | 249          | 310   |

(15) Grafik 19: Generelle Frequentierung unterschiedlicher Theaterformen unter Berücksichtigung der höchsten abgeschlossenen Ausbildung: Teil I

Grafik 21: Generelle Frequentierung unterschiedlicher Theaterformen der Probanden mit Haupt-, Pflicht- oder Realschulabschluss

Grafik 22: Generelle Frequentierung unterschiedlicher Theaterformen der Probanden mit Abitur, Matura oder Universitätsabschluss

|                                          |                         | v20.1 Klassische Theaterinszenierung |              | Total |
|------------------------------------------|-------------------------|--------------------------------------|--------------|-------|
|                                          |                         | -1 nicht angekreuzt                  | 1 angekreuzt |       |
| v24 Was ist Ihr höchster Schulabschluss? | 1 Haupt-, Pflichtschule | 11                                   | 10           | 21    |
|                                          | 2 Realschule            | 22                                   | 20           | 42    |
|                                          | 3 Abitur, Matura        | 12                                   | 94           | 106   |
|                                          | 4 Fachhochschule        | 11                                   | 20           | 31    |
|                                          | 5 Universität           | 5                                    | 105          | 110   |
|                                          | Total                   | 61                                   | 249          | 310   |

|                                          |                         | v20.5 Bauerntheater, volkstümliches Theater |              | Total |
|------------------------------------------|-------------------------|---------------------------------------------|--------------|-------|
|                                          |                         | -1 nicht angekreuzt                         | 1 angekreuzt |       |
| v24 Was ist Ihr höchster Schulabschluss? | 1 Haupt-, Pflichtschule | 6                                           | 15           | 21    |
|                                          | 2 Realschule            | 10                                          | 32           | 42    |
|                                          | 3 Abitur, Matura        | 53                                          | 53           | 106   |
|                                          | 4 Fachhochschule        | 12                                          | 19           | 31    |
|                                          | 5 Universität           | 58                                          | 52           | 110   |
|                                          | Total                   | 139                                         | 171          | 310   |

|                                          |                         | v20.3 Oper          |              | Total |
|------------------------------------------|-------------------------|---------------------|--------------|-------|
|                                          |                         | -1 nicht angekreuzt | 1 angekreuzt |       |
| v24 Was ist Ihr höchster Schulabschluss? | 1 Haupt-, Pflichtschule | 9                   | 12           | 21    |
|                                          | 2 Realschule            | 24                  | 18           | 42    |
|                                          | 3 Abitur, Matura        | 20                  | 86           | 106   |
|                                          | 4 Fachhochschule        | 11                  | 20           | 31    |
|                                          | 5 Universität           | 18                  | 92           | 110   |
|                                          | Total                   | 82                  | 228          | 310   |

|                                          |                         | v20.9 Musical       |              | Total |
|------------------------------------------|-------------------------|---------------------|--------------|-------|
|                                          |                         | -1 nicht angekreuzt | 1 angekreuzt |       |
| v24 Was ist Ihr höchster Schulabschluss? | 1 Haupt-, Pflichtschule | 7                   | 14           | 21    |
|                                          | 2 Realschule            | 8                   | 34           | 42    |
|                                          | 3 Abitur, Matura        | 12                  | 94           | 106   |
|                                          | 4 Fachhochschule        | 8                   | 23           | 31    |
|                                          | 5 Universität           | 16                  | 94           | 110   |
| Total                                    |                         | 51                  | 259          | 310   |

(16) Grafik 20: Generelle Frequentierung unterschiedlicher Theaterformen unter Berücksichtigung der höchsten abgeschlossenen Ausbildung: Teil II

Grafik 21: Generelle Frequentierung unterschiedlicher Theaterformen der Probanden mit Haupt-, Pflicht- oder Realschulabschluss

Grafik 22: Generelle Frequentierung unterschiedlicher Theaterformen der Probanden mit Abitur, Matura oder Universitätsabschluss

|                                          |                         | v20.8 Aktions-, Performancekunst |              | Total |
|------------------------------------------|-------------------------|----------------------------------|--------------|-------|
|                                          |                         | -1 nicht angekreuzt              | 1 angekreuzt |       |
| v24 Was ist Ihr höchster Schulabschluss? | 1 Haupt-, Pflichtschule | 16                               | 5            | 21    |
|                                          | 2 Realschule            | 33                               | 9            | 42    |
|                                          | 3 Abitur, Matura        | 51                               | 55           | 106   |
|                                          | 4 Fachhochschule        | 25                               | 6            | 31    |
|                                          | 5 Universität           | 55                               | 55           | 110   |
| Total                                    |                         | 180                              | 130          | 310   |

|                                          |                         | v20.12 Experimentelles Theater |              | Total |
|------------------------------------------|-------------------------|--------------------------------|--------------|-------|
|                                          |                         | -1 nicht angekreuzt            | 1 angekreuzt |       |
| v24 Was ist Ihr höchster Schulabschluss? | 1 Haupt-, Pflichtschule | 18                             | 3            | 21    |
|                                          | 2 Realschule            | 37                             | 5            | 42    |
|                                          | 3 Abitur, Matura        | 53                             | 53           | 106   |
|                                          | 4 Fachhochschule        | 23                             | 8            | 31    |
|                                          | 5 Universität           | 65                             | 45           | 110   |
| Total                                    |                         | 196                            | 114          | 310   |

|                                          |                         | v20.10 Postdramatisches Theater |              | Total |
|------------------------------------------|-------------------------|---------------------------------|--------------|-------|
|                                          |                         | -1 nicht angekreuzt             | 1 angekreuzt |       |
| v24 Was ist Ihr höchster Schulabschluss? | 1 Haupt-, Pflichtschule | 21                              | 0            | 21    |
|                                          | 2 Realschule            | 40                              | 2            | 42    |
|                                          | 3 Abitur, Matura        | 77                              | 29           | 106   |
|                                          | 4 Fachhochschule        | 31                              | 0            | 31    |
|                                          | 5 Universität           | 87                              | 23           | 110   |
| Total                                    |                         | 256                             | 54           | 310   |

(17) Grafik 23: Frequentierung volkstümlicher Theateraufführungen in den letzten 12 Monaten unter Berücksichtigung der höchsten abgeschlossenen Ausbildung

|                                          |                         | v21.5 Bauerntheater, volkstümliches Theater |            |           |         |       | Total |
|------------------------------------------|-------------------------|---------------------------------------------|------------|-----------|---------|-------|-------|
|                                          |                         | 1 Öfter als 10 mal                          | 2 5-10 mal | 3 2-4 mal | 4 1 mal | 5 Nie |       |
| v24 Was ist Ihr höchster Schulabschluss? | 1 Haupt-, Pflichtschule | 0                                           | 1          | 3         | 5       | 6     | 15    |
|                                          | 2 Realschule            | 0                                           | 3          | 2         | 11      | 22    | 38    |
|                                          | 3 Abitur, Matura        | 0                                           | 0          | 1         | 15      | 69    | 85    |
|                                          | 4 Fachhochschule        | 1                                           | 0          | 1         | 2       | 18    | 22    |
|                                          | 5 Universität           | 0                                           | 0          | 1         | 9       | 82    | 92    |
|                                          | Total                   | 1                                           | 4          | 8         | 42      | 197   | 252   |

(18) Grafik 24: Frequentierung klassischer Theaterinszenierungen in den letzten 12 Monaten unter Berücksichtigung der höchsten abgeschlossenen Ausbildung

|                                          |                         | v21.1 Klassische Theaterinszenierung |            |           |         |       | Total |
|------------------------------------------|-------------------------|--------------------------------------|------------|-----------|---------|-------|-------|
|                                          |                         | 1 Öfter als 10 mal                   | 2 5-10 mal | 3 2-4 mal | 4 1 mal | 5 Nie |       |
| v24 Was ist Ihr höchster Schulabschluss? | 1 Haupt-, Pflichtschule | 0                                    | 0          | 2         | 5       | 8     | 15    |
|                                          | 2 Realschule            | 0                                    | 2          | 3         | 3       | 26    | 34    |
|                                          | 3 Abitur, Matura        | 11                                   | 16         | 25        | 28      | 20    | 100   |
|                                          | 4 Fachhochschule        | 1                                    | 4          | 4         | 5       | 12    | 26    |
|                                          | 5 Universität           | 11                                   | 22         | 23        | 21      | 26    | 103   |
|                                          | Total                   | 23                                   | 44         | 57        | 62      | 92    | 278   |

(19) Grafik 25: Häufigkeit von Musicalbesuchen in den letzten 12 Monaten unter Berücksichtigung der höchsten abgeschlossenen Ausbildung

|                                          |                         | v21.9 Musical      |            |           |         |       | Total |
|------------------------------------------|-------------------------|--------------------|------------|-----------|---------|-------|-------|
|                                          |                         | 1 Öfter als 10 mal | 2 5-10 mal | 3 2-4 mal | 4 1 mal | 5 Nie |       |
| v24 Was ist Ihr höchster Schulabschluss? | 1 Haupt-, Pflichtschule | 0                  | 0          | 3         | 3       | 9     | 15    |
|                                          | 2 Realschule            | 0                  | 1          | 5         | 14      | 16    | 36    |
|                                          | 3 Abitur, Matura        | 1                  | 3          | 9         | 28      | 51    | 92    |
|                                          | 4 Fachhochschule        | 1                  | 0          | 3         | 7       | 14    | 25    |
|                                          | 5 Universität           | 2                  | 3          | 8         | 21      | 61    | 95    |
|                                          | Total                   | 4                  | 7          | 28        | 73      | 151   | 263   |

(20) Grafik 26: Frequentierung von Aufführungen der alternativen Theaterszene in den letzten 12 Monaten unter Berücksichtigung der höchsten abgeschlossenen Ausbildung

|                                          |                         | v21.8 Aktions-, Performancekunst |            |           |         |       | Total |
|------------------------------------------|-------------------------|----------------------------------|------------|-----------|---------|-------|-------|
|                                          |                         | 1 Öfter als 10 mal               | 2 5-10 mal | 3 2-4 mal | 4 1 mal | 5 Nie |       |
| v24 Was ist Ihr höchster Schulabschluss? | 1 Haupt-, Pflichtschule | 0                                | 0          | 0         | 2       | 11    | 13    |
|                                          | 2 Realschule            | 0                                | 0          | 2         | 6       | 23    | 31    |
|                                          | 3 Abitur, Matura        | 0                                | 4          | 17        | 16      | 50    | 87    |
|                                          | 4 Fachhochschule        | 0                                | 0          | 2         | 0       | 16    | 18    |
|                                          | 5 Universität           | 1                                | 0          | 14        | 11      | 66    | 92    |
|                                          | Total                   | 1                                | 4          | 35        | 35      | 166   | 241   |

|                                          |                         | v21.10 Postdramatisches Theater |            |           |         |       | Total |
|------------------------------------------|-------------------------|---------------------------------|------------|-----------|---------|-------|-------|
|                                          |                         | 1 Öfter als 10 mal              | 2 5-10 mal | 3 2-4 mal | 4 1 mal | 5 Nie |       |
| v24 Was ist Ihr höchster Schulabschluss? | 1 Haupt-, Pflichtschule | 0                               | 0          | 0         | 0       | 12    | 12    |
|                                          | 2 Realschule            | 0                               | 0          | 1         | 0       | 25    | 26    |
|                                          | 3 Abitur, Matura        | 3                               | 5          | 10        | 10      | 55    | 83    |
|                                          | 4 Fachhochschule        | 0                               | 0          | 0         | 0       | 18    | 18    |
|                                          | 5 Universität           | 2                               | 0          | 7         | 9       | 74    | 92    |
| Total                                    |                         | 5                               | 5          | 18        | 19      | 184   | 231   |

|                                          |                         | v21.12 Experimentelles Theater |            |           |         |       | Total |
|------------------------------------------|-------------------------|--------------------------------|------------|-----------|---------|-------|-------|
|                                          |                         | 1 Öfter als 10 mal             | 2 5-10 mal | 3 2-4 mal | 4 1 mal | 5 Nie |       |
| v24 Was ist Ihr höchster Schulabschluss? | 1 Haupt-, Pflichtschule | 0                              | 0          | 1         | 1       | 12    | 14    |
|                                          | 2 Realschule            | 1                              | 0          | 0         | 3       | 22    | 26    |
|                                          | 3 Abitur, Matura        | 1                              | 5          | 10        | 18      | 50    | 84    |
|                                          | 4 Fachhochschule        | 0                              | 0          | 0         | 3       | 15    | 18    |
|                                          | 5 Universität           | 0                              | 1          | 6         | 16      | 67    | 90    |
| Total                                    |                         | 2                              | 6          | 17        | 41      | 166   | 232   |

(21) Grafik 27: Frequentierung von Aufführungen der alternativen Theaterszene in den letzten 12 Monaten unter Berücksichtigung der sozioökonomischen Zugehörigkeit

|                                                                                                                   |                                                | v21.8 Aktions-, Performancekunst |            |           |         |       | Total |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------|----------------------------------|------------|-----------|---------|-------|-------|
|                                                                                                                   |                                                | 1 Öfter als 10 mal               | 2 5-10 mal | 3 2-4 mal | 4 1 mal | 5 Nie |       |
| v26 Bitte lesen Sie sich die folgenden Antwortmöglichkeiten bezüglich Ihrer aktuellen beruflichen Position durch. | 1 Arbeiter                                     | 0                                | 0          | 0         | 3       | 4     | 7     |
|                                                                                                                   | 2 Angestellter, Beamter ohne leitende Funktion | 0                                | 1          | 7         | 9       | 59    | 76    |
|                                                                                                                   | 3 Angestellter, Beamter mit leitender Funktion | 0                                | 0          | 3         | 5       | 15    | 23    |
|                                                                                                                   | 4 Selbständiger (keine Mitarbeiter)            | 0                                | 0          | 4         | 3       | 19    | 26    |
|                                                                                                                   | 5 Selbständiger (1-5 Mitarbeiter)              | 0                                | 1          | 2         | 1       | 10    | 14    |
|                                                                                                                   | 6 Selbständiger (mehr als 5 Mitarbeiter)       | 0                                | 0          | 0         | 0       | 4     | 4     |
|                                                                                                                   | 8 Hausfrau, -mann                              | 0                                | 0          | 0         | 0       | 1     | 1     |
|                                                                                                                   | 9 Mithelfender im Betrieb                      | 0                                | 0          | 0         | 0       | 1     | 1     |
|                                                                                                                   | 10 Schüler                                     | 0                                | 0          | 0         | 0       | 7     | 7     |
|                                                                                                                   | 11 Student                                     | 1                                | 2          | 18        | 12      | 42    | 75    |
|                                                                                                                   | 12 Arbeitslos                                  | 0                                | 0          | 1         | 1       | 4     | 6     |
|                                                                                                                   | 13 Aus anderen Gründen nicht erwerbstätig      | 0                                | 0          | 0         | 1       | 0     | 1     |
| Total                                                                                                             |                                                | 1                                | 4          | 35        | 35      | 166   | 241   |

|                                                                                                                   |                                                | v21.10 Postdramatisches Theater |            |           |         |       | Total |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------|---------------------------------|------------|-----------|---------|-------|-------|
|                                                                                                                   |                                                | 1 Öfter als 10 mal              | 2 5-10 mal | 3 2-4 mal | 4 1 mal | 5 Nie |       |
| v26 Bitte lesen Sie sich die folgenden Antwortmöglichkeiten bezüglich Ihrer aktuellen beruflichen Position durch. | 1 Arbeiter                                     | 0                               | 0          | 0         | 1       | 6     | 7     |
|                                                                                                                   | 2 Angestellter, Beamter ohne leitende Funktion | 0                               | 0          | 3         | 3       | 65    | 71    |
|                                                                                                                   | 3 Angestellter, Beamter mit leitender Funktion | 1                               | 0          | 2         | 0       | 19    | 22    |
|                                                                                                                   | 4 Selbständiger (keine Mitarbeiter)            | 0                               | 0          | 1         | 3       | 19    | 23    |
|                                                                                                                   | 5 Selbständiger (1-5 Mitarbeiter)              | 1                               | 2          | 0         | 1       | 10    | 14    |
|                                                                                                                   | 6 Selbständiger (mehr als 5 Mitarbeiter)       | 0                               | 0          | 0         | 0       | 4     | 4     |
|                                                                                                                   | 8 Hausfrau, -mann                              | 0                               | 0          | 0         | 0       | 1     | 1     |
|                                                                                                                   | 9 Mithelfender im Betrieb                      | 0                               | 0          | 0         | 0       | 1     | 1     |
|                                                                                                                   | 10 Schüler                                     | 0                               | 0          | 0         | 1       | 5     | 6     |
|                                                                                                                   | 11 Student                                     | 3                               | 3          | 11        | 10      | 48    | 75    |
|                                                                                                                   | 12 Arbeitslos                                  | 0                               | 0          | 0         | 0       | 6     | 6     |
|                                                                                                                   | 13 Aus anderen Gründen nicht erwerbstätig      | 0                               | 0          | 1         | 0       | 0     | 1     |
|                                                                                                                   | Total                                          | 5                               | 5          | 18        | 19      | 184   | 231   |

|                                                                                                                   |                                                | v21.12 Experimentelles Theater |            |           |         |       | Total |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------|--------------------------------|------------|-----------|---------|-------|-------|
|                                                                                                                   |                                                | 1 Öfter als 10 mal             | 2 5-10 mal | 3 2-4 mal | 4 1 mal | 5 Nie |       |
| v26 Bitte lesen Sie sich die folgenden Antwortmöglichkeiten bezüglich Ihrer aktuellen beruflichen Position durch. | 1 Arbeiter                                     | 1                              | 0          | 1         | 1       | 5     | 8     |
|                                                                                                                   | 2 Angestellter, Beamter ohne leitende Funktion | 0                              | 0          | 1         | 11      | 57    | 69    |
|                                                                                                                   | 3 Angestellter, Beamter mit leitender Funktion | 0                              | 0          | 3         | 3       | 16    | 22    |
|                                                                                                                   | 4 Selbständiger (keine Mitarbeiter)            | 0                              | 1          | 1         | 5       | 19    | 26    |
|                                                                                                                   | 5 Selbständiger (1-5 Mitarbeiter)              | 1                              | 1          | 1         | 0       | 11    | 14    |
|                                                                                                                   | 6 Selbständiger (mehr als 5 Mitarbeiter)       | 0                              | 0          | 0         | 0       | 4     | 4     |
|                                                                                                                   | 8 Hausfrau, -mann                              | 0                              | 0          | 0         | 0       | 1     | 1     |
|                                                                                                                   | 9 Mithelfender im Betrieb                      | 0                              | 0          | 0         | 0       | 1     | 1     |
|                                                                                                                   | 10 Schüler                                     | 0                              | 0          | 0         | 0       | 6     | 6     |
|                                                                                                                   | 11 Student                                     | 0                              | 4          | 9         | 19      | 42    | 74    |
|                                                                                                                   | 12 Arbeitslos                                  | 0                              | 0          | 1         | 2       | 4     | 7     |
|                                                                                                                   | Total                                          | 2                              | 6          | 17        | 41      | 166   | 232   |

(22) Grafik 28: Häufigkeit von Theaterbesuchen unter Berücksichtigung des Kontaktes mit Theater durch die Eltern beziehungsweise durch das familiäre Umfeld

|                                      |                               | v3.2 Eltern bzw. familiäres Umfeld |              | Total |
|--------------------------------------|-------------------------------|------------------------------------|--------------|-------|
|                                      |                               | -1 nicht angekreuzt                | 1 angekreuzt |       |
| v1 Wie häufig gehen Sie ins Theater? | 1 Mehrmals im Monat           | 10                                 | 24           | 34    |
|                                      | 2 Ca. einmal im Monat         | 12                                 | 27           | 39    |
|                                      | 3 Mehrmals im Jahr            | 39                                 | 54           | 93    |
|                                      | 4 Ca. einmal im Jahr          | 31                                 | 27           | 58    |
|                                      | 5 Seltener als einmal im Jahr | 21                                 | 18           | 39    |
|                                      | 6 Fast nie                    | 40                                 | 9            | 49    |
| Total                                |                               | 153                                | 159          | 312   |

(23) Grafik 29: Kontakt mit Theater durch die Eltern beziehungsweise das familiäre Umfeld unter Berücksichtigung der höchsten abgeschlossenen Ausbildung

|                                       |                     | v24 Was ist Ihr höchster Schulabschluss? |              |                     |                  |               | Total |
|---------------------------------------|---------------------|------------------------------------------|--------------|---------------------|------------------|---------------|-------|
|                                       |                     | 1 Haupt-,<br>Pflichtschule               | 2 Realschule | 3 Abitur,<br>Matura | 4 Fachhochschule | 5 Universität |       |
| v3.2 Eltern bzw.<br>familiäres Umfeld | -1 nicht angekreuzt | 19                                       | 31           | 38                  | 19               | 46            | 153   |
|                                       | 1 angekreuzt        | 2                                        | 11           | 68                  | 12               | 64            | 157   |
|                                       | Total               | 21                                       | 42           | 106                 | 31               | 110           | 310   |

(24) Grafik 30: Kontakt mit Theater durch die Schule unter Berücksichtigung der höchsten abgeschlossenen Ausbildung

|                                          |                         | v3.1 Schule         |              | Total |
|------------------------------------------|-------------------------|---------------------|--------------|-------|
|                                          |                         | -1 nicht angekreuzt | 1 angekreuzt |       |
| v24 Was ist Ihr höchster Schulabschluss? | 1 Haupt-, Pflichtschule | 9                   | 12           | 21    |
|                                          | 2 Realschule            | 16                  | 26           | 42    |
|                                          | 3 Abitur, Matura        | 21                  | 85           | 106   |
|                                          | 4 Fachhochschule        | 7                   | 24           | 31    |
|                                          | 5 Universität           | 18                  | 92           | 110   |
| Total                                    |                         | 71                  | 239          | 310   |

(25) Grafik 31: Genereller Kontakt mit Theater in der Kindheit beziehungsweise Jugend unter Berücksichtigung der höchsten abgeschlossenen Ausbildung

|                                                                          |        | v24 Was ist Ihr höchster Schulabschluss? |              |                     |                  |               | Total |
|--------------------------------------------------------------------------|--------|------------------------------------------|--------------|---------------------|------------------|---------------|-------|
|                                                                          |        | 1 Haupt-,<br>Pflichtschule               | 2 Realschule | 3 Abitur,<br>Matura | 4 Fachhochschule | 5 Universität |       |
| v2 Kamen Sie in Ihrer<br>Kindheit bzw. Jugend mit<br>Theater in Kontakt? | 1 Ja   | 14                                       | 30           | 101                 | 27               | 101           | 273   |
|                                                                          | 2 Nein | 7                                        | 12           | 5                   | 4                | 9             | 37    |
| Total                                                                    |        | 21                                       | 42           | 106                 | 31               | 110           | 310   |

(26) Grafik 32: Frequentierung postdramatischer Theateraufführungen in den letzten 12 Monaten unter Berücksichtigung der höchsten abgeschlossenen Ausbildung

|                                         |                       | v24 Was ist Ihr höchster Schulabschluss? |              |                     |                  |               | Total |
|-----------------------------------------|-----------------------|------------------------------------------|--------------|---------------------|------------------|---------------|-------|
|                                         |                       | 1 Haupt-,<br>Pflichtschule               | 2 Realschule | 3 Abitur,<br>Matura | 4 Fachhochschule | 5 Universität |       |
| v21.10 Post-<br>dramatisches<br>Theater | 1 Öfter als 10<br>mal | 0                                        | 0            | 3                   | 0                | 2             | 5     |
|                                         | 2 5-10 mal            | 0                                        | 0            | 5                   | 0                | 0             | 5     |
|                                         | 3 2-4 mal             | 0                                        | 1            | 10                  | 0                | 7             | 18    |
|                                         | 4 1 mal               | 0                                        | 0            | 10                  | 0                | 9             | 19    |
|                                         | 5 Nie                 | 12                                       | 25           | 55                  | 18               | 74            | 184   |
| Total                                   |                       | 12                                       | 26           | 83                  | 18               | 92            | 231   |

(27) Grafik 33: Frequentierung postdramatischer Theateraufführungen in den letzten 12 Monaten unter Berücksichtigung der sozioökonomischen Zugehörigkeit

|                                                                                                                   |                                                | v21.10 Postdramatisches Theater |            |           |         |       | Total |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------|---------------------------------|------------|-----------|---------|-------|-------|
|                                                                                                                   |                                                | 1 Öfter als 10 mal              | 2 5-10 mal | 3 2-4 mal | 4 1 mal | 5 Nie |       |
| v26 Bitte lesen Sie sich die folgenden Antwortmöglichkeiten bezüglich Ihrer aktuellen beruflichen Position durch. | 1 Arbeiter                                     | 0                               | 0          | 0         | 1       | 6     | 7     |
|                                                                                                                   | 2 Angestellter, Beamter ohne leitende Funktion | 0                               | 0          | 3         | 3       | 65    | 71    |
|                                                                                                                   | 3 Angestellter, Beamter mit leitender Funktion | 1                               | 0          | 2         | 0       | 19    | 22    |
|                                                                                                                   | 4 Selbständiger (keine Mitarbeiter)            | 0                               | 0          | 1         | 3       | 19    | 23    |
|                                                                                                                   | 5 Selbständiger (1-5 Mitarbeiter)              | 1                               | 2          | 0         | 1       | 10    | 14    |
|                                                                                                                   | 6 Selbständiger (mehr als 5 Mitarbeiter)       | 0                               | 0          | 0         | 0       | 4     | 4     |
|                                                                                                                   | 8 Hausfrau, -mann                              | 0                               | 0          | 0         | 0       | 1     | 1     |
|                                                                                                                   | 9 Mithelfender im Betrieb                      | 0                               | 0          | 0         | 0       | 1     | 1     |
|                                                                                                                   | 10 Schüler                                     | 0                               | 0          | 0         | 1       | 5     | 6     |
|                                                                                                                   | 11 Student                                     | 3                               | 3          | 11        | 10      | 48    | 75    |
|                                                                                                                   | 12 Arbeitslos                                  | 0                               | 0          | 0         | 0       | 6     | 6     |
|                                                                                                                   | 13 Aus anderen Gründen nicht erwerbstätig      | 0                               | 0          | 1         | 0       | 0     | 1     |
|                                                                                                                   | Total                                          | 5                               | 5          | 18        | 19      | 184   | 231   |

(28) Grafik 34: Quantitative Häufigkeit von Theaterbesuchen in den letzten 12 Monaten unter Berücksichtigung des Bildungsgrades: klassische Theaterinszenierung versus postdramatisches Theater

|                                      |                    | v24 Was ist Ihr höchster Schulabschluss? |              |                  |                  |               | Total |
|--------------------------------------|--------------------|------------------------------------------|--------------|------------------|------------------|---------------|-------|
|                                      |                    | 1 Haupt-, Pflichtschule                  | 2 Realschule | 3 Abitur, Matura | 4 Fachhochschule | 5 Universität |       |
| v21.1 Klassische Theaterinszenierung | 1 Öfter als 10 mal | 0                                        | 0            | 11               | 1                | 11            | 23    |
|                                      | 2 5-10 mal         | 0                                        | 2            | 16               | 4                | 22            | 44    |
|                                      | 3 2-4 mal          | 2                                        | 3            | 25               | 4                | 23            | 57    |
|                                      | 4 1 mal            | 5                                        | 3            | 28               | 5                | 21            | 62    |
|                                      | 5 Nie              | 8                                        | 26           | 20               | 12               | 26            | 92    |
|                                      | Total              | 15                                       | 34           | 100              | 26               | 103           | 278   |

|                                 |                    | v24 Was ist Ihr höchster Schulabschluss? |              |                  |                  |               | Total |
|---------------------------------|--------------------|------------------------------------------|--------------|------------------|------------------|---------------|-------|
|                                 |                    | 1 Haupt-, Pflichtschule                  | 2 Realschule | 3 Abitur, Matura | 4 Fachhochschule | 5 Universität |       |
| v21.10 Postdramatisches Theater | 1 Öfter als 10 mal | 0                                        | 0            | 3                | 0                | 2             | 5     |
|                                 | 2 5-10 mal         | 0                                        | 0            | 5                | 0                | 0             | 5     |
|                                 | 3 2-4 mal          | 0                                        | 1            | 10               | 0                | 7             | 18    |
|                                 | 4 1 mal            | 0                                        | 0            | 10               | 0                | 9             | 19    |
|                                 | 5 Nie              | 12                                       | 25           | 55               | 18               | 74            | 184   |
|                                 | Total              | 12                                       | 26           | 83               | 18               | 92            | 231   |

(29) Grafik 35: Frequentierung postdramatischer Theateraufführungen in den letzten 12 Monaten unter Berücksichtigung des akademischen Fachbereiches

|                                                               |                                    | v21.10 Postdramatisches Theater |           |         | Total |     |
|---------------------------------------------------------------|------------------------------------|---------------------------------|-----------|---------|-------|-----|
|                                                               |                                    | 1 Öfter als 10 mal              | 3 2-4 mal | 4 1 mal | 5 Nie |     |
| v25 In welchem Fachbereich haben Sie Ihren Abschluss gemacht? | 1 Wirtschaftswissenschaften        | 0                               | 0         | 0       | 8     | 8   |
|                                                               | 2 Technischer Fachbereich          | 0                               | 0         | 1       | 12    | 13  |
|                                                               | 3 Kultur- und Sozialwissenschaften | 0                               | 3         | 3       | 21    | 27  |
|                                                               | 4 Rechtswissenschaften             | 0                               | 0         | 0       | 6     | 6   |
|                                                               | 5 Geisteswissenschaften            | 2                               | 3         | 4       | 20    | 29  |
|                                                               | 6 Naturwissenschaften              | 0                               | 0         | 1       | 13    | 14  |
|                                                               | 7 Sonstiges                        | 0                               | 1         | 0       | 12    | 13  |
| Total                                                         |                                    | 2                               | 7         | 9       | 92    | 110 |

(30) Grafik 36: Frequentierung klassischer Theaterinszenierungen in den letzten 12 Monaten unter Berücksichtigung des akademischen Fachbereiches

|                                                               |                                    | v21.1 Klassische Theaterinszenierung |            |           |         |       | Total |
|---------------------------------------------------------------|------------------------------------|--------------------------------------|------------|-----------|---------|-------|-------|
|                                                               |                                    | 1 Öfter als 10 mal                   | 2 5-10 mal | 3 2-4 mal | 4 1 mal | 5 Nie |       |
| v25 In welchem Fachbereich haben Sie Ihren Abschluss gemacht? | 1 Wirtschaftswissenschaften        | 0                                    | 1          | 4         | 3       | 3     | 11    |
|                                                               | 2 Technischer Fachbereich          | 2                                    | 2          | 3         | 2       | 7     | 16    |
|                                                               | 3 Kultur- und Sozialwissenschaften | 7                                    | 5          | 8         | 3       | 5     | 28    |
|                                                               | 4 Rechtswissenschaften             | 0                                    | 2          | 1         | 1       | 2     | 6     |
|                                                               | 5 Geisteswissenschaften            | 2                                    | 11         | 7         | 7       | 6     | 33    |
|                                                               | 6 Naturwissenschaften              | 1                                    | 3          | 4         | 5       | 6     | 19    |
|                                                               | 7 Sonstiges                        | 0                                    | 2          | 0         | 5       | 9     | 16    |
| Total                                                         |                                    | 12                                   | 26         | 27        | 26      | 38    | 129   |

(31) Soziodemographische Daten: Alter

|       | Frequency | Percent | Valid Percent | Cumulative Percent |
|-------|-----------|---------|---------------|--------------------|
| Valid | 18        | 2       | 0,641025641   | 0,64516129         |
|       | 19        | 2       | 0,641025641   | 1,290322581        |
|       | 20        | 7       | 2,243589744   | 3,548387097        |
|       | 21        | 9       | 2,884615385   | 6,451612903        |
|       | 22        | 10      | 3,205128205   | 9,677419355        |
|       | 23        | 18      | 5,769230769   | 15,48387097        |
|       | 24        | 27      | 8,653846154   | 24,19354839        |
|       | 25        | 29      | 9,294871795   | 33,5483871         |
|       | 26        | 16      | 5,128205128   | 38,70967742        |
|       | 27        | 21      | 6,730769231   | 45,48387097        |
|       | 28        | 14      | 4,487179487   | 50                 |
|       | 29        | 9       | 2,884615385   | 52,90322581        |
|       | 30        | 9       | 2,884615385   | 55,80645161        |
|       | 31        | 6       | 1,923076923   | 57,74193548        |
|       | 32        | 3       | 0,961538462   | 58,70967742        |
|       | 33        | 7       | 2,243589744   | 60,96774194        |
|       | 34        | 8       | 2,564102564   | 63,5483871         |
|       | 35        | 3       | 0,961538462   | 64,51612903        |
|       | 36        | 2       | 0,641025641   | 65,16129032        |
|       | 37        | 5       | 1,602564103   | 66,77419355        |
|       | 38        | 3       | 0,961538462   | 67,74193548        |

|         |     |             |             |             |
|---------|-----|-------------|-------------|-------------|
| 39      | 2   | 0,641025641 | 0,64516129  | 68,38709677 |
| 40      | 2   | 0,641025641 | 0,64516129  | 69,03225806 |
| 41      | 5   | 1,602564103 | 1,612903226 | 70,64516129 |
| 42      | 5   | 1,602564103 | 1,612903226 | 72,25806452 |
| 43      | 4   | 1,282051282 | 1,290322581 | 73,5483871  |
| 44      | 3   | 0,961538462 | 0,967741935 | 74,51612903 |
| 45      | 3   | 0,961538462 | 0,967741935 | 75,48387097 |
| 46      | 4   | 1,282051282 | 1,290322581 | 76,77419355 |
| 47      | 5   | 1,602564103 | 1,612903226 | 78,38709677 |
| 48      | 7   | 2,243589744 | 2,258064516 | 80,64516129 |
| 49      | 2   | 0,641025641 | 0,64516129  | 81,29032258 |
| 50      | 2   | 0,641025641 | 0,64516129  | 81,93548387 |
| 51      | 4   | 1,282051282 | 1,290322581 | 83,22580645 |
| 52      | 4   | 1,282051282 | 1,290322581 | 84,51612903 |
| 53      | 8   | 2,564102564 | 2,580645161 | 87,09677419 |
| 54      | 6   | 1,923076923 | 1,935483871 | 89,03225806 |
| 55      | 4   | 1,282051282 | 1,290322581 | 90,32258065 |
| 56      | 2   | 0,641025641 | 0,64516129  | 90,96774194 |
| 57      | 2   | 0,641025641 | 0,64516129  | 91,61290323 |
| 58      | 4   | 1,282051282 | 1,290322581 | 92,90322581 |
| 59      | 2   | 0,641025641 | 0,64516129  | 93,5483871  |
| 60      | 7   | 2,243589744 | 2,258064516 | 95,80645161 |
| 61      | 2   | 0,641025641 | 0,64516129  | 96,4516129  |
| 62      | 1   | 0,320512821 | 0,322580645 | 96,77419355 |
| 63      | 1   | 0,320512821 | 0,322580645 | 97,09677419 |
| 64      | 1   | 0,320512821 | 0,322580645 | 97,41935484 |
| 65      | 1   | 0,320512821 | 0,322580645 | 97,74193548 |
| 66      | 1   | 0,320512821 | 0,322580645 | 98,06451613 |
| 67      | 1   | 0,320512821 | 0,322580645 | 98,38709677 |
| 68      | 1   | 0,320512821 | 0,322580645 | 98,70967742 |
| 73      | 1   | 0,320512821 | 0,322580645 | 99,03225806 |
| 74      | 1   | 0,320512821 | 0,322580645 | 99,35483871 |
| 75      | 1   | 0,320512821 | 0,322580645 | 99,67741935 |
| 82      | 1   | 0,320512821 | 0,322580645 | 100         |
| Total   | 310 | 99,35897436 | 100         |             |
| Missing | -1  | 2           | 0,641025641 |             |
| Total   | 312 | 100         |             |             |

### (32) Soziodemographische Daten: Geschlecht

|         |            | Frequency | Percent    | Valid Percent | Cumulative Percent |
|---------|------------|-----------|------------|---------------|--------------------|
| Valid   | 1 Weiblich | 200       | 64,1025641 | 64,3086817    | 64,3086817         |
|         | 2 Männlich | 111       | 35,5769231 | 35,6913183    | 100                |
|         | Total      | 311       | 99,6794872 | 100           |                    |
| Missing | -1         | 1         | 0,32051282 |               |                    |
| Total   |            | 312       | 100        |               |                    |

(33) Genereller Kontakt mit Theater in der Kindheit oder Jugend

|       |        | Frequency | Percent    | Valid Percent | Cumulative Percent |
|-------|--------|-----------|------------|---------------|--------------------|
| Valid | 1 Ja   | 275       | 88,1410256 | 88,1410256    | 88,1410256         |
|       | 2 Nein | 37        | 11,8589744 | 11,8589744    | 100                |
|       | Total  | 312       | 100        | 100           |                    |

# Abstract

Basierend auf empirischen Beobachtungen wird zu Beginn der vorliegenden Diplomarbeit die These formuliert, dass das gegenwärtige Theaterpublikum als soziologisch erfassbare Gruppe nicht die Öffentlichkeit im Sinne eines gesellschaftlichen Kollektivs repräsentiert, sondern eine habituell distinktive, ausgrenzungsimmanente und somit spezifische Öffentlichkeit darstellt, deren Ein- respektive Ausschluss durch die sozial anerkannten Kapitale Besitz und Bildung bestimmt wird. Neben der thetischen, sich im kulturellen Selbstverständnis der deutschsprachigen Bevölkerung widerspiegelnden Aktualität des bürgerlichen Theaterbegriffs im *anything goes* der postmodernen Theaterlandschaft, wird zudem die These formuliert, dass sich diese spezifische Öffentlichkeit im Kontext postdramatischer Theateraufführungen bildungssignifikant dezimiert. Aufgrund entwicklungsgeschichtlicher, ästhetischer und phänomenologischer Zusammenhänge zwischen dem kontemporären und dem vergangenen Theater beschäftigt sich diese theaterwissenschaftliche Untersuchung zuerst mit den gesamtgesellschaftlichen Wirkungszusammenhängen und den theaterkennzeichnenden Reformbestrebungen zur Zeit der Aufklärung. Im Zuge dieser Auseinandersetzung kann konstatiert werden, dass entsprechend dem von Norbert Elias beschriebenen Prozess der Zivilisation in den Nationaltheatern des 18. Jahrhunderts diszipliniertes Verhalten zu einer sozialen Größe wurde, das nicht nur Rückschlüsse auf die Stellung innerhalb der Gesellschaft zuließ, sondern als Instrument der Distinktion fungierte und in folgerichtiger Konsequenz zum habituellen Ausgrenzungsmechanismus avancierte. Unter Berücksichtigung weiterer Ausgrenzungsmechanismen kann im Hinblick auf das 18. Jahrhundert zusammenfassend festgehalten werden, dass sich im Kontext der Nationaltheaterbewegung, welche die Institutionalisierung, Subventionierung und Professionalisierung von Theater zur Folge hatte, und mit der Etablierung des bürgerlichen Theaterbegriffs, der für eine literarisierte, reglementierte, rollenrepräsentative, entsinnlichte und zivilisierte Produktionsästhetik sowie für eine körperlich fixierte, kontemplative, aufmerksame und disziplinierte Rezeptionsästhetik steht, eine spezifische Öffentlichkeit generierte, deren Ein- respektive Ausschluss durch ökonomische, kulturelle und soziale Ressourcen reglementiert wurde. Das gängige Theaterpublikum der Nationalschaubühnen verkörperte somit nicht die Öffentlichkeit im Sinne eines gesellschaftlichen Kollektivs, sondern eine soziale Minderheit. Unter Einbeziehung dieser Forschungsergebnisse und unter Rekurs auf die Habitustheorie von Pierre Bourdieu werden dann die formulierten Thesen im Rahmen einer empirischen Untersuchung auf ihre Gültigkeit hin überprüft. Die Ergebnisse der quantitativen Online-Umfrage belegen nicht nur die Aktualität des bürgerlichen Theaterbegriffs,

sondern verifizieren die Vermutung, dass sich das gegenwärtige Theaterpublikum vorrangig aus den bildungs-, kulturnahen und sozial gut situierten Gesellschaftsschichten zusammensetzt, folglich nicht gesellschaftsrepräsentativ ist und als soziologisch erfassbare Gruppe den geschmacksspezifischen, habituellen und somit schichtspezifischen Ausschluss der bildungs- und kulturfernen, sozial schwachen Bevölkerungsschichten impliziert. Darüber hinaus bestätigen die empirischen Daten der Online-Erhebung, dass sich die theaterspezifische Öffentlichkeit im Kontext postdramatischer Theateraufführungen bildungssignifikant dezimiert, da sich sein Publikumskreis vornehmlich aus dem akademischen, bildungsbürgerlichen und intellektuellen Milieu rekrutiert. Die vorliegende Forschungsarbeit zeigt auf, dass das egalitär-idealistische Credo *Theater für alle* nicht nur zur Zeit der Aufklärung eine unerreichte Maxime blieb, sondern auch im Zeitalter der Postmoderne eine Utopie darstellt, quod erat demonstrandum.

# Lebenslauf

---

## Persönliche Informationen

Sabrina Schneid

Familienstand: ledig

- Staatsangehörigkeit: Deutsch
- Geburtsdatum: 18.11.1979
- Geburtsort: Nürnberg

## Universitäre Ausbildung

|      |                                                                                                           |
|------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 2001 | Abitur am Matthias-Claudius-Gymnasium in Hamburg, Deutschland                                             |
| 2003 | Studium der Theaterwissenschaft, Romanistik und Komparatistik an der Ruhr-Universität Bochum, Deutschland |
| 2004 | Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien, Österreich                    |
| 2007 | Abschluss der 1. Diplomprüfung                                                                            |
| 2008 | Aufnahme der Diplomarbeit                                                                                 |
| 2011 | Wiederaufnahme der Diplomarbeit                                                                           |
| 2012 | Studienabschluss im Sommersemester                                                                        |

## Berufserfahrung

|                               |                                                                                                                                                                                    |
|-------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Spielzeit 2002/03             | <ul style="list-style-type: none"><li>• Einjähriges Praktikum in der Requisite am Thalia Theater in Hamburg</li><li>• Zwei Regiehospitanzen am Thalia Theater in Hamburg</li></ul> |
| Spielzeit 2009/10 und 2010/11 | <ul style="list-style-type: none"><li>• Regieassistentin am Theater Aachen, Deutschland</li></ul>                                                                                  |