



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Applaus“

Publikumskundgebungen vom Affekt zur Konvention.
Fragmentarische theaterhistorische Untersuchung des Beifalls.

Verfasser:

Alexander Lechner

angestrebter akademischer Grad:

Magister der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

Der Dichter. Mögen Sie, Verehrungswürdige, jetzt entscheiden, ob mein Versuch nicht ganz zu verwerfen sei, – mit Zittern zieh' ich mich zurück und das Stück wird seinen Anfang nehmen. (*Er verbeugt sich sehr ehrerbietig und geht hinter den Vorhang.*)

Alle. Bravo! bravo!

Stimme von der Galerie. Da Capo! – (*Alles lacht. Die Musik fängt wieder an, indem geht der Vorhang auf.*)

aus dem Prolog zu: „Der gestiefelte Kater“ (Ludwig Tieck)

Anmerkungen:

Sämtliche nach der alten Rechtschreibung verfassten Zitate werden in ihrer originalen Form belassen. Sämtliche Personen- und Berufsbezeichnungen, die sich auf Frauen und Männer beziehen, werden aus Gründen der Einfachheit und Lesbarkeit in der männlichen Form verwendet, bezeichnen aber selbstverständlich beide Geschlechter gleichwertig.

Inhaltsverzeichnis

INHALTSVERZEICHNIS	5
EINLEITUNG	8
Titel	9
Inhalt	10
Warum diese Arbeit?	12
1 APPLAUS	13
1.1. Etymologie	13
1.2. Definition	14
1.3. Applaus vs. Beifall	16
2 GESTE	19
2.1. Kommunikation	19
2.2. Geräusch	22
2.3. Körperlichkeit	23
2.4. Exkurs 1: Kulturen	25
2.5. Exkurs 2: Händeklatschen vs. Hände falten	27
3 PUBLIKUM	30
3.1. Das Publikum in der Theatertheorie	30
3.2. Masse vs. Individuum	35
3.2.1. Verantwortungsgefühl	41
3.2.2. Intelligenz	41
3.2.3. Intoleranz	43
3.2.4. Suggestibilität und Leichtgläubigkeit	44
3.3. Ansteckung	47
4 HISTORISCHE ENTWICKLUNG	54
4.0. Quellen	54
4.1. Griechische Antike	58
4.1.1. Theaterbau	59
4.1.2. Dramenwettbewerbe	61
4.1.2.1. Ablauf	62
4.1.2.2. Publikumsverhalten	63
4.1.2.3. Claque	66

4.1.3. Chor	68
4.1.4. Krotos	70
4.1.5. Zusammenfassung	71
4.2. Römisches Kaiserreich	72
4.2.1. Bühne – Publikum	73
4.2.2. Kaiser – Plebs	76
4.2.3. Publikumsverhalten	78
4.2.3.1. Ovationen	79
4.2.3.2. Plaudite	80
4.2.3.3. Unisono	80
4.2.3.4. Daumen	81
4.2.3.5. Pfeifen	82
4.2.3.6. Toga	83
4.2.3.7. Brummen, Hohlziegel und Scherbe	83
4.2.3.8. Gewalt	84
4.2.4. Zusammenfassung	85
4.3. Mittelalter	86
4.3.1. Passionsspiele	87
4.3.2. Narren	89
4.3.3. Zusammenfassung	90
4.4. Renaissance	91
4.4.1. Drama	92
4.4.2. Ballett	93
4.4.3. Trionfi, Entrées	94
4.4.4. Elisabethanisches Theater	97
4.4.5. Zusammenfassung	99
4.5. Barock	99
4.5.1. Oper	101
4.5.1.1. Logen	104
4.5.1.2. Da capo	107
4.5.2. Commedia dell'Arte	111
4.5.3. Zusammenfassung	113
4.6. Europäische Strömungen	114
4.6.1. Zusammenfassung	122
4.7. Weimarer Klassik	123
4.7.1. Zusammenfassung	135
5 DISZIPLINIERUNG	137
5.1. Theaterkritik	138
5.2. Theaterpolizei	140
5.3. Theatergesetze	142
5.3.1. Beifallsverbot	145
5.3.2. Applausordnung	150
5.4. Theaterpersonal	152

5.5. Theaterarchitektur	155
5.5.1. Bestuhlung	156
5.5.2. Licht	158
5.5.3. Foyer	162
6 APPLAUS HEUTE	165
7 SCHLUSSFOLGERUNGEN	174
8 QUELLENVERZEICHNIS	177
8.1. Filmografie	177
8.2. Bibliografie	177
ABSTRACT	187
LEBENS LAUF	188

Einleitung

Sie werden sich bald bewegen. Sie werden Vorkehrungen treffen. Sie werden Vorkehrungen treffen, Beifall zu klatschen. Sie werden Vorkehrungen treffen, nicht Beifall zu klatschen. Wenn Sie Vorkehrungen zum ersten treffen, werden Sie eine Hand auf die andere schlagen, das heißt, Sie werden die eine Innenfläche auf die andere Innenfläche schlagen und die Schläge in rascher Abfolge wiederholen. Sie werden dabei ihren klatschenden oder nicht klatschenden Händen zuschauen können. Sie werden die Laute Ihres Klatschens hören und die Laute des Klatschens neben sich und Sie werden neben und vor sich die im Klatschen auf und ab hüpfenden Hände sehen oder Sie werden das erwartete Klatschen nicht hören und die auf und ab hüpfenden Hände nicht sehen. Sie werden dafür vielleicht andere Laute hören und selber andere Laute erzeugen. Sie werden Anstalten treffen, aufzustehen. Sie werden die Sitzflächen hinter sich aufklappen hören. Sie werden unsere Verbeugungen sehen. Sie werden den Vorhang zugehen sehen.¹

Dieser Auszug aus Peter Handkes „Publikumsbeschimpfung“ (1966) führt uns gleich zu Beginn vor Augen, wie wir uns im Publikum verhalten. Oder: Wie wir uns zu verhalten haben? Peter Handke beschreibt in kurzen, detailreichen Sätzen den Akt des Schlussapplauses, beschränkt sich dabei aber auf die äußeren und technischen Umstände, lässt Gefühle und Emotionen außen vor. Hier soll die Fragestellung dieser Arbeit ansetzen: Handelt es sich beim Applaus um eine erlernte, anerzogene Höflichkeitsgeste, ist es tatsächlich ein „erwartetes Klatschen“, wie Peter Handke schreibt, oder drückt sich im Händeklatschen sehrwohl die eigene Meinung, der Grad der affektiven Teilnahme aus? Damit einhergehend interessiert das Repertoire an Ausdrucksmöglichkeiten, das dem Publikum zur Interaktion zur Verfügung steht. Ist das Unterlassen des Klatschens die einzige Form, seinen Unmut zu äußern? Liegt es am Mangel an Mittel, dass Theatervorstellungen – zumindest dem Schlussapplaus zufolge – durchweg gut geheißen werden? War das Publikum in der Theatergeschichte nicht aktiver und hemmungsloser in der Formulierung seines Urteils?

Die Unterschiede im Publikumsverhalten sind heute zwischen einer Vorstellung und der anderen marginal: Die Szene ist zu Ende. Der Vorhang fällt. Das Publikum beginnt zu klatschen. Vereinzelt gibt es Bravo-Rufe. Der Vorhang hebt sich. Die Schauspieler treten wieder auf die Bühne. Der Applaus wird lauter. Je nach Applausordnung laufen die Schauspieler einzeln oder in Gruppen auf die Bühne und werden beklatscht. Vereinzelt

¹ Handke, Publikumsbeschimpfung, 1979. S. 42

erheben sich Zuschauer bereits von ihren Plätzen. Erst wenn das Saallicht angeht, flaut der Applaus ab und Zuschauer wie Schauspieler verlassen das Theater bzw. die Bühne.

Es gleicht einem Ritual, einem standardisierten Vorgang, der im abendländischen Theater selten eine größere Variation erfährt. Es hat den Anschein, als befände sich das für seine Lebendigkeit und Leibhaftigkeit bekannte Theater auf der Publikumsseite im Stillstand.

Applaus als letztes Relikt einer Jahrtausende langen Entwicklung? Schwacher Applaus als letzte Waffe gegen schlechte Aufführungen? Oder sind Funktion und Rolle der Zuschauer heute Ausdruck und Spiegelbild einer gesellschaftlichen Schieflage, Ziel eines gesellschafts-politischen Prozesses, dessen sich selbst gar nicht gewahr sind?

In der vorliegenden Arbeit wird der Versuch unternommen, diese Fragen einer Antwort zuzuführen. Dass dies nur in Ansätzen gelingen kann, liegt sowohl an der Interdisziplinarität der ausgehenden Fragestellung, die historische, soziologische, anthropologische sowie psychologische Kerngebiete umfasst und hier lediglich aus der theaterwissenschaftlichen Perspektive angegangen werden kann, als auch an der beschränkten Vorarbeit, die auf diesem Gebiet geleistet wurde. Meines Wissens hat sich noch keine wissenschaftliche Arbeit dezidiert mit Applaus als Forschungsgegenstand befasst; es handelt sich hier also um wissenschaftliches Neuland, ein Umstand, der in den Monaten des Verfassens auch eine Triebfeder war. Mangelnde Fachliteratur, Schwierigkeiten in der Fokussierung der Fragestellung und globales Interesse am Forschungsgegenstand kamen als erschwerende Bedingungen hinzu. Letztendlich ist es gelungen, dem Thema eine angemessene Form und Stringenz zu verleihen, die dem Leser/der Leserin eine hoffentlich interessante und vor allem informative Lektüre bereitet.

Titel

In der Titelgebung wurde bereits die Grundannahme unterstrichen, wonach sich der Applaus als affektive Geste im Laufe der Zeit und im Zuge der Entwicklung und Professionalisierung des Theaters verstärkt zu einer geradezu konventionalisierten Geste, einem Ritual, gewandelt hat. Dieser evolutionäre Prozess soll in dieser Arbeit anhand zahlreicher Beispiele und Theorien belegt werden und zur Kernfrage führen, wie und unter welchen Umständen dieser Wandel vollzogen werden konnte.

Als „affektiv“ wird ein Verhalten bezeichnet, das überwiegend von Gemütsregungen und weniger von kognitiven Prozessen bestimmt wird, somit einer impulsiven Handlung, einem

Ausbruch und Ausdruck von Emotionen gleichkommt. Vielfach finden die Begriffe Affekt und Emotion auch eine synonyme Verwendung. Als Gegenpol zum Affekt wird häufig der Begriff Kognition² verwendet. Eine Konvention hingegen ist laut Definition eine Übereinkunft, die – im Unterschied zu einem Gesetz oder einer Regel - nicht formal niedergeschrieben ist, aber trotzdem von einer Gruppe von Menschen aufgrund eines Konsenses eingehalten wird. Dieser Aspekt ist von besonderer Bedeutung, wenn es um das Verständnis des Phänomens „Applaus“ geht. Schon die übergeordnete Struktur, der gesamte Theaterapparat, ist ein Konstrukt von Konventionen. Theaterbesucher geben sich der Illusion hin, auf der Bühne würde sich vor ihren Augen ein Stück Welt zutragen. Dass die Spieler dabei lediglich in einer Rolle auftreten und die erzählte Geschichte gekürzt und dramaturgisch effektiv wieder gegeben wird, steht für alle Beteiligten außer Frage, was ein bewusstes Ignorieren der Umstände erfordert. Dies ist nötig, um die für das Schauspiel erwünschte Empathie zu empfinden. So wird vom Besucher auch das Wissen über ein adäquates Verhalten im Theaterraum verlangt, z.B. dass man dazu angehalten ist, ruhig zu bleiben, sich zu setzen und das Mobiltelefon auszuschalten. Lauter Konventionen, die wir als soziale Normen (was Konventionen in der Regel sind) hinnehmen und danach handeln. Nun ist Applaus irgendwo zwischen Affekt und Konvention angesiedelt und Aufgabe in dieser Arbeit wird es sein, seine Verschiebung vom urtümlichen Affekt hin zu einer konventionellen Geste nachzuweisen. Als Methode wird eine theaterhistorische Untersuchung gewählt, welche angesichts der zu bewältigenden Zeitspanne stets bruchstückhaft sein muss, also in Fragmenten die wichtigsten Veränderungen des Publikumsgebarens im Laufe der Epochen schildert.

Inhalt

Das mit „Disziplinierung“ bezeichnete Kapitel 5 bildet den Hauptteil dieser Arbeit, indem darin auf die Entwicklungen im auslaufenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert eingegangen wird, welche eine radikale Verbürgerlichung der Gesellschaft zum Ziel hatten (vgl. Norbert Elias). Damit einhergehend gab es Eingriffe ins Theaterleben, welche sowohl auf Bühnenseite als auch im Zuschauerraum neue Bedingungen konstatierten, die sich zum

² Im Gegensatz zu affektiven Handlungen („aus dem Bauch heraus“) gehen kognitiven Handlungen bewusste – oft auch unbewusste – Denkvorgänge und Entscheidungen voraus. Die Forschung geht mittlerweile auch davon aus, dass Kognitionen affektive Zustände hervorrufen oder beeinflussen als auch affektive Zustände kognitive Prozesse wie Entscheidungen oder Urteile beeinflussen können.

großen Teil bis heute in unseren Theatern behaupten konnten. Dieser „Disziplinierung“ des Publikums werden theoretische und historische Fakten und Überlegungen vorangestellt. Kapitel 1 umfasst die Definition und etymologische Herleitung des Begriffs Applaus und seine Abgrenzung zum Begriff Beifall. In Kapitel 2 geht es um die Geste an sich; ihr Gebrauch, ihre Intention, ihre Funktion und ihre Wirkung werden untersucht und in einem Exkurs stellen wir eine gewisse Ähnlichkeit zwischen klatschenden und gefalteten Händen fest. Auf den erst spät eingesetzten Paradigmenwechsel von der Bühne hin zum Zuschauer (vgl. Erika Fischer-Lichte) wird in Kapitel 3 eingegangen. Dabei werden zuerst grundlegende Theatertheorien zitiert, die auf eine „Aktivierung“ des Zuschauers abzielen, und in einem zweiten Schritt erfährt der Massenbegriff eine genauere Beleuchtung nach Theorien von Gustave Le Bon und Elias Canetti zum Zweck der Bestimmung einer verbleibenden Individualität des Zuschauers im Publikum, sowie einer Abgrenzung des Theaterpublikums von anderen Massen. Dies erweist sich als notwendig, um den Faktor der Ansteckung im Publikum differenziert zu betrachten. Das umfangreichste Kapitel 4 beschäftigt sich mit der historischen Entwicklung der Publikumsaktionen und –reaktionen von der Antike bis zur Weimarer Klassik. Dem Anspruch einer allumfassenden Publikumsgeschichte kann im Rahmen einer Diplomarbeit nicht Rechnung getragen werden, weshalb es sich in dieser „historischen Entwicklung“ um eine fragmentarische Untersuchung des Publikumsverhaltens handelt, ausgehend von wesentlichen Strömungen und Epochen, beschränkt auf den europäischen Raum. Der Dialog zwischen Zuschauerraum und Bühne ist immer auch als Ergebnis und Folge der jeweiligen Theaterpraxis zu begreifen, so wird eine Beschreibung der theatergeschichtlichen Entwicklungen unerlässlich, um auf das Publikumsgebaren zu schließen. Den Endpunkt dieser Untersuchung stellt die Weimarer Klassik dar, da in ihr das höchste Expressionsniveau des Publikums erreicht ist und sich in der Folge – wie in Kapitel 5 beschrieben - alles auf eine Reduktion des Publikumsgebarens konzentriert, was mittels der Theaterkritik, einer eigens eingeführten Theaterpolizei, den Theatergesetzen und einer neuen Theaterarchitektur ermöglicht wird. Besonders effektiv erweisen sich in diesem Zusammenhang auch der Vollzug der Vierten Wand, sowie ein neues Bewusstsein dem Schauspieler-Stand gegenüber.

Warum diese Arbeit?

Applaus hat im öffentlichen Leben von heute den Charakter des Selbstverständlichen. Das ist bei kulturellen Veranstaltungen der Fall, genauso wie bei politischen Reden, Straßenkünstlern, Demonstrationen, Sportveranstaltungen, in Hörsälen oder nach Museums-Führungen. Talk-Shows und andere Fernsehsendungen mit Live-Charakter bestreiten einen Großteil ihrer Sendezeit mit Applaus, der vom Publikum beim Warm-Up trainiert und während der Sendung häufig explizit durch Tafeln o.ä. gefordert wird. Hier darf durchaus von einer inflationären Verwendung des Applauses gesprochen werden. Applaus ist simpel, erfordert keine Hilfsmittel, hat unzählige Einsatzmöglichkeiten und kann auf verschiedene Art und Weise abgestuft werden. Applaus ist ein Phänomen! Dessen wird man sich allerdings erst dann bewusst, wenn er ausbleibt oder – noch deutlicher – wenn er angerissen wird aber nicht durchbricht. Eine solche Situation gab auch den Anlass für die Themenwahl: Während meines Erasmus-Aufenthaltes in Pisa gab der Universitätschor in der Kirche San Michele in Borgo ein Weihnachtskonzert, welches zwischen den Sätzen von Georg Friedrich Händels „Messiah“ von einzelnen aufflammenden Applaus-Stürmen unterbrochen wurde. Ein Teil des Publikums schien sich daran sichtlich zu stören, während ein anderer Teil nicht so recht wusste, ob er sich dem Applaus anschließen oder es besser unterlassen sollte. Diese Momente (es wiederholte sich mehrmals) waren voller Spannung, denn zum Einen verspürte man nach dem Satzende ein gewisses Bedürfnis zu applaudieren, zum Anderen ist Applaus zwischen den Sätzen – ungeschriebenen Regeln zufolge – untersagt und zeugt von Unkenntnis und mangelndem Respekt dem Musikwerk gegenüber. Dieser Widerspruch zwischen dem, was man eigentlich fühlt und tun möchte und dem, was gesellschaftlich erwartet und gefordert wird, ist Ausgangspunkt dieser Arbeit. Hielten es die alten Griechen auch so streng mit dem Kundtun der eigenen Emotionen? Oder hatten sie etwa mehr Möglichkeiten, ihre Freude oder ihren Unmut auszudrücken? Wie kam es zu dieser Ritualisierung des Beifalls? Gibt es in anderen Kulturen ebenso Formeln der Zustimmung und Ablehnung, die nicht gezwungenermaßen mit den unseren übereinstimmen? Und wenn doch? Klatschen Menschen vielleicht instinktiv in die Hände? In einem kleinen Exkurs wird in Kapitel 2.4. auf die Beifallskundgebungen in anderen Kulturen eingegangen, doch bleibt dieses Feld für die Verhaltenswissenschaften weiterhin ein großes und spannendes, auf dem es noch viel Arbeit gibt.

1 Applaus

1.1. Etymologie

Die Herkunft des Wortes „Applaus“ lässt bereits auf die lange Geschichte schließen, die mit der Tradition, Applaus zu spenden, verbunden ist. So ist das „In-die-Hände-klatschen“ bereits seit der griechischen Antike dokumentiert, die heute übliche Bezeichnung aber stammt aus der Römerzeit.

Applaus setzt sich zusammen aus „l. *plaudere* (*plausum*) „klatschen“ und l. *ad-* „hin, zu“³. Im „Deutschen Fremdwörterbuch“ (Hans Schulz) wird diese Herleitung aus dem Lateinischen bestätigt („**applaudieren** [...] aus intensivierendem Präfix *ad-* und gleichbed. *plaudere*“⁴), und mit der Information ergänzt, dass es sich beim Lateinischen „applaudere“ nicht ausschließlich um das Händeklatschen gehandelt haben muss. Vielmehr wird das Verb hier weiter gefasst: „[...] entlehnt aus lat. *applaudere* ‚etwas an etwas anschlagen, klatschen, jmdm. Beifall klatschen‘“⁵. Das lateinische Wort für *applaudieren* bezeichnet demnach nicht einzig das Schlagen der einen Hand in die andere, sondern eines Gegenstandes auf den anderen. Ein eindeutiger Verweis auf diese umfassendere Bedeutung findet sich in „The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance“, in dessen Eintrag zu „Applause“ (S. 69-70) lediglich das „Auf-etwas-schlagen“ Erwähnung findet: „*applaudere* means to strike upon.“⁶

Applaus wird heute synonym zu *Beifall klatschen* verwendet und bezeichnet selten das Händeklatschen alleine, sondern die Gesamtheit der Reaktionen eines Publikums auf das Dargebotene (vgl. Kapitel 1.2.). Zunächst wurde selbst in der deutschen Sprache das lateinische Wort *Applausus* verwendet, doch kann man ab dem 17. Jahrhundert von einer Eindeutschung des Begriffs sprechen:

Seit frühem 17. Jh. das aus lat. *applausus* »das Anschlagen; das Beifallklatschen« (zu *applaudere*, s.o.) entlehnte Subst. **Applaus** M. (-es; selten -e), anfangs überwiegend in der lat. (flekt) Nebenform *Applausus*, etwa seit Ende 18. Jh. überwiegend in der heutigen Form gebräuchlich, in der Bed. »Beifall (durch Klatschen der Hände)«, auch »begeisterte (verbal, mimisch geäußerte) Zustimmung«⁷

³ Kluge, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, 2002. S. 55

⁴ Schulz, Deutsches Fremdwörterbuch, 1996. S. 121

⁵ ebd.

⁶ Kennedy, The Oxford Encyclopedia, 2003. S. 69

⁷ Schulz, Deutsches Fremdwörterbuch, 1996. S. 121

Noch vor dem Substantiv *Applaus* hat das Verb *applaudieren* Einzug in die deutsche Sprache gehalten, nämlich „im späteren 16. Jh. eventuell unter Einfluss von gleichbed. frz. *applaudir*.“⁸ Dieselbe Zeitangabe findet sich auch im „Etymologischen Wörterbuch der deutschen Sprache“ („16. Jh.“⁹), sowie im „Duden – Das Herkunftswörterbuch“:

applaudieren »Beifall klatschen«: Das Verb wurde in der 2. Hälfte des 16. Jh.s aus gleichbed. lat. *applaudere* (*applausum*) entlehnt [...] Dazu das Substantiv **Applaus** »Beifall« (1. Hälfte 17. Jh.; aus gleichbed. spätlat. *applausus*).¹⁰

Nicht ganz so reibungslos wie die Klärung der Wortherkunft gestaltet sich der nun folgende Versuch, den Begriff *Applaus* genau zu definieren.

1.2. Definition

Die Eingrenzung des Begriffes betreffend ergeben sich Schwierigkeiten hinsichtlich seiner Dehnbarkeit, wie die etymologische Bestimmung bereits andeuten ließ. Treffen wir in der Etymologie auf die Problematik, dass *applaudere* einzig das Händeklatschen oder generell ein Anschlagen meint, so wird in den *Applaus*-Definitionen mal nur das Händeklatschen, mal die gesamte Palette der Ausdrucksmittel des Publikums angegeben.

Eine Vielzahl an Lexika und einschlägiger Handbücher setzt den Begriff *Applaus* mit Beifall gleich. In Braunecks „Theaterlexikon“ lesen wir:

Applaus Beifall meist durch Händeklatschen oder (seltener) Trampeln, Pfeifen oder Rufe (Bravo) für besonders gefallende Leistung auf der Bühne.¹¹

Ebenso schließt das „Lexikon Theater International“ jegliche Publikumsäußerungen in seine Definition von *Applaus* mit ein:

Applaus – (latein.) Beifall (Händeklatschen, Trampeln, Brüllen – in Italien »bravi, bravo«, mitunter Pfeifen) im Theater, Kabarett, Konzert, Varietè, Zirkus etc. [...] Gegensatz: Abspfeifen, Buh-Rufen.¹²

Diese Auffassung teilt auch das „Deutsche Theater-Lexikon“ und definiert *Applaus* mit „Beifallsklatschen, Beifallsrufe, Beifall überhaupt“¹³, ähnlich dem Schweizer „Theater-Lexikon“: „Beifall, Klatschen, Rufen o.ä. der Zuschauer im Th. als Ausdruck der

⁸ ebd.

⁹ Kluge, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, 2002. S. 55

¹⁰ Duden, Das Herkunftswörterbuch, 2006. S. 44

¹¹ Brauneck, Theaterlexikon 1, 2007. S. 114

¹² Trilse-Finkelstein, Lexikon Theater International, 1995. S. 37

¹³ Kosch, Deutsches Theater-Lexikon, 1953. S. 38

Zustimmung. [...] Seit dem 17. Jhdt. in der ganzen europäischen Welt im Th. allgemein üblich (in einzelnen Ländern auch als Pfeifen oder Fußgetrampel).¹⁴

Demgegenüber findet sich im „Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis“ eine stringenter Erklärung: „Applause in the strict sense – the act of clapping the hands together – is a fairly universal phenomenon.“¹⁵ Dass die Autoren über die weitläufige Gleichstellung von *Applaus* mit *Beifall* Bescheid wussten, verdeutlicht sich an der Verwendung des Ausdrucks *in the strict sense*, wonach Applaus nur *streng genommen* einzig Händeklatschen bedeutet.

Diese engere Sichtweise ist laut „Enciclopedia dello spettacolo“ (1954) dem italienischen Ausdruck „applauso“ immanent. Dieser benennt lediglich das sog. „battimani“¹⁶, das Klatschen in die Hände.

Più che ogni altra arte, il teatro fa appello, di sua natura, a un diretto, immediato consenso; e primissima tra le manifestazioni di questo consenso è l'a. (nel Nordamerica invece dell'a., o insieme con esso, è indifferentemente usato il fischio, con analogo valore di consenso)¹⁷

Zudem wird der Definition noch eine sehr poetische Note verliehen, in der es heißt:

Nel grande a. spontaneo, il teatro diventa una sola vibrazione: è un unico cuore che partecipa alla 'rivelazione' svolgentesi sulla scena.¹⁸

Benutzte J.W. v. Goethe zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch das Verb „beklatschen“¹⁹, um den Applaus durch Händeklatschen vom allgemeinen und heute gleichbedeutenden „Beyfall“²⁰ abzusondern, werden nach gängiger Auffassung jegliche Beifallskundgebungen unter *Applaus* zusammengefasst. Händeklatschen ist somit die häufigste, jedoch keineswegs einzige Form des Applauses.

Spectators' appreciation for performances has often been demonstrated through the clapping of hands. Applause is part of a larger set of social behaviours intimately related to the reception of performance: approbative signals like cheering or shouting

¹⁴ Rischbieter, Theater-Lexikon, 1983. S. 57

¹⁵ Pavis, Dictionary of the Theatre, 1998. S. 28

¹⁶ Amico, Enciclopedia dello spettacolo, 1954. S. 750

¹⁷ ebd. „Deutlicher als bei jeder anderen Kunst liegt es in der Natur des Theaters, direkt und unmittelbar einen Konsens herzustellen; und zwar in erster Linie mittels Applaus (anstelle des Applauses, oder mit ihm, wird in Nordamerika der Konsens durch Pfeife ausgedrückt).

¹⁸ ebd. „Beim großen spontanen Applaus wird das gesamte Theater zu einer einzigen Vibration: zu einem Herz, das an den 'Offenbarungen' der Bühne teilnimmt.“

¹⁹ Goethe, Aus meinem Leben, 1816. S. 121 - „Die erste Sängerin vom ganzen Volke sehr begünstigt, wird, wie sie auftritt, entsetzlich beklatscht, und die Vögel stellen sich vor Freuden ganz ungebärdig wenn sie etwas recht gut macht, welches sehr oft geschieht.“

²⁰ ebd. S. 401 - „Und so ist denn endlich Aristodem und zwar sehr glücklich und mit dem größten Beyfall aufgeführt.“

bravo or encore; disapprobative signals like *booing, or catcalls; and instinctive emotive reactions like *laughing or weeping.²¹

Das Repertoire an Ausdrucksmöglichkeiten seitens des Publikums wird im Folgenden noch ausführlich diskutiert, vorerst muss eine Definition für *Applaus* gefunden, sprich: eine der beiden Lesarten für die Bestimmung dieser Arbeit gewählt werden:

Applaus mit Beifall gleichsetzen und damit alle Äußerungen des Publikums vor, während und nach einer Vorstellung bezeichnen, oder

Applaus als einen Teil des Beifalls ansehen, der sich nur auf das Händeklatschen beschränkt.

Entgegen der bereits oben erwähnten Tendenz, *Applaus* und *Beifall* in einen Topf zu werfen, möchte ich mich für eine klare Trennung der Begriffe aussprechen. Die etymologische Herleitung hat gezeigt, dass das lateinische Verb *applaudere* tatsächlich nur das Schlagen meint – zwar nicht ausschließlich das Schlagen in die Hände, aber immerhin das Schlagen auf etwas. Nach dieser Definition würde neben dem Händeklatschen lediglich das Trampeln in Betracht gezogen werden können, alles andere an beifälligen Äußerungen soll demnach nicht *Applaus*, sondern *Beifall* sein.

1.3. Applaus vs. Beifall

Wird nun Applaus als ein Teil des Beifalls betrachtet, so ergibt sich die Forderung nach einer genauen Bestimmung des letzteren. Beide Begriffe haben sich unabhängig voneinander entwickelt. Während *Applaus* lateinischen Ursprungs ist (*ad-* hin; *plaudere* schlagen), handelt es sich bei *Beifall* um ein Substantiv deutscher Herkunft.

Das „Etymologische Wörterbuch der deutschen Sprache“ bescheinigt dem Begriff *Beifall* erste Erwähnungen noch vor Gebrauch von *Applaus*/*Applausus* in der deutschen Sprache:

Beifall *Sm std* (15.Jh.). zunächst überwiegend im Norden bezeugt für „Unterstützung, Hilfe“ v.a. vor Gericht und in politischen Auseinandersetzungen. Das Wort gehört zu *fallen* im Sinn von „jmd. Zufallen“; mit entsprechender Bedeutung wird zunächst auch **Zufall** benutzt (heute nicht mehr üblich), in entgegengesetzter Bedeutung **Abfall** (*von jemandem*). Das entsprechende Verb **beifallen** ist selten bezeugt und heute nicht mehr üblich. *Beifall* wird in jüngerer Zeit allgemein als Ersatzwort für **Applaus** (*applaudieren*) verwendet. In entsprechender Bedeutung das Adjektiv **beifällig**.²²

Die bereits diskutierte synonyme Verwendung von *Beifall* und *Applaus* wird demnach noch nicht so lange („in jüngerer Zeit“) praktiziert. Erstaunlicherweise ist von einer

²¹ Kennedy, The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance, 2003. S. 69

²² Kluge, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, 2002. S. 104

Verwendung in diesem Zusammenhang im „Duden – Das Herkunftswörterbuch“ (2006) keinerlei Rede:

Beifall: Das seit dem 16. Jh. bezeugte Wort mit der Bedeutung »Anschluss an eine Partei; Zustimmung« ist wohl als Gegenwort zu »Abfall« gebildet (vgl. *fallen*). Abl.: **beifällig** »zustimmend« (17. Jh.).²³

Hier wird *Beifall* sehrwohl mit *Zustimmung* gleichgesetzt, doch wie sich diese äußert bleibt ungeklärt. Interessant aber ist die Erklärung *Anschluss an eine Partei*, was – übertragen auf das Theater – eine Unterteilung des Publikums in eine oder mehrere Parteien im nicht-politischen Sinne bedeuten würde.

In der vorliegenden Arbeit beschreibt nun das Wort *Beifall* jene Äußerungen vonseiten des Publikums, die sich generell als Anteilnahme, Zustimmung, Beipflichtung oder einfach als (neutrale bis positive) Reaktion interpretieren lassen. Negative Publikumsurteile sind nach „Duden“ und „Etymologischem Wörterbuch“ klar von den positiven (*beifälligen*) zu unterscheiden und müssten demnach als *Abfall* bezeichnet werden.

Suchen wir aber im lateinischen Wortschatz nach einem dem *Beifall* gleichbedeutenden Wort, stoßen wir auf „Acclamatio“, welches zur Römerzeit nicht nur das zustimmende Verhalten eines Publikums beschrieb, sondern auch die ablehnenden Urteile mit einbezog:

ACCLAMATIO was the public expression of approbation or disapprobation, pleasure or displeasure, &c. by loud acclamations. On many occasions, there appear to have been certain forms of acclamations always used by the Romans [...].²⁴

Akklamation ist ein auch im Deutschen üblicher Begriff, der aber laut „Duden“ – genauso wie *Applaus* und *Beifall* – das negative Urteil ausspart und sich auf die Zustimmung beschränkt:

Akklamation: Applaus, Beifall, Beifallsäußerung, Beifallsbezeugung, Beifallskundgebung, Jubel; (*bildungsspr.*): Ovation; (*geh. veraltend*): Huldigung.²⁵

Als Gradmesser für Erfolg oder Misserfolg einer Aufführung zählen heute v.a. Dauer und Intensität des Applauses, wonach *negativer Beifall* gar nicht erst möglich erscheint, drückt er sich doch lediglich in „schwachem“ oder „lauen“ Applaus aus. Selbst Lessing bezeichnet in seiner „Hamburgischen Dramaturgie“ (1767) nicht eindeutig zustimmendes Verhalten mit *Beifall*:

Ich ward betroffen, in dem Parterre eine allgemeine Bewegung, und dasjenige Gemurmel zu bemerken, durch welches sich der Beifall ausdrückt, wenn ihn die Aufmerksamkeit nicht gänzlich ausbrechen läßt.²⁶

²³ Duden, Das Herkunftswörterbuch, 2006. S. 78

²⁴ Smith, Dictionary of Greek and Roman Antiquities, 1870. S. 3

²⁵ Duden, Das Synonymwörterbuch, 2006. S. 61

Das von Lessing beschriebene Murmeln und die allgemeine Unruhe im Zuschauerraum würden nach heutigen Maßstäben als störend empfunden und somit als ablehnend gewertet werden. Zu jener Zeit haben im Theater resp. Zuschauerraum völlig andere Zustände geherrscht, weshalb eine rein negative Interpretation dieses von Lessing beschriebenen Szenarios nicht angebracht ist.

In Abgrenzung zu *Applaus*, mit welchem wir das Händeklatschen bezeichnen, soll nun der Begriff *Beifall* – in Anlehnung an lat. *Acclamatio* - das weite Feld der Ausdrucksmittel des Publikums benennen, durch welche es seine Zustimmung und Ablehnung kund tut, wozu natürlich auch Applaus selbst zählt.

²⁶ Lessing, Hamburgische Dramaturgie, 1979. S. 18f – Den Begriff *Beifall* verwendet Lessing sehr ambivalent. Zunächst schreibt er weiter: „Theils dachte ich: Vortrefflich! man liebt hier die Moral.“ und lässt in der Folge wiederum Zweifel an dieser positiven Konnotation aufkommen: „[...] ich wünschte sehr, daß die Mißbilligung an jenem Gemurmle den meisten Antheil möge gehabt haben.“ Die beschriebene Bewegung und das Gemurmel ließen also selbst bei Lessing einen gewissen Spielraum für Interpretationen offen.

2 Geste

2.1. Kommunikation

Als Geste - „Entlehnt aus l. *gestus m.* »Mienenspiel, Gebärdenspiel« (zu l. *gerere [gestum]* »sich benehmen«)²⁷ - wird gemeinhin eine zeichenhafte Bewegung bestimmter Körperteile (v.a. Hand und Kopf) zum Zwecke der nonverbalen Kommunikation, welche in der Regel parallel zur verbalen verläuft, verstanden. In der Interaktion der nonverbalen Verhaltensweisen mit den sprachlichen lassen sich fünf Modi für eine funktionale Klassifikation aufstellen:

Dort wo, wie im Falle der Embleme, das nonverbale Verhalten anstelle von verbalem fungiert, handelt es sich um Substitution (*Substitution*); Redundanz (*redundancy*) tritt auf, wenn die nonverbale Botschaft (wie etwa bei Illustratoren) die verbale wiederholt; von Komplementierung (*complementation*) sprechen sie, wenn das nonverbale Verhalten (z.B. *affect displays*) die verbale Botschaft ergänzt oder vertieft. Wo das Nonverbale das Verbale verstärkt, sprechen sie von Emphase (*emphasis*), wo es ihm widerspricht, von Kontradiktion (*contradiction*).²⁸

Das Zusammenklatschen beider Handflächen in rascher Abfolge dient in unserer Kultur dem Ausdruck von Freude, Zustimmung, Dankbarkeit, Begeisterung, Überraschung, Lob und nimmt die Stelle des Verbalen ein. Applaus verhält sich demnach als Substitution sprachlicher Expressivität, wird allenfalls begleitet von Bravo-Rufen o.ä.

Applaus tritt in unterschiedlicher Weise zu höchst unterschiedlichen Anlässen auf und erfährt – wenngleich in den meisten – nicht in allen Kulturen dieselbe Bedeutung. Wird in Italien bei Begräbnissen wichtiger Personen geklatscht, gibt es Applaus auch nach der Landung im Flugzeug, an Hochschulen am Ende von Vorlesungen (in Österreich durch Klopfen auf die Bänke), bei Reden und anderen zeremoniellen Akten. Im Kultursektor der westlichen Welt hat sich Applaus als eine fixe Konstante etabliert und findet in Theater und Musik besondere Verwendung. Im Kino ist Applaus nur selten anzutreffen und hängt zumeist von der Anwesenheit Mitwirkender (Regisseur, Schauspieler etc., v.a. bei Filmfestivals) ab. Die leibliche Präsenz²⁹ von Akteuren ist folglich eine Voraussetzung für das Zustandekommen kollektiven Applauses.

²⁷ Kluge, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, 2002. S. 353

²⁸ Hübler, Das Konzept Körper, 2001. S. 29f – Diese Klassifikation stammt von Ekman/Friesen (1969).

²⁹ An die Stelle der „leiblichen“ Präsenz rückt bei Beerdigungen, bei denen die Trauergemeinschaft Verstorbenen mittels Applaus Tribut zollt, (symbolisch) der Sarg. Zugleich hat Applaus den Effekt, die mit Emotionen und Anspannung geladene Atmosphäre zu entladen.

Die Geste als solche konstituiert sich aus dem wiederholten Zusammenklatschen beider Hände in Bauch-, Brust- oder Kopfhöhe, ist Trägerin von Information in Zeit und Raum und wird als sichtbare körperliche Aktion zu einem expliziten kommunikativen Akt eingesetzt. Unterschiede ergeben sich zwischen Rechts- und Linkshändlern: „Right-handers applaud by clapping the right hand onto the left, left-handers by clapping the left onto the right.“³⁰ Am Klang des Beifalls ändert dieses Detail nichts, viel merk- und hörbarer wird der Unterschied bei folgenden Variationsmöglichkeiten: „To indicate special appreciation, a seated audience will rise to applaud. In Central and Eastern Europe it is common for audiences to clap rhythmically; in N. America it signifies impatience.“³¹ Applaus definiert sich durch Frequenz, Stärke, Klang und der Anzahl der Klatschenden – an der Kombination dieser Größen erkennt das geübte Ohr den Grad der effektiven emotionalen Teilnahme der Ausführenden.

Die Geste lässt sich aber auch nach ihren semiotischen Gesichtspunkten einteilen. „Nonverbales Verhalten (Gesten eingeschlossen) kann arbiträr, ikonisch oder intrinsisch kodiert sein.“³² Auf den ersten Blick scheint Applaus keine besondere Ähnlichkeit mit dem zu haben, was er ausdrückt. „Nonverbale Akte, die arbiträr kodiert sind und als symbolische Akte bzw. Gesten bezeichnet werden können, haben keine sichtbare Ähnlichkeit mit dem, was sie bedeuten; sie sind in dieser Beziehung wie Worte.“³³ Bei genauerem Hinsehen aber lässt sich doch eine gewisse visuelle Beziehung zwischen der Geste und ihrer Bedeutung feststellen. Das zahlenmäßig überlegene Publikum versucht mittels Händeklatschen die räumliche und ideelle Barriere zwischen Akteur und Zuschauer – auch ikonisch – zu überwinden. Die zur Bühne hin gestreckten Arme signalisieren den Versuch einer zwischenmenschlichen Annäherung, wie es, in Bezugnahme auf die Figur *Puck* aus Shakespeares *Mittsommernachtstraum*, in „The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance“ beschrieben wird:

As a »tie-sign« applause is a gestural gift that not only makes approbiative noise but – as Puck implies – also acts as a substitute for touching, an extension, through raised or outstretched arms, of the spectator’s body to the actor’s body.³⁴

Im Applaus drückt sich also nicht bloß die Freude über etwas, sondern vielmehr die Sehnsucht nach etwas aus. Die klatschenden Hände berühren sich gegenseitig, tragen aber

³⁰ Bäuml, Dictionary of worldwide gestures, 1997. S. 256

³¹ ebd.

³² Hübler, Das Konzept Körper, 2001. S. 30

³³ ebd.

³⁴ Kennedy, The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance“, 2003. S. 70

den Wunsch in sich, mit dem Beklatschten in Berührung zu kommen. Applaus schlägt folglich eine metaphysische Brücke vom Zuschauer zum Akteur, bedeutet ein In-Kontakt-Treten mit der anderen Partei, welches schon allein wegen der zahlenmäßigen Ungleichheit im Theater nicht möglich wäre. Ausgehend von einer jedem Menschen eigenen Furcht vor Berührungen durch Unbekanntes, ist in diesem Zusammenhang auch Elias Canetti zu verstehen: „Es ist die *Masse* allein, in der der Mensch von dieser Berührungsfurcht erlöst werden kann.“³⁵ In der Masse des Publikums würde diese Furcht sogar in ihr Gegenteil umschlagen, der Einzelne sich nach der Berührung des anderen sehnen.

Analysieren wir unsere Geste weiter, lässt sie sich in kleine Einzelteile zerlegen, die jeweils unterschiedlich interpretiert werden können.

Während emotionale Gesten größtenteils in einer Selbstberührung bestehen, richten sich Gesten, die Einstellungen zu anderen zum Ausdruck bringen, auf den Körper des anderen. So bedeutet ein Verschränken der Arme Abwehr, ein Ausstrecken der Arme bedeutet einen Schritt in Richtung Intimität, unruhige Bewegungen der Hände oder Beine repräsentieren eine Flucht vor dem anderen, eine Entblößung von Körperteilen kann eine sexuelle Aufforderung bedeuten und dergleichen. Hier ist die Körperhaltung ein wichtiges Signal, und es gibt verschiedene konventionelle Gesten und Körperhaltungen, die Ehrerbietung oder Intimität bedeuten.³⁶

Das durch „Selbstberührung“ definierte Klatschen ist somit stets auch eine „emotionale Geste“. Mit ausgestreckten Armen drückt sie allerdings verstärkt die Zuneigung zu den anderen aus, klatscht man mit abgewinkelten Armen auf Brusthöhe steht die eigene Ergriffenheit im Vordergrund und werden die Arme gar nicht angehoben, deutet dies auf einen wenig beeindruckten (Pflicht-)Applaus hin.

Neben diesem häufig unbewusst intentionalen Einsatz, kommt Applaus auch gezielt als Kommunikationsmittel vor. „Applause always has a phatic function that says: »I receive you and appreciate you«.“³⁷ Gemeint ist jene Höflichkeit, die wir den Akteuren entgegenbringen, um uns für das Dargebotene zu bedanken. Applaus muss also nicht immer „[...] als Ausdruck der Zustimmung“³⁸ verstanden werden, wenngleich das englische Wort *appreciate* auch so ausgelegt werden kann. Vielmehr verdichten sich in dieser Definition die Hinweise auf die Annahme, dass Applaus auch als eine Art Dankesfloskel verwendet wird. Für Erving Goffman steht in diesem Zusammenhang die so

³⁵ Canetti, Masse und Macht, 1960. S. 12 - Der Satz stammt aus den ersten Zeilen des Buches. Canetti erhebt die Furcht vor Berührung zum primären Merkmal menschlicher Existenz, wonach diese sich nicht durch Empathie auszeichne, sondern der Mensch von Natur aus kein soziales Wesen sei. (Siehe auch 3.2.)

³⁶ Argyle, Körpersprache & Kommunikation, 1996. S. 249f

³⁷ Pavis, Dictionary of the Theatre, 1998. S. 28

³⁸ Rischbieter, Theater-Lexikon, 1983. S. 57

genannte „Wertschätzung“³⁹ im Vordergrund, die jegliche Handlungen des Publikums überlagern soll.

2.2. Geräusch

Der Klang des Applauses lässt sich in erster Linie durch die Formung der Hände regulieren; bei ausgestreckten Fingern und parallel gehaltenen Händen klingt das erzeugte Geräusch hoch und nicht sehr laut. Werden beide Hände diagonal zueinander gedreht, sodass sich nicht mehr die Finger, sondern fast nur mehr die Handflächen berühren, dann klingt der Applaus bei einem ausgebildeteren Hohlraum tiefer und lauter. Häufig wird auch geklatscht, indem nur die ausgestreckten Finger der klatschenden Hand auf die leicht gekrümmte Handfläche der ruhenden Hand auftreffen, was ebenfalls einen Resonanz erzeugenden Hohlraum bildet. Das dabei entstehende Geräusch war für die Wortschöpfung mitverantwortlich: „**klatsch** *Interj. std.* (17. Jh.). Für ein schallendes Geräusch gebraucht, ebenso als schwaches Verb klatschen, das zuerst als *klatzschen* bezeugt ist, entsprechend nndl. *kletsen* »mit der Peitsche knallen« u.a.“⁴⁰ Aus physikalischer Sicht handelt es sich beim Klatschen – wie bei allen wahrnehmbaren Geräuschen – um Schallwellen. Der Schwung, mit dem wir in die Hände klatschen, wird von der jeweils anderen Hand gestoppt, wodurch Energie freigesetzt wird und ein kurzer Druckpuls entsteht, der sich in der Folge als Schallwelle ausbreitet. Dem Frequenzspektrum eines einfachen Händeklatschens zufolge handelt es sich beim erzeugten Geräusch um einen Knall.

Eine plötzlich einsetzende mechanische Schwingung großer Amplitude und nur kurzer Dauer nehmen wir als *Knall* wahr [...]. Beispiele hierfür sind das Platzen eines Luftballons, der Schuss eines Gewehrs, der Donner eines Blitzes oder ein einfaches Händeklatschen.⁴¹

Einem Knall können keine einzelnen Frequenzen zugeordnet werden, vielmehr nimmt er einen ganzen Frequenzbereich ein. In rascher Abfolge und bei unendlich vielen klatschenden Hände-Paaren kann so auf unkomplizierte Weise (nämlich ohne jegliche Hilfsmittel technischer Natur) ein akustisches Feuerwerk entfacht werden, welches einen breiten Frequenzbereich beansprucht und nur in seiner Gesamtheit interpretiert, nicht aber

³⁹ Goffman, Rahmen-Analyse, 1980. S. 579f - Goffman vergleicht die Reaktionen des (Theater-)Publikums mit den Reaktionen unmittelbar Anwesender bei einem informellen Gespräch. Diese sind in ihrer Anzahl überschaubarer, was die *Kommunikationspflicht* jedes einzelnen Empfängers erhöht. Trotzdem braucht selbst die Konversation keine handelnden Reaktionen, sondern strebt vielmehr *kleine expressive Laute* an, welche die Aufmerksamkeit des Zuhörers bezeugen.

⁴⁰ Kluge, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, 2002. S. 493

⁴¹ Vogt, Computergestütztes Lernen im Physikunterricht („Schwingungen und Wellen“), 2008. S. 15

in seine Einheiten (sprich: ein einfaches Händeklatschen) zerlegt werden kann. Das Klatschen erzeugt demnach Lärm, wie ihn der menschliche Körper allein sonst nur durch die menschliche Stimme oder das Stampfen mit den Beinen hervorbringen kann. Denken wir an heutige Sportveranstaltungen oder Rockkonzerte mit tausenden von Anwesenden, dann beobachten wir dasselbe Szenario: Das Publikum hat es sich zur Aufgabe gemacht, so laut wie möglich zu agieren. In solch riesigen Räumen reicht zivilisiertes Klatschen nicht aus, um auf sich aufmerksam zu machen. Eine adäquate Lautstärke wird mit Hupen, Trillerpfeifen, Sprechchören oder Knallkörpern erreicht und durch Applaus, Stampfen oder Rufe verstärkt.

2.3. Körperlichkeit

Der gesamte menschliche Körper ist als eine Klaviatur der Gefühle zu begreifen. Gesten, Haltung, Verhaltensweisen geben Aufschluss über das Seelenleben von Menschen, deren Gefühle oder Intentionen. In seiner beschriebenen Erscheinungsform stellt Applaus eine Ausnahme dar, denn das Berühren der (eigenen) Handflächen ist eine für Emotionen ungewöhnliche Geste.

Die Hände sind nicht so wie das Gesicht zur Kommunikation von Gefühlen geeignet; trotzdem können in einem gewissen Maße Gefühle sich auch in den Händen und in anderen Körperteilen zeigen. Der allgemeine Erregungsgrad wird in allen Körperteilen widergespiegelt, in Gestalt von zerstreuten, im allgemeinen bedeutungslosen Bewegungen. Eine der wichtigsten Mitteilungen durch die Hände ist wahrscheinlich der Grad der Aufregung des Sprechenden.⁴²

Der Verhaltensforscher Desmond Morris interpretiert sogar alle Hand-Hand- und Hand-Kopf-Kontakte als eine Nachahmung bzw. einen Ersatz für zweipersonale Akte (vgl. Desmond Morris: Körpersignale - Bodywatching, 1986), was dem in Kapitel 2.1. erläuterten Wunsch der Berührung des anderen sehr nahe kommt.

Die im Theater resp. auf der Bühne zur Schau getragene Körperlichkeit manifestiert sich mit dem Applaus auch im Publikum. Der klatschende Körper „outet“ sich gewissermaßen. Er zeigt sich, erzeugt Resonanz und entlädt sich. Peter Heßelmann erkennt in den Publikumsreaktionen des 18. Jahrhunderts eine „Ventil- und Entlastungsfunktion für Zuschauer, die sich mit den wachsenden Repressionen des Zivilisations- und Arbeitsprozesses konfrontiert sahen und nach einer Kompensation suchten.“⁴³ Diesen

⁴² Argyle, Körpersprache & Kommunikation, 1996. S. 246-247

⁴³ Heßelmann, Gereinigtes Theater?, 2002. S. 249

befreienden Charakter (u.a. auch des Applauses) schätzt der Theaterbesucher noch heute, wenngleich sich die Institution und ihre Stellung innerhalb der Gesellschaft stark verändert haben. Kollektiver Applaus setzt schwerlich messbare Energie frei, was eine Veränderung der Körperhaltung aller Beteiligten mit sich zieht. Der starr und „gespannt“ dasitzende Körper, der auf die Bühne fokussiert ist und konzentriert das Geschehen beobachtet, wirft all die Anspannung plötzlich über Bord und bewegt sich; er hebt die Arme, um die daran befindlichen Hände mehrmals aufeinander zu schlagen. Das bedeutet zugleich ein Abfallen der dramaturgischen Spannung, braucht der Betrachter doch erst wieder Zeit, um die konzentrierte Haltung einzunehmen und sich erneut auf das Geschehen einzulassen. Dem Betrachter diese Zeit zu geben oder Applaus von vornherein zu unterbinden versuchen (!) ist Aufgabe von Regie und Dramaturgie. Mittels exakten Timings müssen Pointen richtig gesetzt werden, um zu funktionieren, was eines musikalischen Ohrs bedarf, wie Regisseure, auf das Thema angesprochen, immer wieder betonen. Dennoch lässt sich das Publikumsverhalten nie zu hundert Prozent planen, bei Komödien lacht das Publikum mal an der, mal an anderer Stelle, mal gibt es Szenenapplaus, dann wieder nicht. Hier lassen sich keine zuverlässigen Strategien anwenden, jede Vorstellung folgt ihren eigenen Gesetzen.

Um den Kognitionsprozess des Zuschauers nicht zu unterbrechen, wird versucht, Applaus sinnvollerweise am Ende geschlossener Einheiten (meistens: Szenen) aufkommen zu lassen, auch um damit den Beginn von Neuem zu signalisieren. Zwar wird dem Applaus auf offener Szene (Szenenapplaus) größte Bedeutung beigemessen, doch kommt dem Schlussapplaus eine viel wesentlichere Funktion zu, da durch ihn eine Aufführung erst als beendet angesehen werden kann. „When a curtain call is used the audience’s formal applause brings closure to the performance more completely than the end of the drama itself.“⁴⁴ So ist es auch im Besonderen der Schlussapplaus, der den Schauspielern ein Heraustreten aus ihren Rollen erlaubt und dadurch auch für sie eine Befreiung bedeutet, da sie im Unterschied zum Szenenapplaus beim Schlussapplaus (Applausordnung) den Beifall des Publikums entgegen nehmen dürfen. Dies erfordert auf der Seite der Akteure eine völlig andere Körperlichkeit. Schauspieler verbeugen sich, nicken zustimmend, halten ein oder zeigen Ergriffenheit, anderen merkt man den Verbleib in ihrer Rolle noch an, indem sie starr verweilen. Meistens aber lockert sich der Körper der Spielenden, sie kommen auf die Bühne gelaufen, die Arme bewegen sich frei, die Gesichtszüge wirken gelöst.

⁴⁴ Kennedy, The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance, 2003. S. 70

Klarerweise spielt hier die Freude über die gemeisterte Vorstellung eine wesentliche Rolle, doch ist es auch als Konsequenz des Applauses zu verstehen, ein Fortführen des Dialogs zwischen Bühne und Publikum, vergleichbar mit der Sprachformel „Dankeschön“, auf welche immer ein „Bitte, gerne“ folgen wird.

2.4. Exkurs 1: Kulturen

Waren die Verhaltenswissenschaften vom Menschen, insbesondere die Psychologie, Soziologie und bestimmte Richtungen der Völkerkunde, lange Zeit der Meinung, der Mensch würde als unbeschriebenes Blatt zur Welt kommen und erhalte erst durch die Kultur seine Form, wird diese extreme Haltung heute kaum noch vertreten. „Der kulturelle Relativismus und die extreme behavioristische Milieutheorie gelten seither im Bereich der Verhaltenswissenschaften als überholt.“⁴⁵ Trotzdem lässt sich Applaus, wie viele andere Gesten auch, nicht als instinktiv-affektives Verhalten bei allen Menschen feststellen.

Der angeblich »instinktive« Charakter solcher motorischen Gebräuche in den persönlichen Beziehungen lässt sich nur schwer vertreten angesichts der Tatsache, daß in vielen Fällen die gleiche Geste in verschiedenen Kulturen genau gegenteilige oder unvereinbarliche Dinge bedeutet.⁴⁶

Der Anthropologe Weston La Barre macht diese Beobachtung am Beispiel des Zischens deutlich: „Das Zischen bedeutet in Japan eine höfliche Achtungsbezeigung vor einer gesellschaftlich höher gestellten Person; die Basuto applaudieren durch Zischen; aber in England ist das Zischen eine grobe, öffentliche Mißfallenskundgebung gegenüber einem Schauspieler oder Redner.“⁴⁷ Selbst innerhalb Europas lassen sich Unterschiede in den Beifallsäußerungen bemerken, so wird in Ungarn teilweise rhythmisch geklatscht, und in Portugal ist das Mützen- oder Hutwerfen als Beifallszeichen üblich, wie es uns bei Shakespeare so oft begegnet. „Mit diesem Werfen (atirar com os barretes ao ar), das horizontal geübt besonders beim Stiergefecht zur Bewillkommung des Siegers auffällt, täuscht man wohl eine Dedikation an den Gefeierten vor.“⁴⁸ Im Theater ist auch in Portugal das Händeklatschen die gängigste Beifallsgeste, wobei sich die Frauen hier strikt dieser Beifallsäußerung enthalten. „Darin würde sich also Portugal noch in den Grenzen

⁴⁵ Eibl-Eibesfeldt, Kommunikation bei den Eipo, 1989. S. 13

⁴⁶ La Barre, Die kulturelle Grundlage von Emotionen und Gesten. – In: Mühlmann, Kulturanthropologie, 1966. S. 270

⁴⁷ ebd.

⁴⁸ Urtel, Zur portugiesischen Gebärdensprache. – In: Flachskampf/Urtel, Drei Studien zur Körpersprache der Romanen, 2001. S. 43

der Zurückhaltung bewegen, die früher auch bei uns üblich war. Dagegen ist in Alentejo noch das Händeklatschen des Mädchens als Liebeszeichen bekannt.⁴⁹ Deutlicher zum Vorschein treten die kulturellen Unterschiede bei entlegeneren Völkern. Elias Canetti notierte die Reaktionen der Ureinwohner Tasmaniens, als diese zum ersten Mal Musik hörten.

Menschen, die Musik natürlich auf sich einwirken lassen, benehmen sich ganz anders; und solche, die Musik überhaupt noch nicht gehört haben, können das erstmal, da sie welche erleben, in die zügelloseste Erregung geraten. Als den Ureinwohnern Tasmaniens von landenden Matrosen die Marseillaise vorgespielt wurde, gaben sie ihrer Zufriedenheit durch sonderbare Verdrehungen des Körpers und die erstaunlichsten Gesten Ausdruck, so daß die Matrosen sich vor Lachen schütteln mußten. Ein begeisterter junger Mann riß sich an den Haaren, kratzte sich den Kopf mit beiden Händen und stieß wiederholt laute Rufe aus.⁵⁰

Jene Freude und Euphorie, der wir gemeinhin mit Applaus Ausdruck verleihen, vollzieht sich je nach Ort und Kultur auf differenzierte Art und Weise.

Der Tasmanier stampft schnell auf den Boden, um Überraschung oder Freude auszudrücken; die Bewohner des Westens klatschen zu dem gleichen Zweck im allgemeinen mit den Händen, was bei ungeschliffeneren Leuten jedoch von Pfeifen und ähnlichem Fußstampfen begleitet wird.⁵¹

Bei den Eipo, den Bewohnern des Zentralgebirges im Hochtal des Eipomek auf Papua-Neuguinea, führten die Humanethologen Irenäus Eibl-Eibesfeldt, Wulf Schiefenhövel und Volker Heeschen in regelmäßigen Abständen Untersuchungen durch, mit besonderem Augenmerk auf deren Rituale und Gesten.

Händeklatschen: Bei unserem Besuch im Famek-Tal (Herbst 1975) beobachteten wir einige Männer in Imde, die vor Überraschung die Hände zusammenklatschten, als sie Gerätschaften sahen, die sie bis dahin noch nicht gesehen hatten.⁵²

In Situationen der Überraschung konnte zudem das „Phallokryptschnippen“⁵³ beobachtet werden, ein wiederholtes Schnippen mit dem Daumennagel gegen die Peniskalebasse, bei dem ein Klickgeräusch entsteht. Und auch in Indien weichen die verwendeten Gesten und Beifallszeichen von unseren Codes und Bräuchen ab.

In India the modern secular traditions of entertainment regularly evoke applause as in the West, though the approbation is usually expressed during or immediately after a particularly pleasing moment in a performance rather than at a final curtain call. In Indian classical dance and music, spectators may use onomatopoeic verbal expressions

⁴⁹ ebd.

⁵⁰ Canetti, Masse und Macht, 1960. S. 37

⁵¹ La Barre, Die kulturelle Grundlage von Emotionen und Gesten. – In: Mühlmann, Kulturanthropologie, 1966. S. 272

⁵² Eibl-Eibesfeldt, Kommunikation bei den Eipo, 1989. S. 116

⁵³ ebd., S. 107

(clicking of the tongue, or other culture-specific signs) rather than clapping. Thus applause may be considered universal, but it is not universally the same.⁵⁴

Diese exemplarische und mit Sicherheit unvollständige Aufzählung der verschiedenen Variationen des Beifalls soll lediglich zur Veranschaulichung der Diversitäten dienen, die es auf unserem Planeten gibt und die von unserer westlichen Kultur allzu oft außer Acht gelassen werden. So fremd uns auch der Gedanke an ein Zunge schnalzendes oder ein an die Peniskalebasse schnippendes Theaterpublikum erscheinen mag, dieser Blick über den Tellerrand hinaus verhilft uns vielleicht zu jener Vorstellungskraft die wir brauchen, um die Konvention des Händeklatschens überhaupt erst zu realisieren und in Frage stellen zu können.

2.5. Exkurs 2: Händeklatschen vs. Hände falten

Wenden wir uns einen Augenblick unserer Geste herausgelöst aus dem Kontext Theater zu, so ergeben sich erstaunliche Ähnlichkeiten mit der dem Applaus wohl am nächsten stehenden wie auch gegensätzlichsten Geste: dem Falten der Hände. Diese v.a. in der christlichen Welt praktizierte Geste bezeugt nicht nur die Ehrfurcht vor Gott, sondern stellt mit den nach oben zeigenden Fingern auch eine symbolische Nähe zum Angebeteten dar. Sind die Hände gefaltet und auf Brusthöhe ist die emotionale Teilnahme des Gläubigen stärker, als bei lasch verschränkten Händen auf Bauchhöhe.

Dieser Vergleich mag im ersten Augenblick vielleicht unangebracht erscheinen, doch wird er nicht ohne Grund angeführt: Applaus ist im Prinzip das säkularisierte Pendant der gefalteten Hände.

What makes applause suspect in churches may be the desire to remove religious events from the taint of secular drama or, as in some avant-garde secular performances, to suggest that the work is intensely serious. But less conventional churches, particularly those related to the Christian evangelical or charismatic traditions, occasionally encourage applause and other approbative signs during Services.⁵⁵

Nicht zuletzt gibt es auch in der historischen Entwicklung von Theater und religiösen Messfeiern Parallelen.

Simple audiences participate in performance events which have a substantial ceremonial or sacred quality. Clearly religious worship, observances or festivals have

⁵⁴ Kennedy, The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance, 2003. S. 70

⁵⁵ ebd.

ritual, sacred or ceremonial elements and these are common to Eastern and Western faiths.⁵⁶

Die Ursprünge liegen im Theater der griechischen Antike, wo zu Ehren des Gottes Dionysos Feste abgehalten wurden, bei denen Gesang, Tanz und Schauspiel eine wesentliche Rolle spielten. Quellen berichten von ausgiebigen Publikumskundgebungen, darunter auch Applaus (Kapitel 4.1.). Wie später noch erläutert wird, finden sich Überschneidungen von Religion und Theater bis ins Mittelalter, wo unter starker Beteiligung des Publikums resp. der Gläubigen mehrtägige Feiern abgehalten werden, wie z.B. Oster- oder Fastnachtsspiele (Kapitel 4.3.). 1907 macht auch der russische Regisseur Meyerhold auf den gemeinsamen Ursprung aufmerksam und beteuert zugleich die eingetretene Passivität im Zuschauerraum: „Der Zuschauer, der früher an der sakralen Handlung beteiligt war, wird zum Zuschauer eines feierlichen Schauspiels.“⁵⁷

Im weiteren Verlauf gab es immer stärkere Bestrebungen seitens der (bes. röm.-kath.) Kirche, sich von theatralischen Formen zu emanzipieren, wodurch auch der Applaus aus den Gotteshäusern verbannt wurde. Das stillschweigende, ehrfürchtige Falten der Hände entspricht dem kontemplativen Moment eher, als das laute, freudige Klatschen der Hände. Dass diese Trennung zwischen weltlicher und kirchlicher Inszenierung oftmals verwischt, zeigt sich besonders gut am weltberühmten Stephansdom. Das Gotteshaus wird neben dem Abhalten von Messfeiern häufig auch als Veranstaltungsort für klassische Konzerte und dgl. genutzt. Nun lässt sich beobachten, dass die Anwesenden bei heiligen Messen die sakrale Stimmung wahren indem sie sich an die Liturgie und den üblichen Mess-Verlauf halten. Werden jedoch Veranstaltungen geboten, bei denen ein Eintrittsgeld zu entrichten ist (weltliche Veranstaltungen), so lässt sich das Publikum durchaus dazu hinreißen, in den kirchlichen und ansonsten sakralen Gemäuern zu applaudieren. In zahlreichen anderen Kirchen wird bei Abhaltung außerkirchlicher Veranstaltungen explizit darum gebeten, auf den Applaus zu verzichten.

Trotz dieser Abgrenzung von religiösem und weltlichem Spektakel handelt es sich bei Gottesdiensten nach wie vor um dramaturgisch inszenierte Veranstaltungen, denen – dem Theater ähnlich – gewisse Konventionen zugrunde liegen. Umgekehrt betrachtet beobachtet Meyerhold: „Die Bühne entfernt sich von ihrem Ursprung, der religiösen Gemeinde.“⁵⁸

⁵⁶ Abercrombie, Audiences, 1998. S. 45

⁵⁷ Meyerhold, Zur Geschichte und Technik des Theaters. - In: Horst Turk: Theater und Drama, 1992. S. 138

⁵⁸ ebd.

2.5. Exkurs 2: Händeklatschen vs. Hände falten

3 Publikum

3.1. Das Publikum in der Theatertheorie

In der Theaterwissenschaft hat das Publikum als Untersuchungsgegenstand erst spät an Bedeutung gewonnen. Erika Fischer-Lichte spricht von einem „Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts“ (in: „Die Entdeckung des Zuschauers“, 1997) und versteht darunter die Fokussierung auf die sog. „externe Kommunikation“.

Während seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert sich das Interesse auf die Personen auf der Bühne und ihre interne Kommunikation konzentriert hatte, verlagerte sich nun der Schwerpunkt auf das Verhältnis zwischen Bühne und Zuschauerraum.⁵⁹

Dabei gilt das Publikum von Anfang an als eine wesentliche Konstante im Theater. In seiner „Poetik“ schreibt Aristoteles den Zweck der Tragödie fest, der letztendlich in der Erreichung des Zuschauers liege, genauer gesagt in der Hervorrufung der *Katharsis*.

Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache, wobei die formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je verschieden angewandt werden – Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt.⁶⁰

Für Aristoteles ist jede Dichtung auf den Rezipienten ausgerichtet, insbesondere die Tragödie solle eine befreiende Wirkung auf ihn haben, denn „[...] sie verschafft dem Publikum Gelegenheit, bestimmten Affekten freien Lauf zu lassen, und bereitet ihm durch diese Entladung Vergnügen“⁶¹, erläutert Manfred Fuhrmann im Nachwort zur „Poetik“. Aristoteles rückte somit bereits vor knapp 2400 Jahren⁶² den Zuschauer als Empfänger der Dichtung ins Zentrum des Interesses. Mit Vehemenz setzte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch der russische Regisseur **Vsevolod E. Meyerhold** dafür ein, das Publikum zum Mitschöpfer zu machen und er „bestimmte als die vier Grundlagen des

⁵⁹ Fischer-Lichte, Die Entdeckung des Zuschauers, 1997. S. 9

⁶⁰ Aristoteles, Poetik, 2006. S. 19 - Die Begriffe *Jammer* und *Schaudern* sind zentrale Begriffe in der Theaterforschung. Die *Nachahmung* (*mimesis*) soll beim Zuschauer *Jammer* (*eleos*) und *Schaudern* (*phobos*) hervorrufen, um die erlösende *Katharsis* (*katharsis*) zu bewirken. Im Deutschen ist seit Lessings Übersetzung des Begriffspaares mit *Mitleid* und *Furcht* in der „Hamburgischen Dramaturgie“ eine – laut Manfred Fuhrmann – irreführende oder geradezu falsche Redeweise eingeführt worden. Lessing beruft sich in seiner 1769 entstandenen Schrift auf Aristoteles’ Regeln der Tragödie, setzt sich aber für eine flexiblere Handhabung (als seinerzeit in Frankreich) ein.

⁶¹ Fuhrmann, Nachwort. – In: Aristoteles, Poetik, 2006. S. 165

⁶² Manfred Fuhrmann schätzt die Entstehungszeit der „Poetik“ auf die Jahre nach 335 v. Chr.

Theaters den Autor, den Regisseur, den Schauspieler und den Zuschauer.“⁶³ In seinen Arbeiten zeichnete sich eine Neuorientierung ab, die einen passiven Zuschauer aus dem Theater zu verbannen versuchte. Sein Feindbild war das bürgerliche Theater, in dem Zuschauer nur passiv erlebten, wohingegen er sich an ein Publikum richtete, welches aktiv an der Vollendung seiner Inszenierungen mitwirkte.

Die Orchestra brachte den Zuschauer der Bühne näher. Die Rampe entstand dort, wo früher die Orchestra war, und rückte den Zuschauer weg von der Bühne. Die Bühne eines solchen Schauspiel-Theaters ist »ein Ikonostas, entfernt und streng, der nicht dazu auffordert, sich mit allen gemeinsam zu feierlichen Myriaden zu vereinen«, ein Ikonostas anstelle des »früheren niedrigen Altrapodiums«, wohin man in Ekstase so leicht aufspringen konnte, um sich am kultischen Dienst zu beteiligen.⁶⁴

Meyerhold versuchte diese Entrückung der Bühne von einem *niedrigen Altrapodium* zu einem *Ikonostas*⁶⁵ wieder rückgängig zu machen, indem er den Zuschauer als „vierten Schöpfer“ in sein Theaterkonzept aufnahm.

Das neue sogenannte »bedingte« oder stilisierte Theater, das er zu entwickeln sich anschickte, sollte daher Inszenierungen schaffen, »in denen der Zuschauer mit seiner Vorstellungskraft schöpferisch beendet, was die Bühne nur andeutet.«⁶⁶

Die Bestrebungen Meyerholds, das Publikum zu aktivieren, beschränkten sich auf das Dargestellte und dessen Komplettierung in den Köpfen jedes einzelnen Zuschauers. Seine Zuschauer-Zentrisierung bestand – ebenso wenig wie bei Aristoteles – nicht darin, den Betrachter zum physisch Mitspielenden zu machen, sondern auf selbigen eine Wirkung zu übertragen. Dazu entwickelte er später auch eine Schauspiellehre (Biomechanik), die den Körper des Schauspielers als ein Instrument erkennt, mit dessen Beherrschung man besser zum Zuschauer vordringen könne.

Theaterkonzepte, die den Zuschauer in ein ganzheitliches System von Vorgängen mit einbeziehen und ihn als Teil des Spiels betrachten, finden wir im vorigen Jahrhundert zuhauf. **Georg Fuchs** erkennt 1909 in „Die Revolution des Theaters“ den Zuschauer als denjenigen, in dem sich das dramatische Kunstwerk erst erzeugt, und sein kühner Ansatz der (geplanten) Theater-Reform war jener, Theater als ein Fest zu sehen. Die Kunst erhalte so die neue Funktion, zur „Erhöhung und Steigerung des Willens zum Leben“⁶⁷ beizutragen. Ein Fest umfasse alle Beteiligten und rücke die Kunst in die Nähe eines kultischen Geschehens.

⁶³ Fischer-Lichte, Die Entdeckung des Zuschauers, 1997. S. 9

⁶⁴ Meyerhold, Zur Geschichte und Technik des Theaters. – In: Horst Turk: Theater und Drama, 1992. S. 138

⁶⁵ Ikonostas ist eine „dreitürige Bilderwand zwischen Gemeinde- u. Altarraum in orthodoxen Kirchen.“ (Duden, das große Fremdwörterbuch, 2003)

⁶⁶ Fischer-Lichte, Die Entdeckung des Zuschauers, 1997. S. 10

⁶⁷ Prütting, Die Revolution des Theaters, 1971. S. 60

Mit der erstrebten Aufhebung von Individuation und Entfremdung ist aber auch das apollonische Prinzip, also Distanz, Kühle, Reflexion, kurz: Sokratismus jeder Art hinfällig geworden, und die primitive orgiastische Rauschwelt des Dionysos herrscht unangefochten.⁶⁸

Fuchs war nicht in der Lage diese Vorstellungen zu realisieren. Stattdessen wandte er sich dem Volks-Festspiel zu, einer dem Mysterien-Spiel nahe Gattung, in der *Volk* und *Festspiel* letztlich als eine Einheit betrachtet werden.

Das lebendige Volkstum ist Bühne und Zuschauer-Raum, ist Darstellerschaft und miterlebende Gemeinde des ewig sich wiederholenden Mysterien-Spiels [...] Die Volks-Gemeinschaft erlebte das Mysterium als Darsteller und erlebte es mit als Zuschauer.⁶⁹

Der Begriff *Volk* umfasst bei Fuchs nicht eine Gemeinschaft politisch mündiger Individuen, sondern ist hier durchaus faschistisch auslegbar, indem er das Individuum völlig entmündigt und das *Volk* nur als organische Ganzheit erkennt (siehe Kapitel 3.2.).

Auch die italienischen Futuristen um **Filippo Marinetti** orientierten sich in der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg am Zuschauer. Hier stand die Idee des Totaltheaters⁷⁰ im Vordergrund, bei dem der Einzelne mit all seinen Sinnen erfahren sollte – zentral war die Einführung von Tast- und Geruchssinn. Doch auch diese Pläne scheiterten, wie viele Folgende, noch bevor sie überhaupt realisiert werden konnten.

Ein einflussreicher Vermittler der Wechselbeziehungen zwischen Bühne und Publikum war **Max Reinhardt**, der die Arbeit am Kunstwerk Theater – jene von Schauspielern, Bühnenarchitekten, Malern, Schneidern, Autoren und letztlich der Regisseure – stets als „Vorarbeit für das Eigentliche“⁷¹ auffasste, nämlich den – wie er es nennt – „Augenblick der Empfängnis“⁷² (vgl. Maske und Kothurn, 1984), in dem sich die Vollendung des Kunstwerkes in den Köpfen der Zuschauer einstellt. Es wird berichtet, dass sich Max Reinhardt während der Probenarbeiten in die Rolle des Zuschauers versetzte und die Reaktionen des fiktiven Publikums, die er selbst aus den Erfahrungen seiner

⁶⁸ ebd. S. 61

⁶⁹ ebd. S. 266

⁷⁰ Zahlreiche Strömungen dieser Zeit waren an der Realisierung eines mehrere Sinne umfassenden Theaters interessiert. Die Idee des Totaltheaters, die F.T. Marinetti erstmals 1933 in seinem Manifest „Il teatro totale per le masse“ zu Papier gebracht hatte, gab es bereits lange vorher. Sie orientiert sich stark an Richard Wagners „großem Gesamtkunstwerk der griechischen Tragödie“ (auch Marinetti verwendet Begriffe, wie „Tragödie“, „Drama“ oder „musikdramatische Dichtung“). Während Erwin Piscator in seinem Artikel „Totaltheater und totales Theater“ (1966) die Begriffe „Totales Theater“ und „Totaltheater“ stark differenziert (Totaltheater sei ein total bespielbares Gebäude, Totales Theater die perfekt dargebotene Vereinigung aller darstellenden Künste), handelt es sich bei Marinetti sozusagen um ein totales Theater im Totaltheater.

⁷¹ Max Reinhardt Nachlass, zitiert nach: Fuhrich-Leisler, Max Reinhardt. – In: Maske und Kothurn, Worüber lacht das Publikum?. Heft 1/2. Institut f. Theaterwissenschaft Wien [Hg.], 1984. S. 297

⁷² ebd., S. 296

jahrzehntelangen Praxis gewonnen hatte, vorweg nahm. Dabei bezeichnete er die augenscheinlichsten Verhaltensweisen – Applaus, Beifallsgeschrei, Zischen und Pfeifen – als „primitivste“ Äußerungen, und machte die Publikumsreaktionen vielmehr von kleinen, nuancenreichen und oft unauffälligen Handlungen abhängig, durch welche die allgemeine Stimmung weit stärker beeinflusst werde.

So lange Zuschauer und Zuhörer noch nicht gepackt und ins Spiel hineingerissen sind, rücken sie hin und her, sehen sich nach ihren Nachbarn um, blättern in Programmen, sprechen leise, unterdrücken ein Gähnen oder versuchen es gar nicht zu unterdrücken, kurz: sie erzeugen jenes bekannte Geräusch, das sich etwa mit dem Stimmen der Instrumente im Orchester vergleichen läßt. Das Husten und Niesen, das sich in geradezu bedrohlicher Weise durch das ganze Haus fortpflanzt, ist das von den Schauspielern am meisten gefürchtete Zeichen allgemeiner Unaufmerksamkeit, und wenn es sich mitten im Spiel äußert, oft das Vorzeichen einer katastrophalen Ablehnung. Denn nicht nur Geschehnisse der Außenwelt, sogar Krankheiten machen halt vor dem Bannkreis des Theaters, wenn er mit Spannung geladen ist. Es ist bekannt, daß Zuschauer und Schauspieler, und seien sie noch so erkältet, weder husten noch niesen, wenn sie sich im Bann des Spieles befinden.⁷³

Wer diese Publikumsäußerung ignoriert, arbeite nach Auffassung Max Reinhardts am Publikum vorbei. Nur wer aus diesen Zeichen, der „[...] Unruhe der Hände, aus leisesten Kehllauten, aus kaum merklichen Hinundherrücken“⁷⁴ seine Schlüsse ziehe, könne danach handeln und wisse, „[...] in welchem Augenblick Tempo, Tonfarbe, Lautstärke, Stellungen wechseln müssen, wann Steigerungen einzusetzen haben und wie weit sie gehen dürfen.“⁷⁵ Das Publikum wird so zum Maß der Dinge erkoren, seinem Wunsch wird Folge geleistet und alles unternommen, damit es der Illusion des Theaters verfällt, was sich – nach Max Reinhardt – in völliger Stille resp. „Stummheit“ ausdrückt.

Der letzte, beredteste Ausdruck in der Sprache des Publikums - ist stumm, wie ja die tiefe Erregung auch den Schauspieler verstummen läßt. Aber diese Stummheit des Schauspielers und die Stummheit, mit der die Zuschauer dieses Verstummen aufnehmen, oft in langen, schweren Pausen festgehalten, sind der Höhepunkt des Spieles.⁷⁶

Nicht mit dem Mittel der Illusion, sondern mittels des Verfremdungs-Effektes wollte **Bertolt Brecht** die Zuschauer erreichen. Sein „episches Theater“⁷⁷ verfolgt – im Unterschied zu Max Reinhardt – nicht das Ziel, das Publikum in seinen Bann zu ziehen,

⁷³ Max Reinhardt Nachlass, zitiert nach: Fuhrich-Leisler, Max Reinhardt. – In: Maske und Kothurn, Worüber lacht das Publikum?. Heft 1/2. Institut f. Theaterwissenschaft Wien [Hg.], 1984. S. 302f

⁷⁴ ebd.

⁷⁵ ebd.

⁷⁶ ebd.

⁷⁷ Brecht, Der Messingkauf (1937-1951). – In: Brecht, Schriften zum Theater 2, 1973. S. 553 - „Wir kommen zu einem der eigentümlichen Elemente des epischen Theaters, dem sogenannten V-Effekt (*Verfremdungseffekt*). Es handelt sich hierbei, kurz gesagt, um eine Technik, mit der darzustellenden Vorgängen zwischen Menschen der Stempel des Auffallenden, des der Erklärung Bedürftigen, nicht Selbstverständlichen, nicht einfach Natürlichen verliehen werden kann. Der Zweck des Effekts ist, dem Zuschauer eine fruchtbare Kritik vom gesellschaftlichen Standpunkt zu ermöglichen.“

vielmehr bricht er das gewohnte Verhältnis zwischen Bühne und Publikum auf und versucht, auf Einfühlung in illusionistische Helden verzichtend, Abstand zum Geschehen auf der Bühne zu bewahren, begleitet von der Absicht, die Selbstgewissheit des Zuschauers als *bestimmter Zuschauer* zu fördern. Das Schauspiel wird damit absichtlich gegenüber dem wirklichen Leben erkennbar gemacht, wodurch das Publikum eher zum distanzierten Nachdenken und Hinterfragen, als zum Mitfühlen angeregt werden soll. Bertolt Brecht macht seine Überlegungen zum „epischen Theater“ anhand eines Vergleichs mit einer Straßenszene deutlich und verweist dabei auf die Schwierigkeit, „[...] die Zustimmung des Publikums auf Grund von Kritik zu erlangen“⁷⁸, wobei sie positive wie negative Kritik ermöglichen muss. Noch zu Beginn seiner Laufbahn betrachtete er das Drama als rein didaktisches Werkzeug, ein Lehrinstrument, welches sogar ohne Zuschauer auskommen könnte, solange die Schauspieler selbst etwas dabei lernten. Brechts Lehrstück zeichnete sich also in erster Linie dadurch aus, dass es nicht lehrt, indem es gesehen, sondern indem es gespielt wird. Zuschauer wie Darsteller waren bei Bertolt Brecht seit jeher gefordert, auch dann noch, als er nach zwanzig Jahren vom rein didaktischen Zweck des Dramas absieht und ihm auch die Funktion der Unterhaltung zugesteht. Vergnügungen schwacher und starker Art sollten aber „[...] mit der Weisheit, welche von der Lösung der Probleme kommt, mit dem Zorn, in den das Mitleid mit den Unterdrückten nützlich sich verwandeln kann, mit dem Respekt vor der Respektierung des Menschlichen [...]“⁷⁹ unterhalten, so Bertolt Brecht weiter.

Und dies gestattet es dem Theater auch, seine Zuschauer die besondere Sittlichkeit ihres Zeitalters genießen zu lassen, welche aus der Produktivität fließt. Die Kritik, das heißt die große Methode der Produktivität, zur Lust machend, gibt es auf dem sittlichen Gebiet für das Theater nichts, was es tun muß, und viel, was es tun kann.⁸⁰

Nach dieser Erkenntnis ging Brecht vom ursprünglichen Begriff des „epischen Theaters“ auf den Begriff „dialektisches Theater“ über, in welchem sich der Widerspruch zwischen Unterhaltung und Lernen besser ausdrückt und:

[...] das zumindest dadurch neu ist, daß es Züge bisherigen Theaters - die dialektischen - *bewußt* ausbildet und vergnüglich macht. Von dieser Besonderheit her erscheint die Bezeichnung »episches Theater« als ganz allgemein und unbestimmt, fast formal.⁸¹

Im dialektischen Theater wird das Publikum letztlich selbst zum Erzähler, indem es die vom Theater hervorgebrachten Verhaltensweisen und Situationen kritisieren kann und

⁷⁸ ebd., S. 550

⁷⁹ Brecht, Kleines Organon für das Theater (1948). – In: Brecht, Schriften zum Theater 2, 1973. S. 673

⁸⁰ ebd.

⁸¹ Brecht, Die Dialektik auf dem Theater (1951-1956). – In: Brecht, Schriften zum Theater 2, 1973. S. 925

dazu angehalten ist, sich selbst neue hinzu zu dichten (vgl. Brecht, *Die Dialektik auf dem Theater*, S. 924).

Der Zuschauer im Publikum war in der Vergangenheit also immer wieder Gegenstand von Überlegungen, welche den Sinn des Theaters nicht nur im Erleben von Kunst sahen. Schon an dieser grob skizzierten Aufzählung von Theaterkonzepten wird deutlich, dass die „Entdeckung des Zuschauers“ (Erika Fischer-Lichte) zum Großteil erst im 20. Jahrhundert erfolgte. Sie gipfelte vielleicht mit der Aktionskunst, Happening, Performance oder Fluxus, in den 60er und 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts, setzte aber bereits Jahrzehnte zuvor ein.

3.2. Masse vs. Individuum

Die Begriffe *Publikum* und *Zuschauer* wurden bislang synonym verwendet. Sie bezeichnen eine Ansammlung von Menschen (bzw. einen in ihr befindlichen Menschen) welche sich mit einer bestimmten Intention zu einem vorgegebenen Zeitpunkt an einem definierten Ort treffen und die dort gültigen Konventionen kennen und respektieren. Sprechen wir von *Theaterbesuchern*, so kann die Intention in Einzelfällen natürlich variieren – bloßes Vergnügen, Bildung, routinierte Abendgestaltung, Abonnement, Neugier oder berufliches Meeting – doch im Grunde genommen ist man sich einig, dass man ins Theater will; das ist die größte – oft auch einzige – Gemeinsamkeit der einzelnen Zuschauer. Selbst Aristoteles nimmt in seiner „Poetik“ keine genaue Unterscheidung zwischen dem einzelnen Zuschauer und dem Kollektiv an Zuschauern vor⁸², was die Frage aufwirft, ob und wie sich das Individuum in der Masse verändert.

In ihrer Definition von „audience“ bescheinigt Susan Bennett dem Publikum eine starke Homogenität, bedingt durch das Wissen der Konventionen und deren Einhaltung.

Audiences continue to take their seats in orderly way, agree to virtual silence and physical passivity at the dimming of the lights and/or the raising of the curtain, and offer applause at the requisite moment(s). This scenario demands a homogeneity of response which, not surprisingly, is achieved as an effect of the homogeneity of the audience.⁸³

⁸² Aristoteles verwendet die Begriffe *Zuschauer* und *Publikum* undifferenziert und weist in der „Poetik“ nirgends ausdrücklich auf einen Unterschied zwischen dem einzelnen Zuschauer und dem Zuschauer in der Masse hin. Wenn er von Zuschauern oder Publikum spricht, so ist stets die Gesamtheit gemeint, z.B. „Die Inszenierung vermag zwar die Zuschauer zu ergreifen [...]“ (Poetik, S. 25) und „Sie gilt als die beste, weil sie der Schwäche des Publikums entgegenkommt.“ (Poetik, S. 41). (Aristoteles, Poetik, 2006)

⁸³ Bennett, audience. – In: Chambers, *The Continuum companion to twentieth century theatre*, 2005. S. 49

Differenzierter wird dieser Umstand von Karl Poerschke („Das Theaterpublikum im Lichte der Soziologie und Psychologie“, 1951) betrachtet, der den Begriff (Theater-)Publikum in zweifacher Hinsicht gebraucht; einmal weiter gefasst als „Kunstgemeinde“ (abstrakt, nur durch das bloße Interesse am Theater vereint) und dann als das eigentliche Publikum, das „Publikum par excellence“ (bei der Vorführung physisch präsent).

Seinem Wesen und seiner Absicht nach ist das Theaterpublikum heterogen. Die verschiedensten Beweggründe mochten den Einzelnen zum Theaterbesuch veranlaßt haben. Abgesehen von eventuellen nationalen, sozialen, alters- oder geschlechtsmäßigen Übereinstimmungen, ist das gemeinsame Bewußtsein, mit all den anderen eine Gemeinsamkeit zu bilden, die einzige Einheit, die hier äußerlich gesehen werden kann. Ein solches Gemeinsamkeits-Bewußtsein bedeutet natürlich auch noch nicht das abstrakte Bewußtsein des Einheitsbegriffes bei jedem Beteiligten, Abgesehen von unzähligen singulären Beziehungen, die den einen mit dem anderen verbinden, und die ein Gefühl des Bestimmtwerdens durch die Zahl der anderen aufkommen lassen, besteht die Möglichkeit einer Synthese, die etwa ein unbeteiligter Dritter aus der Fülle des gegebenen Komplexes vollzieht.⁸⁴

Das Publikum sei demnach trotz seiner verbindenden Elemente (Intention, Konventionen) ein heterogenes Gebilde, in dem das – ich gebrauche diesen Begriff in diesem Zusammenhang bewusst das erste Mal – Individuum seine Stellung noch nicht aufgegeben hat und sich dem „abstrakten Bewusstsein des Einheitsbegriffes“ (Poerschke) nicht völlig unterordnen läßt.

Ein Individuum (lat.: *unteilbar*, aber auch *nicht zu Teilendes*) zeichnet sich durch seine Einzigartigkeit im Gesamtgefüge aus. Das von Bennett beschriebene konforme Verhalten der Individuen in ihrer Rolle als Zuschauer (reguläres Einnehmen der Sitzplätze, Stillschweigen während der Vorstellung, Beifallskundgebungen) läßt äußerlich keine Individualität erkennen, doch muss sich deshalb nicht unbedingt das „Gemeinsamkeits-Bewusstsein“ (Poerschke) einstellen, welches zu einem „Wirgefühl“ führt. Die deutsche Sprache verweist bereits auf die Eigenheit des Publikums, indem sie seine Verschiedenartigkeit und Heterogenität verschweigt: Der Begriff Publikum existiert nur im Singular. Immer ist von *dem* Publikum die Rede, nie wird von den Publiken oder den Publikums gesprochen. Publika, die lateinische Mehrzahlform, wäre der korrekte Plural.⁸⁵ Durch die rein singuläre Verwendung des Begriffs kommt es zu einer Idealisierung des Publikums: Wenn von *dem* Publikum gesprochen wird, ist offensichtlich ein ganz spezielles gemeint. Wir kennen die Unterscheidungen *Theaterpublikum*, *Kinopublikum*,

⁸⁴ Poerschke, Das Theaterpublikum im Lichte der Soziologie und Psychologie, 1951. S. 33

⁸⁵ „Das Wort Publikum wird in der deutschen Sprache nur sehr selten in den Plural gesetzt. Verwendet wird daher die lateinische Mehrzahlform *Publika*.“ – In: <http://de.wikipedia.org/wiki/Publikum> , Zugriff: 23. April 2009.

Fernsehpublikum, doch stets sind damit gewisse Attribute verbunden, die man den jeweiligen Angehörigen zuschreibt.

Das Publikum ist in der Tat ein einzigartiges Gebilde – jede Vorführung, jede Zusammensetzung der Zuschauerschaft, jeder Beifall mag unterschiedlich sein, aber immer wieder hebt sich diese Situation im Theater von allen anderen uns bekannten Situationen ab. So gibt es zwar *das* Publikum, aber *die* Massen. Selbst in der Massentheorie nimmt das Publikum einen besonderen Status ein. Anhand zweier Standardwerke auf dem Gebiet der Massenforschung⁸⁶ wird nun eine Einordnung des Theaterpublikums versucht, welche dazu dienen soll, Beifallsbezeugungen dem Massencharakter zuzuschreiben oder sie als reine Willensbekundung Einzelner zu sehen.

Einen Ansatz zur Unterscheidung homogener und heterogener Massen bietet **Gustave Le Bon**. Homogene Massen sind laut Le Bon in irgendeiner Form gleichgeschaltet, sei es in Beruf, Erziehung oder Gesinnung. Er unterteilt sie demnach in Sekte, Kaste, und Klasse. Heterogene (oder ungleichartige) Massen bestehen aus beliebigen, ungleichartigen Individuen, dazu gehören die „namenlosen Massen“ (z.B. Straßenansammlungen) und die „nicht namenlosen Massen“ (z.B. beratende Ausschüsse oder Schwurgerichte). Beim Theaterpublikum handelt es sich somit um eine heterogene Masse, da sich die Zuschauer hinsichtlich des Alters, des Geschlechts, der Bildung, der Klassenzugehörigkeit, moralischer Standards usw. unterscheiden. Zudem ist das Publikum ein loses Gefüge namenlos aneinandergereihter Menschen, also eine heterogene namenlose Masse. Von seinem Wesen her ist es Straßenansammlungen sehr ähnlich, nur die Beherrschung der im Theater geltenden Konventionen und Regeln erinnert verstärkt an die Situation vor Gericht o.ä. nicht namenlosen Massen.

Le Bon, der den Massenbegriff wesentlich mitgeprägt hat, sieht für das Individuum in der Masse eine große Gefahr. Er spricht von der „Kollektivseele“, in welcher die allgemeinen Charaktereigenschaften vom Unbewussten beherrscht, die intellektuellen Fähigkeiten

⁸⁶ Das ist zum Einen das 1895 vom franz. Arzt und Begründer der Massenpsychologie Gustave Le Bon entstandene Werk „Psychologie des foules“ (Psychologie der Massen). Darin vertritt er die Auffassung, dass selbst Angehörige einer Hochkultur in der Masse ihre Kritikfähigkeit verlieren und sich Affekt-gesteuert, zum Teil primitiv-barbarisch, verhalten. Zum Anderen gibt uns das 1960 vom späteren Literaturnobelpreisträger Elias Canetti erschienene Hauptwerk „Masse und Macht“ u.a. auch Auskunft über die sozialen Strukturen im Theater. Auch Canetti sieht Massengebilde als von Affekten geleitete Ansammlungen und führt jegliche in ihr stattfindenden „Entladungen“ auf die menschliche Furcht vor Berührungen zurück. Den Verlust von Individualität betrachtet er als einen befreienden Akt.

schrumpfen und sich nur mehr „die Dummheit, nicht der Geist“ akkumulieren (Le Bon, S. 14) würden. Die Gefahr erkennt er in der Entstehung neuer Kräfte, welche Individuen alleine nicht hervorbringen könnten. Sie kommen dadurch zustande,

[...] daß das Individuum in der Masse schon durch die Tatsache der Anzahl ein Gefühl unüberwindlicher Macht erlangt, welches ihm gestattet Instinkten zu fröhnen, die es allein notwendig gezügelt hätte. Es wird dies nun um so weniger Anlaß haben, als bei der Anonymität und demnach auch Unverantwortlichkeit der Masse das Verantwortlichkeitsgefühl, welches die Individuen stets zurückhält, völlig schwindet.⁸⁷

Daran erkennen wir, dass sich die Qualität der Masse (homogen oder heterogen) nicht auf die Dynamik auswirkt, die sie hervorzubringen imstande ist. Trotzdem sei auf einen wesentlichen Unterschied hingewiesen, der das Theaterpublikum von anderen Massen abhebt: Während Massen bei Demonstrationen, politischen Kundgebungen, religiösen Veranstaltungen etc. stets einem aus ihren Reihen gewählten oder auserwählten „Führer“⁸⁸ folgen, fehlt im Theater eine solche personenbezogene Lenkung. Zwar begegnet das Publikum den Darstellern mit Respekt, doch von einem autoritären Verhältnis Bühne/Publikum wollen wir hier nicht sprechen.

Eine andere Art der Einteilung nimmt **Elias Canetti** in „Masse und Macht“ (1960) vor. Nach dem prinzipiellen Merkmal hinsichtlich ihres Wachstums („offene und geschlossene Masse“) unterscheidet er zwischen rhythmischen und stockenden Massen, sowie zwischen langsamen und raschen. Dabei definiert er folgende vier Haupteigenschaften: „1. Die Masse will immer wachsen. [...] 2. Innerhalb der Masse herrscht Gleichheit. [...] 3. Die Masse liebt Dichte. [...] 4. Die Masse braucht eine Richtung.“⁸⁹ Geschlossene Massen verzichten auf Wachstum und legen ihr Hauptaugenmerk auf Bestand, ihnen eigen ist Grenze. Theater sind räumlich begrenzt, ihre Aufnahmefähigkeit nicht unendlich groß – Canetti zählt das Theater zu den geschlossenen, stockenden Massen „viel passiverer Art“ als bei sportlichen Veranstaltungen.

Wie eine ausgerichtete Herde, so sitzen die Menschen da, still und in unendlicher Geduld. Doch ist sich jeder seiner separaten Existenz sehr wohl bewußt; er hat gezählt und bemerkt genau, wer neben ihm sitzt. Vor Beginn betrachtet er sich in Ruhe die

⁸⁷ Le Bon, Psychologie der Massen, 1908, S. 14

⁸⁸ Le Bon untersucht in „Psychologie der Massen“ 1895 eine mögliche Herr-Werdung von Massen. Seine Schrift ist klar ideologisch geprägt und dem Rassendenken entsprungen. Hitler und andere Diktatoren des 20. Jahrhunderts weisen im Umgang mit der Masse exakt jene von Le Bon beschriebenen Merkmale auf. Sie bedienen sich des manipulativen Charakters von Massen. „Autoritätsglauben und Intoleranz sind allen Arten der Masse gemein, weisen aber verschiedene Grade auf. Und hier kommt wieder der Grundbegriff der Rasse, die alles Fühlen und Denken der Menschen beherrscht, zur Geltung.“ (Le Bon, S. 33) In Zusammenhang mit Hitler und der Manipulation von Massen sind auch die Massenmedien Radio, Printmedien und Kino (Wochenschauen) zu erwähnen, deren zentrale Kontrolle wesentlich zu seiner Machterhaltung beigetragen haben.

⁸⁹ Canetti, Masse und Macht, 1960, S. 28

Reihe versammelter Köpfe: sie wecken ein angenehmes, aber nicht zu dringliches Gefühl von Dichte in ihm. Die Gleichheit unter den Zuschauern besteht eigentlich nur darin, daß sie sich von der Bühne her alle dasselbe gefallen lassen. Aber ihre spontanen Reaktionen darauf sind nun eingeschränkt. Selbst der Beifall hat seine vorgeschriebenen Zeiten, und meist klatscht man tatsächlich nur, wenn man klatschen soll. Aus der Stärke des Beifalls allein ist zu entnehmen, wie sehr man Masse geworden ist; er ist der einzige Maßstab dafür und wird von den Schauspielern selber so gewertet.⁹⁰

Canetti wertet also die Kollektivakte des Publikums, wie den Beifall, als stärkstes Zeichen der Masse-Werdung. Die stockende Masse würde auf ihre Entladung hin leben, „[a]ber sie fühlt sich dieser sicher und verzögert sie. Sie wünscht eine relativ lange Periode der Dichte, um sich auf den Augenblick der Entladung vorzubereiten.“⁹¹ Dabei sei das Stocken im Theater schon so sehr zum Ritus geworden, dass man es äußerlich empfinde, „[...] als gelinden Druck von außen, der die Menschen nicht tiefer berührt und ihnen jedenfalls kaum das Gefühl einer inneren Einheit und Zusammengehörigkeit gibt.“⁹²

Was zeichnet nun aber das Publikum als Masse aus, abgesehen von der quantitativen Verteilung zwischen Zuschauerraum und Bühne? Poerschke findet die Bezeichnungen *Menge* und *Gruppe* für das Publikum unzulänglich und kann *Publikum* am ehesten mit dem Begriff *Masse* in Einklang bringen. Er führt folgende Gründe an, wonach das Phänomen Publikum dem Phänomen Masse untergeordnet werden könne:

Jedes Individuum ist auf das Aktionszentrum, die Bühne, orientiert.
Die scenische Darstellung ist eine sinnvolle Einheit von Kollektivakten, an eine Gesamtheit gerichtet.
Jedes Individuum fühlt sich als beeinflusst durch die übrigen; dadurch wird sein Seelenleben modifiziert.
Es entsteht das Bewußtsein, nur Teil vom Ganzen zu sein; das Verantwortungsgefühl wird dadurch herabgemindert.
Es finden Gemeinschaftsakte statt, Applaus, Mißfallenskundgebungen.
Es bildet sich ein relatives Bewußtsein der Passivität.⁹³

Gustave Le Bon hingegen stellt keine Rangordnung zwischen Publikum und Masse auf, für ihn ist das Publikum eine Masse – auch das Theaterpublikum. So sei es auf den Massen-Charakter des Publikums zurückzuführen, dass gerade jene Stücke bei der Masse einen so großen Anklang fänden, von denen man es nicht vermuten möchte.

Man spricht mit Recht von der besonderen Optik des Theaters. Zweifellos ist sie vorhanden, aber ihre Gesetze haben nichts mit dem gesunden Menschenverstand und der Logik zu tun. Die Kunst, zur Masse zu sprechen, ist gewiß untergeordneter Art, erfordert jedoch ganz besondere Fähigkeiten. Bei der Lektüre gewisser Stücke kann man sich oft den Erfolg derselben nicht erklären. Sehr oft sind die Theaterdirektoren,

⁹⁰ Canetti, Masse und Macht, 1960. S. 36

⁹¹ ebd. S. 29

⁹² ebd. S. 36-37

⁹³ Poerschke, Das Theaterpublikum im Lichte der Soziologie und Psychologie, 1951. S. 46

die diese Stücke erhalten, selbst über den Erfolg sehr im Ungewissen, denn um bestimmt urteilen zu können, müßten sie sich in eine Masse verwandeln können.⁹⁴

Le Bon führt es auf den Massen-Charakter des Publikums zurück, dass sich das in ihr befindliche Individuum – wissentlich oder unwissentlich – seine Schamgrenzen herabsetzt und primitiv-barbarisch handelt. Man könnte in Bezug auf den Publikumsgeschmack im Theater auch behaupten, dass der gesellschaftlich anerkannte und gepflegte Anspruch auf Hochkultur in der Masse außer Kraft gesetzt wird und die menschlichen Urinstinkte samt dem Recht auf (einfache) Unterhaltung Überhand nehmen. Einen der Gründe für dieses Phänomen finden wir in der Anonymität, denn nach Le Bon handelt es sich beim Publikum um eine „namenlose Masse“. Das Individuum ist nicht identifizierbar (außer durch andere Individuen auf den Sitzplätzen neben ihm). Würde der Einzelne in der persönlichen Konfrontation noch die Wichtigkeit anspruchsvoller Stücke befürworten, kann er als „Namenloser“ im Zuschauerraum herzhaft über derbe Witze in Bauernschwänken lachen. Kaum ist Anonymität gewahrt, verändert sich das Verhalten von Menschen. Die Angst als ureigenste Triebfeder des Menschen wird in der Masse überwunden und ins Gegenteil verkehrt, indem sie die von Le Bon richtigerweise als „Gefahr“ erkannten neuen Kräfte entstehen lässt.

Elias Canetti erkennt in der Entladung die Überwindung der Berührungsfurcht des Menschen und das Ziel, das Massen anzu steuern. Sie wird vielfach im Akt der Zerstörung vollendet: „Die Zerstörung gewöhnlicher Art [...] ist nichts als ein Angriff auf alle Grenzen.“⁹⁵ Die Zerstörungssucht von Massen richtet sich deshalb nicht nur gegen Häuser, Gegenstände oder Bildwerke, sondern gegen alles sich von der Masse Abgrenzende, „[...] so glaubt man, die Menschen, die sich von der Masse auszuschließen suchen, [seien] ihre Feinde.“⁹⁶

Das Publikum konnte nun als heterogene, namenlose und führerlose (Le Bon), aber auch als geschlossene, stockende (Canetti) Masse identifiziert werden. Jetzt muss festgestellt werden, ob alle auf die Masse zutreffenden Merkmale auch wirklich auf das Theaterpublikum übertragen werden können. Während Le Bon dem Individuum bereits den Untergang prophezeit („Schwund der bewussten Persönlichkeit“⁹⁷), geht Canetti nicht gar so weit („Die Gleichheit unter den Zuschauern besteht eigentlich nur darin, daß sie sich

⁹⁴ Le Bon, *Psychologie der Massen*, 1908. S. 32

⁹⁵ Canetti, *Masse und Macht*, 1960. S. 17

⁹⁶ ebd.

⁹⁷ Le Bon, *Psychologie der Massen*, 1908. S. 16

von der Bühne her alle dasselbe gefallen lassen.“⁹⁸). Die von Le Bon untersuchten Massen zeichnen sich durch vermindertes Verantwortungsgefühl, herabgesetzte Intelligenz, Intoleranz, übermäßige Suggestibilität und Leichtgläubigkeit aus. Diese Kriterien sind beim Theaterpublikum nahezu vollständig widerlegbar.

3.2.1. Verantwortungsgefühl

Die in der Masse garantierte Anonymität verleitet das Individuum zu Taten, die es isoliert niemals hervorbringen würde, schreibt Le Bon, denn

[...] es könne nicht allein einen Palast einäschern, einen Laden plündern, und es wird, wenn der Versuchung ausgesetzt, dieser leicht widerstehen. Als Massenglied hat es das Massenbewusstsein der Anzahl, und es genügt die Suggestion der Vorstellungen von Mord und Plünderung, damit es der Versuchung unverzüglich nachgibt.⁹⁹

Und bezogen auf die Zerstörungssucht von Massen schreibt Canetti: „Der einzelne Mensch selbst hat das Gefühl, dass er in der Masse die Grenzen seiner Person überschreitet.“¹⁰⁰

Theatermassen verhalten sich im Gegensatz dazu äußerst zivilisiert. Jeder Besucher trägt ein Maß an Verantwortung sowohl seinem Sitznachbarn als auch der Bühne gegenüber.

Erving Goffman bemerkt im Zusammenhang mit dem „Theaterrahmen“, dass das Publikum in unserer Gesellschaft „[...] ein ganz spezieller Empfänger mit sehr begrenzten Pflichten [ist]: es soll Eintritt bezahlen, mehr oder weniger ruhig dasitzen, während der Aufführung Interesse und Wertschätzung zeigen und am Ende klatschen.“¹⁰¹ Ein davon abweichendes Verhalten würde für Aufregung sorgen und in jedem Fall eine Störung (für Zuschauer und Schauspieler) bedeuten. Dieses Verantwortungsgefühl kann auch mit dem von Poerschke verwendeten Begriff „Nachbarschaftsbewusstsein“ bezeichnet werden, „unter dessen Eindruck sich jedes versammelte Individuum anders verhält, als wenn es isoliert ist.“¹⁰²

3.2.2. Intelligenz

Massen seien laut Le Bon dem isolierten Individuum stets intellektuell untergeordnet, zu ihren Sondereigenschaften gehörten „[...] die Impulsivität, Reizbarkeit, die Unfähigkeit

⁹⁸ Canetti, Masse und Macht, 1960. S. 36

⁹⁹ Le Bon, Psychologie der Massen, 1908. S. 20

¹⁰⁰ Canetti, Masse und Macht, 1960. S. 17

¹⁰¹ Goffman, Rahmen-Analyse, 1980. S. 579

¹⁰² Poerschke, Das Theaterpublikum im Lichte der Soziologie und Psychologie, 1951. S. 54-55

zum logischen Denken, der Mangel an Urteil, kritischem Geist, die Übertreibung der Gefühle und andere, die sich ebenso bei Wesen von niedriger Entwicklungshöhe, wie bei Frauen, Wilden, Kindern finden“¹⁰³. So sei es auch auf den Schwund der bewussten Persönlichkeit zurückzuführen, dass Handlungen der Masse viel öfter unter dem Einfluss des Rückenmarkes als unter dem des Gehirns stünden.

Auch in diesem Punkt gilt es wieder zwischen herkömmlichen Massen und der Masse im Theater zu unterscheiden. Niemals kann dem Publikum eine „Unfähigkeit zum logischen Denken“ nachgesagt werden, verlangt doch gerade das Theater die volle Aufmerksamkeit und ein konzentriertes Mitdenken, um das Gespielte überhaupt zu verstehen und einordnen zu können. Zuvor noch muss vom Zuschauer die Denkleistung erbracht werden, Theater nicht *für wahr* zu nehmen, sondern es als ein ideelles Konstrukt *wahrzunehmen*. Kognitive Prozesse zur Herstellung einer Ordnung sind im Theater unerlässlich und mindestens genauso wichtig, wie das Zulassen von Affekten und Gefühlen.

Stunde über Stunde können Menschen im Theater verbringen, und die Erlebnisse, die sie da gemeinsam haben, sind mannigfaltigster Art. Im Konzert sind ihre Empfindungen vom Anlass noch mehr abgelöst als im Theater; man möchte sagen, dass sie hier ihr Höchstmaß an Varietät erreichen. Aber diese Gelegenheiten sind künstlich; ihr Reichtum ist ein Endprodukt hoher und komplexer Kulturen. Ihre Wirkung ist maßvoll. Die Extreme heben sich aneinander auf. Diese Einrichtungen dienen im allgemeinen einer Milderung und Minderung von Leidenschaften, denen Menschen allein sich ausgeliefert fühlen.¹⁰⁴

Durch die Herstellung von Öffentlichkeit kam dem Theater schon früh eine tragende, nämlich meinungsbildende Funktion zu, die im Laufe der Geschichte immer wieder von Machthabern missbraucht wurde. Mittels Zensur war man als Theaterbesucher ständig Manipulationsversuchen ausgesetzt. Da dieses Phänomen aber weit über die Grenzen der Theatermauern hinaus verbreitet war (und ist), steht es nicht im Zusammenhang mit der Manipulierbarkeit von (physisch präsenten) Massen; z.B. die Zeitungszensur betrifft das isolierte Individuum und nicht das Individuum in der Masse. Hier kann man dem Publikum zwar eine gewisse Lenkbarkeit unterstellen, sie fußt aber weniger auf der „Unfähigkeit zum logischen Denken“, als vielmehr auf der Machtlosigkeit gegenüber den Machthabern.

¹⁰³ Le Bon, Psychologie der Massen, 1908. S. 18. Die Schrift ist Ende des 19. Jahrhunderts entstanden und wird in dieser frühen Übersetzung (1908) von Rudolf Eisler noch deutlich von einer Frauen verachtenden Haltung geprägt. Den Massen selbst schreibt er das Adjektiv „weibisch“ zu, denn „[w]er sich auf sie stützt, kann sehr hoch und sehr schnell steigen, aber in steter Nähe des tarpeischen Felsens und mit der Gewißheit, eines Tages von diesem hinuntergestürzt zu werden.“ (Le Bon, S. 21).

In einer Online-Ausgabe von „Psychologie der Massen“ (<http://www.textlog.de/le-bon-psychologie.html> - Übersetzung R. Eisler, 1911. Zugriff: 14.05.2008) verweist die Quelle hingegen nur mehr auf *Wilde* und *Kinder*: „[...] noch andere sind bei Wesen einer niedrigeren Entwicklungsstufe, wie beim Wilden und beim Kinde, ebenfalls zu beobachten.“

¹⁰⁴ Canetti, Masse und Macht, 1960. S. 50

3.2.3. Intoleranz

Massen sind stets intolerant und autoritätsgläubig, befindet Le Bon und unterstreicht seine Feststellung mit folgendem Beispiel:

Das Individuum vermag Widerspruch und Diskussion zu vertragen, niemals aber die Masse. In den öffentlichen Versammlungen wird der leiseste Widerspruch seitens eines Redners sofort mit Wutgebrüll und groben Schmähungen beantwortet, an die sich, wenn der Redner fortfährt, leicht Tötlichkeiten und Vertreibung des Redners schließen.¹⁰⁵

In der Tat war noch im 18. Jahrhundert das Theaterpublikum sehr lebendig und griff auch zu eben beschriebenen Maßnahmen, um seinem Unmut Ausdruck zu verleihen. Zugleich herrschte auch zwischen den verschiedenen Gruppen im Zuschauerraum eine gewisse Unduldsamkeit, z.B. zwischen Logen, Parterre und Rang, wo sich jeweils Vertreter unterschiedlicher Schichten einfanden. Goethe hingegen hob schon im Urmeister („Wilhelm Meisters theatralische Sendung“, 1785) die einigende Kraft gemeinsam erlebten Theatergenusses hervor:

Wo verbindet sich die Gesellschaft angenehmer, wo müssen die Menschen eher eingestehen, daß sie Brüder sind, als wenn sie an der Gestalt, an dem Munde eines Einzigen hangend alle in einer Empfindung schwebend empor getragen werden?¹⁰⁶

Anders als in Goethes Vorstellung ist Theater immer auch ein Ort der Auseinandersetzung – mit Inhalten, Meinungen und nicht zuletzt auch mit sich selbst. Goethes romantisches Bild einer gleichgeschalteten Gemeinschaft werden wir wohl nur in den seltensten Momenten erleben, viel wahrscheinlicher ist das Vorherrschen von Pluralität im Zuschauerraum, was auch mit dem Zuschauer als „vierten Schöpfer“ des Theaters (Theorien von Meyerhold, Fuchs oder Brecht) zusammenhängt, wonach sich das Werk erst in jedem einzelnen konstituiert – also ebenso viele Sichtweisen vorhanden sind wie Zuschauer. Dass das heutige Publikum deshalb nicht gleich zu „Tötlichkeiten und Vertreibung“ greift, kann man durchaus als ein Zeichen von Toleranz werten. Auch herrscht gegenüber der Bühne selten eine so große Einheit, die es zuwege brächte, eine Vorstellung ähnlich abrupt beenden zu lassen, wie es die Masse in Le Bons beschriebenen Versammlungen imstande ist. Ausnahmen bilden hier die so genannten *Theaterskandale*.

Aus welchen Gründen auch immer das Publikum im Theater randaliert, mag es sich um körperliche oder verbale Kundgebungen handeln, mögen sie sich gegen anwesende oder nichtanwesende Personen oder Personengruppen, gegen Sachen, Institutionen oder Werte, gegen Meinungen oder Maßnahmen richten, mögen sie aktiv oder reaktiv, spontan oder

¹⁰⁵ Le Bon, Psychologie der Massen, 1908. S. 33

¹⁰⁶ Poerschke, Das Theaterpublikum im Lichte der Soziologie und Psychologie, 1951. S. 75

verabredet, absichtlich oder unabsichtlich geschehen, so stellen sie doch in jedem Fall einen Angriff gegen irgendjemand oder irgendetwas dar, wobei wir unter der spezifisch aggressiven Verhaltensqualität die Abgabe schädigender Reize verstehen.¹⁰⁷

Arno Paul ist darum bemüht, dem Begriff des Theaterskandals sein impliziertes moralisches Urteil zu nehmen, indem er den Tatbestand als solchen erkennt und darin – anders als Le Bon – keine bloße Intoleranz, sondern „eine der wenigen elementaren zwischenmenschlichen Beziehungen“¹⁰⁸ sieht. Es kann jedoch davon ausgegangen werden, dass „[...] die Disziplin der Theaterbesucher heute wesentlich strenger als in den meisten anderen Epochen des abendländischen Theaters“¹⁰⁹ ist.

3.2.4. Suggestibilität und Leichtgläubigkeit

Sind diese Merkmale im Theater erst eine Voraussetzung für die Rezeption, können sie beispielsweise bei politischen Massen eine Gefahr darstellen. Dass sich die Situation im Theater auch hier wieder klar von jener auf der Straße unterscheidet, liegt wiederum am speziellen „Rahmen“ (Goffman, 1980). Ein Publikum, das nicht empfänglich ist für Suggestionen der Bühne ist oder nicht an das dargebotene Spiel glauben will, wird nie Freude am Theatererlebnis empfinden. Dabei übernimmt die Bühne keineswegs die Rolle eines „Führers“, sondern man erachtet es lediglich als ihre Pflicht, das Publikum in den Bann zu ziehen.¹¹⁰ Hierin unterscheiden sich auch häufig gute von schlechten Vorführungen, deren Merkmal nämlich genau das Nicht-Einsetzen von Leichtgläubigkeit oder Suggestibilität ist. Das von Le Bon gewählte Beispiel eines „Hypnotisators“, der die hypnotisierte Masse nach seinem Belieben lenkt, scheint - auf das Theater übertragen - aber wenig zutreffend.

So neutral man sich die Masse auch vorstellt, sie befindet sich meist in jenem, die Suggestion erleichternden Zustande aufmerksamster Erwartung. Die erste sich äußernde Suggestion teilt sich durch Ansteckung allen Gehirnen mit, und allsogleich stellt sich die Orientierung ein. Wie bei allen suggestionierten Wesen hat die Vorstellung, welche das Gehirn eingenommen hat, die Tendenz, in Handlung überzugehen.¹¹¹

In etwas abgemilderter Form bescheinigt auch Canetti den Massen ein ihnen ureigenes Bedürfnis nach Lenkung, wonach die Richtung das Gefühl von Gleichheit stärke. „Die

¹⁰⁷ Paul, Aggressive Tendenzen des Theaterpublikums, 1969. S. 20

¹⁰⁸ ebd. S. 21

¹⁰⁹ Goffman, Rahmen-Analyse, 1980. S. 232

¹¹⁰ Dies gilt zumindest für das naturalistische abendländische Schauspiel. Publikumsbeschimpfungen, episches Theater und alle anderen Theaterformen, die eine Durchbrechung der Vierten Wand zum Ziel haben, bilden hier die Ausnahmen.

¹¹¹ Le Bon, Psychologie der Massen, 1908. S. 21

Furcht vor Zerfall, die immer in ihr [der Masse, Anm.] rege ist, macht es möglich, sie auf irgendwelche Ziele zu lenken.“¹¹² Private und ungleiche Ziele wären der Tod der Masse, so Canetti weiter. Suggestibilität und Leichtgläubigkeit sind einerseits also Bedingungen, um sich auf das Theater einzulassen, andererseits bergen sie auch die Gefahr in sich, durch die im Spiel vorgebrachten Suggestionen – sofern sie unlautere Absichten verfolgen – das Leben der Zuschauer auch außerhalb des Theaters nach ihren Willen zu verändern. Diese Eigenschaft lässt sich generell auf alle Personen und Institutionen übertragen, die in irgendeiner Form eine Vorbildfunktion einnehmen, also eine gewisse Kreditibilität besitzen. Ein hoher Bildungsgrad und der kritische Geist der Theaterbesucher sollten jedoch eine unmäßige Verstärkung von Suggestibilität und Leichtgläubigkeit zu verhindern wissen.

Zweck dieser Aufzählung war es, die voran gestellte These zu belegen, dass das Theaterpublikum nicht zu hundert Prozent mit anderen Massen deckungsgleich ist. In den meisten Punkten konnte der „Theaterrahmen“ (Goffman, 1980) für das *abnorme* Massenverhalten des Publikums verantwortlich gemacht werden. In ihm konstituiert sich erst diese unwirkliche, phantastische Welt, die wir Theater nennen. Er beinhaltet auch die notwendigen Konventionen und Eigenarten, die von Besuchern abendländischer Schauspiele als selbstverständlich hingenommen werden. Das Publikum wird im Unterschied zu anderen heterogenen Massen vor gänzlich andere Herausforderungen gestellt: Man verlangt von den Zuschauern eine Selbsttäuschung, die für die Dauer der Vorführung ein Ausblenden der Wirklichkeit bedeutet. Goffman spricht von einer Art „freiwillig unterstützter freundlicher Täuschung“.

Man hat sich absichtlich in eine Situation begeben, in der man zeitweilig getäuscht oder jedenfalls in Unwissenheit gehalten werden kann, kurz, in einen Mitwirkenden an der Nichtwirklichkeit verwandelt werden kann. Und man wirkt aktiv an der Aufrechterhaltung dieser dem Spiel entsprechenden Unkenntnis mit.¹¹³

Auch Canetti ist sich dieser Besonderheit der Theatermassen bewusst, bescheinigt ihnen ein Durchlaufen höchster Empfindungen und Affekte, doch bezeichnet er diese Gelegenheiten als „künstlich“ und unterscheidet sie nach dem tragenden Affekt von allen anderen Massen.

Die affektiven Hauptformen der Masse aber gehen viel weiter zurück. Sie treten sehr früh auf, ihre Geschichte ist so alt wie die der Menschheit selbst und in zwei dieser Formen noch älter. Jede von ihnen zeichnet sich durch eine einheitliche Färbung aus,

¹¹² Canetti, Masse und Macht, 1960. S. 28

¹¹³ Goffman, Rahmen-Analyse, 1980. S. 156

eine einzige Hauptpassion beherrscht sie. Hat man sich einmal Klarheit über sie verschafft, so ist es unmöglich, sie je wieder miteinander zu verwechseln.¹¹⁴

Und nun schließt sich auch der Kreis zum eingangs Erwähnten, indem wir zur abschließenden Erklärung dieser differenzierenden Massen wieder zur Theatertheorie zurückkommen. Meyerhold (u.a.) bestimmt in „Zur Geschichte und Technik des Theaters“ den Zuschauer als vierten Schöpfer des Theaters.

Auch der Zuschauer, der ins Theater kommt, sehnt sich ohne Zweifel, wenn auch unbewußt, nach dieser Arbeit der Phantasie, die manchmal zu einer schöpferischen wird. [...] Das Naturalistische Theater spricht dem Zuschauer offensichtlich die Fähigkeit ab, weiterzumachen und zu träumen wie beim Hören von Musik.¹¹⁵

Bei allen anderen heterogenen Massen kommt dem Individuum keine besondere Bedeutung oder Aufgabe zu, außer dass es dem Willen eines Führers (Le Bon) in eine bestimmte Richtung (Canetti) folgt und sich von der Masse treiben lässt. Nicht so im Theater, weil es hier einerseits einen ebenbürtigen Führer nicht gibt und weil andererseits jeder einzelne Zuschauer für die Vervollständigung des Werkes verantwortlich ist – das Publikum ist nicht bloß Rezipient oder Staffage, es kreiert und *nimmt* - im wahrsten Sinne des Wortes - *teil*.

Diese Erkenntnis vom Zuschauer als Schöpfer führt uns auch zur Ausgangsfrage dieses Kapitels zurück, ob der Mensch in der Masse tatsächlich all seine Charaktereigenschaften auf- und sich der primitiven Existenz der Masse hingibt. Die Stellung des Individuums in der Theatermasse ist ein Sonderfall. Die Frage nach Individuum und Kollektiv erhebt Rolf Hochhuth sogar zur Existenzfrage des Theaters.

Das Theater wäre am Ende, wenn es je zugäbe, daß der Mensch in der Masse kein Individuum mehr sei. [...] Ein Drama, das den Menschen als Individuum achtet, braucht über diese Achtung hinaus kein weiteres »Engagement«.¹¹⁶

Die Präsenz des Individuums ist Voraussetzung für die Vollendung einer Vorstellung und hebt es von den Individuen in anderen Massen ab. Durch die Entstehung mannigfacher (in den Köpfen) fertig komponierter Werke bildet der Zuschauerraum zwar äußerlich eine Einheit, doch ist er in sich zerstückelt, was zur Annahme führt, dass sich das Individuum im Theater nach wie vor als ein eigenständiges und nicht von der Masse vereinnahmtes Wesen behauptet. Damit sind die Hauptmerkmale, welche Le Bon für das sich in der Masse befindliche Individuum aufstellt, nämlich

¹¹⁴ Canetti, Masse und Macht, 1960. S. 50 - Nach ihrem affektiven Gehalt unterscheidet Canetti fünf Arten von Massen: Die Hetz- und die Fluchtmasse, sie sind die beiden ältesten, und die Verbots-, die Umkehrungs- und die Festmasse.

¹¹⁵ Meyerhold, Zur Geschichte und Technik des Theaters. – In: Horst Turk [Hg.]: Theater und Drama, 1992. S. 115-116

¹¹⁶ Angermeyer, Zuschauer im Drama, 1971. S. 79

[...] Schwund der bewußten Persönlichkeit, Vorherrschaft der unbewußten Persönlichkeit, Orientierung der Gefühle und Gedanken in derselben Richtung durch Suggestion und Ansteckung, Tendenz zur unverzüglichen Verwirklichung der suggerierten Ideen¹¹⁷

für das Theater widerlegt. Der Zuschauer wird nicht zu einem „willenlosen Automat[en]“ (Le Bon, S. 16), sondern bleibt im Besitz seiner intellektuellen Fähigkeiten, reduziert allerdings seine Konzentration und Aufmerksamkeit für die Dauer der Aufführung einzig auf das Geschehen auf der Bühne. Diese Haltung ändert sich meist erst zu gegebenen Zeitpunkten, an denen das Publikum angehalten wird, Beifall zu spenden oder sich in die Pause zu begeben. In diesen Momenten kommt der Massencharakter des Publikums am ehesten zum Vorschein, da sich die Zuschauer - nun auch äußerlich - aktiv an der Vorstellung beteiligen und das bereits erwähnte Wir-Gefühl entwickeln. „By signalling that their part in the event is fulfilled, spectators at the curtain call officially recognize themselves as an audience in a group, and thereby acknowledge their ultimate power over the performance.“¹¹⁸ Diese Macht besaß das Publikum früher auch während der Aufführungen, nicht erst beim Fallen des Vorhangs (vgl. Kapitel 4), weshalb wir heute sogar vom Publikum als einer “[...] institutionalisierten Menge, kontrolliert durch gewisse kulturelle Handlungsgesetze, Muster der Polarisierung und Regelmäßigkeiten im Brauchtum und Verhalten“¹¹⁹ sprechen können. Diese Definition macht das für herkömmliche Massen untypische Verhalten der Theaterzuschauer deutlich, zugleich drängt sie zwei Fragen auf: Wie kam es zu dieser Institutionalisierung der Menge? Und gibt es nicht doch einen Berührungspunkt zwischen unserem Publikum und der Masse? Der bereits erwähnte Gemeinschaft stiftenden Aspekt des Applauses, der heute nur mehr an bestimmten Stellen zum Tragen kommt, ist sicherlich ein solcher Berührungspunkt, doch scheint noch ein für diese Arbeit wesentlicher Faktor von Bedeutung zu sein, der bereits beiläufig Erwähnung fand, auf den aber erst im Folgenden näher eingegangen werden soll: die Ansteckung.

3.3. Ansteckung

Frenetische Beifallsstürme oder stehende Ovationen sind ohne die Beteiligung des Gros der versammelten Masse nicht möglich - und die Anzahl jener Theatervorstellungen, bei denen kein Applaus aufkommt, dürfen wir als verschwindend klein ansehen. Also kann

¹¹⁷ Le Bon, Psychologie der Massen, 1908. S. 16

¹¹⁸ Kennedy, The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance“, 2003. S. 70

¹¹⁹ Silbermann, Soziologie des Theaters. – In: Rapp, Rolle Interaktion Spiel, 1993. S. 177

davon ausgegangen werden, dass die Zuschauer im Publikum stets einer Meinung sind? Oder ist es, wie Handke beschreibt (vgl. Kapitel 2.1.), lediglich ein erlerntes Ritual, über dessen Aussagekraft man sich nicht mehr bewusst ist? Eine befriedigende Antwort darauf lässt sich nicht so einfach geben. Fest steht allerdings, dass Beifall in unzähligen Formen auftritt und immer auch Interpretationen über den Grad der *Ehrlichkeit* des selbigen zulässt. In „Enciclopedia dello spettacolo“ werden „calore“ (Wärme) und „spontaneità“ (Spontaneität) als maßgebliche Faktoren des Applauses angeführt.

Quando è spontaneo, esso è la migliore ricompensa dell'artista. [...] Più che il numero dei plaudenti e delle chiamate vale, nell'a., il calore: un orecchio esperto, come quello dell'attore, distingue quali siano gli a. spontanei, e quale quelli predisposti o addirittura pagati (v. CLAUQUE).¹²⁰

Ein geübtes Ohr erkennt, wann Applaus spontan, also ehrlich ist. Mehr noch als die verschiedenen Intentionen eines Individuums für den Beifall – z.B. Danksagung, bloße Ergriffenheit, Nähe zu den Darstellern (vgl. Kapitel 2) – interessiert nun der Reflex und die Frage, ob Applaus auch ein intentionsloses Produkt sozialer Gefüge sein kann. Neben der soeben erwähnten „Spontaneität“ führen wir nun eine weitere Größe ein, die bisher nicht berücksichtigt wurde: die Ansteckung. Gustave Le Bon hat sie zu einer der wesentlichsten Eigenschaften von Massen erklärt, denn

[die Ansteckung] trägt ebenso dazu bei, bei den Massen die Äußerung der speziellen Merkmale und zugleich die Orientierung jener zu bewerkstelligen. Die Ansteckung ist ein leicht zu konstatierendes, aber unerklärliches Phänomen, das man den von uns sogleich zu studierenden Phänomenen hypnotischer Art zurechnen muß. In der Masse ist jedes Gefühl, jede Handlung ansteckend, und zwar in so hohem Grade, daß das Individuum sehr leicht sein persönliches Interesse dem Gesamtinteresse opfert. Es ist dies eine seiner Natur durchaus entgegengesetzte Fähigkeit, deren der Mensch nur als Massenbestandteil fähig ist.¹²¹

Nachdem bereits festgestellt wurde, dass der Massencharakter des Theaterpublikums nur in spärlich gesäten Momenten zum Tragen kommt, in denen die Zuschauer zu Reaktionen angehalten sind (Szenenende, Pause, Schluss etc.), gilt nun zu eruieren, ob auch bei diesen Publikumskundgebungen das „persönliche Interesse“ des Zuschauers in den Hintergrund tritt und er sich dem weitläufigen Massenbewusstsein nicht mehr entziehen kann. In der Theorie trifft alles von einem Führer oder der Masse selbst Hervorgebrachte auf einen Resonanzboden, der nicht nur zur quantitativen sondern auch zur qualitativen Vermehrung

¹²⁰ Amico, Enciclopedia dello spettacolo, 1954. S. 750. „Spontaner Applaus ist die höchste Entschädigung für Schauspieler. [...] Mehr noch als die Anzahl der Klatschenden oder der Hervorrufe zählt im Applaus die Wärme: ein geübtes Ohr, wie jenes von Schauspielern, kann spontanen von vorsätzlichem oder gar bezahltem Applaus unterscheiden (v. Claque).“

¹²¹ Le Bon, Psychologie der Massen, 1908. S. 15

der Stimmung beiträgt, wie der deutsche Soziologe Alfred Vierkandt in seiner „Gesellschaftslehre“ (1923) schreibt:

Der Widerhall, den ein Gefühlszustand findet, wirkt auf ihn in der Regel im Sinne einer Steigerung. So erlangt bei einem Theaterpublikum die in jedem Einzelnen vorhandene beifällige Stimmung durch Kundgebungen und Rückwirkung erst ihre spezifische Stärke. Auch der Führer, dessen Stimmung und Gesinnung bei seiner Gruppe Widerhall finden, wird dadurch seinerseits in ihnen gestärkt, womit wieder die entsprechende Verfassung der ganzen Gruppe gesteigert wird. Daß endlich die leidenschaftlichen Ausbrüche der sogenannten Masse ohne diese Tatsache undenkbar sind, liegt auf der Hand.¹²²

Vierkandts Aussage (er zitiert in „Gesellschaftslehre“ selbst Le Bon) unterscheidet sich von Le Bon in einem Punkt grundlegend: Sieht letzterer das Individuum noch völlig überrumpelt vom Willen der Masse, setzt Vierkandt eine eigene Einstellung des Individuums voraus. Die besondere Stärke der Masse entsteht also nicht mehr alleine durch den Verlust der bewussten Persönlichkeit des Individuums (Le Bon), sondern durch die sich im Gegenüber multiplizierende Stimmung (Vierkandt). Abgesehen von kulturspezifischen Werten und persönlichen Erwartungen bescheinigt auch Susan Bennett dem Publikum ein weitestgehend homogenes Handeln.

Semiotic analysis has stressed that the communication between spectators usually determines a »homogeneity of response« despite variations in horizons of expectations and/or cultural values brought to the theatre by the individual spectator. In almost all cases laughter, derision, and applause is infectious.¹²³

Lachen, Verhöhnung und Applaus hätten ansteckende Wirkung, zurückzuführen auf den Erhalt der Bestätigung des Gegenübers, dass man mit der eigenen Einschätzung richtig gelegen und unter Umständen auch bereit sei, die eigene Meinung zugunsten der Gemeinschaft zu opfern, so Bennett weiter. „The audience, through homogeneity of reaction, receives confirmation of their decoding on an individual and private basis and encouraged to suppress counter-readings in favour of the reception generally shared.“¹²⁴

Wenn das Individuum in der Masse gewillt ist, seine gegenläufige Meinung zu unterdrücken, dann hat das im Gegensatz zu Le Bons Theorie nichts mit dem Schwund der bewussten Persönlichkeit, sondern vielmehr mit einem mangelnden Selbstbewusstsein zu tun. Es tritt ein gewisser Nachahmeffekt ein, denn schließlich ist man als Zuschauer ja kein „Spielverderber“ (Goffman, „Rahmen-Analyse“, S. 155). Die Ansteckung – damit ist hier ausschließlich die Tendenz zur Übertragung von Gefühlsregungen zwischen Zuschauern und nicht jene zwischen Bühne und Zuschauer gemeint – ist also im Theater sehrwohl

¹²² Vierkandt, Gesellschaftslehre, 1923. S. 104

¹²³ Bennett, Theatre Audiences, 2003. S. 153

¹²⁴ ebd.

vorhanden, erfolgt aber nicht durch ein unreflektiertes Nachahmen, sondern wird erst einem Vergleich mit der eigenen Meinung unterzogen und danach – meistens – ausgeführt. Als ansteckend gelten neben „laughter, derision, and applause“ (Bennett, 2003) noch andere Regungen.

Die Tendenz der Ansteckung kommt beim Theaterpublikum in mannigfacher Weise zum Ausdruck. Es sei nur an das »ansteckende« Lachen und den »anschwellenden« Beifall erinnert. Erwähnt sei in diesem Zusammenhang noch die Panik — die als eine Sonderform des Verhaltens für das Theaterpublikum ebenfalls zu beachten ist — und die Rührseligkeit, »jene naturkindliche Kraft, jeden passend erscheinenden Moment einen Strom von Tränen vergießen zu können« (Fontäne). Auch die Rührseligkeit ist ein einfacher Akt der Gefühlsübertragung, meist mit Mitleid verbunden. Es stellt durchaus den Ausdruck eines wirklichen Gefühlszustandes dar, allerdings mit einem »unechten« Leidgefühl.¹²⁵

Der Impuls für dieses Handeln kommt immer von der Bühne; so wird bei lustigen Stellen gelacht, beim Fallen des Vorhangs genauso wie bei Erlöschen des Lichts oder bei Einnehmen von Schlussposen der Protagonisten geklatscht usw. Während die meisten dieser Momente eindeutig identifizierbar sind, entstehen bei weniger deutlich ausgewiesenen oder einfach ungewohnten Stellen ungewöhnlich spannende Situationen. Ich spreche hier von Momenten, an denen der einzelne Zuschauer mit der Situation überfordert ist oder für die es keine entsprechende Reaktion in seinem erlernten Repertoire an Ausdrucksmöglichkeiten gibt. So sitzt das Publikum des Wiener Burgtheaters nach dem dritten Akt von William Shakespeares „König Lear“¹²⁶ ratlos einem leer geräumten Schlachtfeld gegenüber. Dem gingen Ekel erregende Szenen auf der Bühne voran, so der Kampf der verfeindeten Herrscher, bei dem mit Verspritzen von Kunstblut nicht gegeizt wurde, und natürlich die Blendung Glosters, durch kaltblütiges Ausreißen der Augäpfel nachgestellt. Diese Stelle kurz vor der zweiten Pause erzeugt eine unheimliche Spannung im Zuschauerraum. Die Menge ist gleichermaßen erschüttert und betroffen, nur wenige klatschen, und selbst diese nicht euphorisch. Dieses Szenario wiederholt sich in zugespitzter Form am Ende der Vorstellung. Lear stirbt an der Bühnenrampe mit seiner erhängten Tochter Cordelia in den Armen, als einzige Überlebende verlassen Kent und Edgar die Bühne. In der Kritik der Frankfurter Allgemeine Zeitung wird dieses Bild vortrefflich wiedergegeben: „Ein Moment, ganz Schmerz, verrückteste, herzerreißendste Verlassenheit. Mehr eigentlich muss Theater gar nicht können. Jubel.“¹²⁷ Einzig der abschließende Jubel bleibt bei der späteren Vorstellung (31.10.2007) aus, das Gegenteil

¹²⁵ Poerschke, Das Theaterpublikum im Lichte der Soziologie und Psychologie, 1951. S. 22

¹²⁶ William Shakespeare „König Lear“. Regie: Luc Bondy. Burgtheater Wien. Vorstellung vom 21.10.2007.

¹²⁷ Stadelmaier, König Ich. – In: F.A.Z., Nr. 125/22D, 01.06.2007. S. 35

war der Fall: Stille. Anhaltende Stille. Zweimal versucht eine Person zu klatschen, doch in diesem Moment versagt jede Theorie der Ansteckung. Das Publikum verharrt in eiserner Stille. Erst nach dem dritten Versuch entsteht kollektiver Applaus, der sogar in Jubel übergeht.

Situationen wie die soeben beschriebene sind im Theater nicht alltäglich. Das Publikum tendiert dazu, antizipatorisch zu handeln, ist aber in seinem Tun verhindert, da das Gesehene und Erlebte noch verarbeitet werden müssen. Gehen wir davon aus, dass eine Ansteckung der Stille nicht möglich ist, dann liefert diese Situation den Beweis für die in 3.2. besprochene Individualität der Zuschauer. Indem sie sich von einzelnen Applaudierenden nicht dazu hinreißen lassen, sich dem kollektiven Beifall hinzugeben, sondern mit ihren Gedanken zum Erlebten eine Weile alleine (für sich) bleiben. Applaus besitzt also eine latente Ansteckung, die erst dann freigesetzt wird, wenn es das Individuum will oder fühlt; wobei natürlich ergänzt werden muss, dass es nicht einfach ist, sich dem Applaus zu widersetzen, weshalb die beschriebene Situation in der „König Lear“-Aufführung auch so aussagekräftig ist.

Eine Ansteckung – wenn auch nur eine latente – müssen wir also als gegeben ansehen. Vierkandt (Gesellschaftslehre, 1923) macht zwei mögliche Ursachen für ihr Zustandekommen verantwortlich: entweder sei es die bloße Übertragung der Bewegung, oder aber die Übertragung der Stimmung, die uns zum Klatschen bringt.

Allerdings gibt es neben dem unmittelbaren Erfassen des inneren Zustands auch eine Nachahmung der bloßen Ausdruckstätigkeit oder anderen Bewegungen als bloßer äußerer Vorgänge. Relativ häufig ist sie beim kleinen Kinde bei dem zunächst das Verständnis für den kundgegebenen inneren Zustand noch fehlt: „Es ist nur physische Nachahmung, wenn das kleine Kinde zu schreien anfängt, sobald es andere Kinder schreien hört. ... Es ist nur [physische] Nachahmung, wenn das Kind, das mich in die Hände klatschen sieht, seinerseits in die Hände klatscht.“ (William Stern, Psychologie der frühen Kindheit, S. 299.) Auch bei Erwachsenen kommt diese Form der Ausbreitung von Gefühlszuständen vor, aber freilich nicht als typische Form: „Auch wir Erwachsenen wissen oft genug nicht, ob die auch uns fortreißende Wucht des Beifalls im Theater mehr darauf beruht, dass die Bewegung des Klatschens unsere Nachahmung anreizt, oder darauf, dass die darin sich äußernde Begeisterung der Zuschauer suggestiv die unsrige entzündet.“ (Stern, S. 299)¹²⁸

Die Ansteckung des Applauses auf die bloße Nachahmung der Klatsch-Bewegungen zurückzuführen entspricht nicht der hier wiedergegebenen Auffassung vom denkenden/fühlenden Zuschauer und von der kommunikativen Bedeutung der Geste (vgl. Kapitel 2.2.). Viel plausibler ist es, dass die im Applaus „sich äußernde Begeisterung der Zuschauer suggestiv die unsrige entzündet“ (Vierkandt), gemäß der (weiter oben wieder

¹²⁸ Vierkandt, Gesellschaftslehre, 1923. S. 99

gegebenen) Vierkandt'schen Theorie, dass die Ansteckung der Begeisterung auf einen selbst den Effekt eines Multiplikators hat, die Begeisterung also spiralenförmig zunimmt. Zugleich darf nicht vergessen werden, dass Applaus immer auch eine Interaktion darstellt – sogar eine zweifache: zum einen zwischen Zuschauer und Bühne und zum anderen zwischen den Zuschauern untereinander. „Interaktion ist kein Selbstzweck, keine um ihrer selbst willen laufende Maschinerie.“¹²⁹ Mehr als um die Kommunikation von Information geht es dabei um die Kommunikation von Bewertungen, die zu einem Teil auch durch Ausdruck von Emotionen erfolgt (vgl. Fiehler, 1990). Laut Fiehler unterliegt die menschliche Emotionalität besonderen, v.a. sozial geprägten Regeln, eine davon ist die Korrespondenzregel, die eine besondere Perspektive auf die untersuchte Ansteckung eröffnet.

Wenn gedeutet wird, dass der Interaktionspartner die Emotion X hat,
dann ist angemessen und wird sozial erwartet,
dass man eine korrespondierende Emotion Y hat und/oder interaktionsrelevant
manifestiert.¹³⁰

So wird es als angemessen und sozial erwartbar empfunden, dass man sich nicht ausgelassen und fröhlich gibt (oder es zumindest nicht zeigt), wenn der Interaktionspartner traurig ist. Im Theater könnte man die Korrespondenzregel sowohl in Bezug auf die Interaktion Zuschauer/Bühne, als auch auf jene von Zuschauer/Zuschauer anwenden. Der Schauspieler freut sich über seinen gelungenen Auftritt, als Zuschauer manifestiert man die korrespondierende Emotion (Freude) und applaudiert. Oder: Als Zuschauer sieht man die Begeisterung des Gegenübers und handelt, wie sozial erwartet, mit einer korrespondierenden Emotion indem man mitklatscht. Fiehler grenzt die Korrespondenzregel stark von jeder Theorie der Ansteckung ab, indem er als ihr zentrales kommunikatives Verfahren das „Anteilnahmemuster“ (Fiehler, S. 80) sieht. Ähnliche Konzepte seien in der Literatur auch als „emotional reciprocity“, „mood-sharing“ oder „mood-joining“ bekannt.

Nicht die bloße Nachahmung, sondern ein gezieltes (korrektes) Handeln im sozialen Gefüge wird nun als maßgebliche Ursache für das Zustandekommen des Beifalls angesehen. Bezeichnend ist bei Fiehler die Annahme, dass das tatsächlich Empfundene sekundär ist, denn „[e]s wird sozial nicht immer erwartet, daß die Emotion auch »wirklich« empfunden wird.“¹³¹ Das kann für den Applaus bedeuten, dass er entweder aus reiner

¹²⁹ Fiehler, Kommunikation und Emotion, 1990. S. 27

¹³⁰ ebd. S. 79

¹³¹ ebd.

Höflichkeit gespendet wird oder aber dass er zu den Konventionen des Theaters – die Klotz auch als „Verkehrsregeln“ bezeichnet – dazu gehört.

Kein Einbahnverkehr findet statt wie etwa zwischen Buch und Leser, zwischen Film oder Skulptur und Betrachter, sondern ein zumindest möglicher Wechselverkehr zwischen regsamen Lebewesen, die bei ihrem produktiv-rezeptiven Tun sich gegenseitig beeinflussen. Und zwar nicht irgendwann und irgendwo, nicht einsam und intim zwischen Einzelperson und Einzelwerk. Beiderseits treffen vielmehr Gruppen aufeinander, die sich nach Verabredung an einem eigens dazu eingerichteten Ort öffentlich versammeln. Zumal das vielköpfige Publikum benötigt, um miteinander die Bühnenergebnisse zu begreifen, umfassende Konvention. Denn ob es nun als gleichartige Gruppe auftritt oder als Summe verschiedenartiger Einzelner, allemal sind mehr und verzwicktere überindividuelle Verkehrsregeln einzuhalten, als wenn jeweils nur eine Person anzusprechen ist.¹³²

Im Unterschied zu herkömmlichen Massen hält sich das Theaterpublikum auch sehr stark an diese Verkehrsregeln. Einzelne Regungen seiner Mitglieder verbreiten sich hier nicht wie ein Lauffeuer im Zuschauerraum, sondern unterliegen einer rigiden sozialen Kontrolle, die den Kunstgenuss als oberstes Gebot anerkennt. Eine Ansteckung, wie sie bei Le Bon beschrieben wird, ist im Theater am ehesten bei den (von Bühnenseite vorgegebenen) Publikumskundgebungen zu erkennen, sie erfolgt jedoch nicht unbewusst und im Willen der Masse, sondern wird ausdrücklich unter Berücksichtigung des denkenden und fühlenden Individuums gesteuert.

¹³² Klotz, Dramaturgie des Publikums, 1998. S. 18

4 Historische Entwicklung

4.0. Quellen

Die Notwendigkeit, an dieser Stelle noch einmal auf die Materialsuche einzugehen, ergibt sich aus der untergeordneten Rolle, die unserem Forschungsgegenstand in der Theaterwissenschaft zuteil war und dem daraus resultierenden Mangel an verwertbaren Quellen. Der von Erika Fischer-Lichte ausgerufene „Paradigmenwechsel“ („Die Entdeckung des Zuschauers“, 1997) hat sich in der Wissenschaft erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts durchgesetzt und beschränkt sich zum überwiegenden Teil auf die Untersuchung der „Zuschauer-Rolle“¹³³. Eine verstärkte Zuwendung zum Publikum hin ist auch in der theatralen Praxis erkennbar, was sogar bis hin zum Verschmelzen beider Parteien (Darsteller/Zuschauer) in Happenings oder Performances reicht. Die vorliegende Arbeit versucht nun gezielt Prozesse zu benennen, die zu jener Theatersituation geführt haben, die wir heute jedoch noch in den meisten Vorstellungen vorfinden: ein diszipliniertes Publikum betritt und verlässt in geregelten Abläufen das Theater, alles, was Anecken könnte, wird vom kollektiven Schlussapplaus geschluckt. Von diesem heute noch vorherrschenden Bild des Theaterpublikums ausgehend, eröffnet sich uns im nun folgenden historischen Abriss ein grell-buntes Panorama an Zuschauerbeteiligungen seitens eines temperamentvollen, zügellosen und für das Theater aufglühenden Publikums. Um zu diesen Beschreibungen zu gelangen, war es allerdings nötig Quellen heranzuziehen, die heute vielleicht als antiquiert gelten oder auf berechtigte Bedenken und Zweifel bezüglich ihres zeitlichen Kontextes stoßen, in dem sie entstanden sind.

Als einer der ersten Theaterwissenschaftler beschäftigte sich **Heinz Kindermann** intensiv mit dem Theaterpublikum, sodass er sich entschloss, Ende der 1970er Jahre „[...] neben [s]ein Monumentalwerk der zehnbändigen Theatergeschichte noch eine

¹³³ Sieburg, Paradoxien des Zuschauens, 2008. - “In die Debatte über den Zuschauer ist wieder neuer Schwung gekommen. Dank zeitgenössischer Theaterformen wird die Frage nach der Rolle des Zuschauers wieder in den Fokus gerückt. Im klassischen Theater gelten Zuschauer als passive Rezipienten, die sich mit dem Bühnengeschehen einführend identifizieren. [...] Im zeitgenössischen, sogenannten postdramatischen Theater ist der Zuschauer oft Hauptaugenmerk der Performance, nicht selten sogar Teilnehmer.“ (S. 7)

eigene Geschichte des europäischen Theaterpublikums zu stellen.“¹³⁴ Diese fiel nicht weniger monumental aus, wie Margret Dietrich in einer „Laudatio“ zum 90. Geburtstag von Heinz Kindermann festhält.

Im jugendlichen Alter von 82 Jahren erschien sodann der erste Band: „Das Theaterpublikum der Antike“ (1976). Ein Jahr später kam „Das Theaterpublikum des Mittelalters“ heraus, und von Deinen Studien zum „Theaterpublikum der Renaissance“ warst Du selbst so überrascht, ja fast überwältigt durch die Fülle an neuen Quellen und Einsichten, daß Du zunächst einen ersten Band in Druck gabst (1984) und einem zweiten, schon im Manuskript fertiggestellten Werke andere Gebiete dieses sich immer mehr differenzierenden Ablaufes zuteiltest.¹³⁵

Kindermanns Studien und seine „Fülle an Quellen und Einsichten“ machen einen Teil des im folgenden Kapitel ausgewerteten Materials aus, sind sie selbst 30 Jahre nach dem Erscheinen in Dichte und Umfang im deutschsprachigen Raum einzigartig. Dennoch mussten die Quellen ob der fragwürdigen weil ideologisch geprägten Vergangenheit ihres Autors und dessen Wissenschaftsbegriffs penibel überprüft werden. Das 1943 auf Drängen des Reichsstatthalters Baldur von Schirach neu gegründete „Zentralinstitut für Theaterwissenschaft“ sollte „Wien zum kulturellen Zentrum des Reiches machen“¹³⁶. Eine Ambition, die der in Wien geborene Heinz Kindermann (Jahrgang 1894) durchaus begrüßte und nach Professuren in Danzig (1927) und Münster (1936) auf den neu errichteten Lehrstuhl für Theaterwissenschaft in Wien zurückkam, wo dessen frühe akademische Karriere mit seiner Karriere in der NSDAP einher geht.

Schon als Student am Ende des Ersten Weltkriegs wurde er an die Spitze der "deutsch-völkischen Fachvereine" an der Universität gewählt, die als Arbeitsgemeinschaften junger Studenten und Akademiker bereits damals den *Arierparagraphen* in ihre Statuten aufgenommen hatten. Der Dr. phil. Kindermann wird zunächst Ministerialreferent u.a. für Theaterbelange und ist kurze Zeit für das Burgtheater zuständig; er bleibt später auch von Deutschland aus ein "Informant des Ministeriums". Bevor noch die Nazis im Freistaat Danzig die Macht übernehmen, tritt Kindermann im Frühjahr 1933 der NSDAP bei. Seit den dreißiger Jahren begleiten seine Publikationen den Weg der herrschenden nationalsozialistischen Macht wie ein verläSSLicher Kommentar, er produziert eine solche Fülle von Geschriebenem, daß sie noch keine Bibliographie vollständig erfassen konnte - jedenfalls ist er als der meistpublizierende Literaturwissenschaftler zwischen 1933 und 1945 zu bezeichnen.¹³⁷

Seinen in diesem Zeitraum erschienen Publikationen (meist Gelegenheits- und Bekenntnisschriften) bescheinigt Meissl eine „parteiliche Wissenschaft besonderer

¹³⁴ Dietrich, Laudatio. – In: Maske und Kothurn. Worüber lacht das Publikum?. Heft 1/2. Institut f. Theaterwissenschaft Wien [Hg.], 1984. S. XIV

¹³⁵ ebd.

¹³⁶ Saurer, Institutsneugründungen 1938 - 1945. – In: Willfähige Wissenschaft, 1989. S. 315 - Es gab Pläne, die Reichstheaterwoche und die Reichstheaterfestwochen der HJ in Wien stattfinden zu lassen.

¹³⁷ Meissl, Wiener Ostmark-Germanistik. – In: Willfähige Wissenschaft, 1989. S. 145

Güte¹³⁸. Kindermanns Entschiedenheit auch in aktuellen Fragen der NS-Weltanschauung ist heute noch frappierend. Er zählt das „volksbewusst geführte Theater“¹³⁹ zu den „mitkämpfenden Kräften um die Bewahrung der rassischen und völkischen Art“¹⁴⁰, befürwortet die Einsetzung eines Reichsdramaturgen¹⁴¹, veröffentlicht mit „Dichtung und Volkheit“ (1937) einen „[...] Entwurf einer auf »rassenbiologischen« Grundlagen basierenden Literaturwissenschaft, die den Lebenszusammenhang der Volkheit berücksichtigt und Kunstform und völkische Lebensform als einander bedingend versteht“¹⁴² und spricht von der „Ehre der Nation!“¹⁴³, wenn er in den Epochen vom Sturm und Drang zur Klassik und zur Romantik vielmehr eine „Deutsche Bewegung“ als eine „westeuropäisch ausgerichtete Aufklärung“ erkennen will (vgl. Kindermann, *Von deutscher Art und Kunst*, 1942). Dies mag genügen, um Heinz Kindermanns Nähe zum Regime¹⁴⁴ und seinen Wissenschaftsbegriff deutlich zu machen. Dieser war gekennzeichnet von der Fokussierung auf die „Volkheit“, beschwor das „Deutschtum“ und die „rassengemäße Seele“ und erhob einen totalitären Anspruch, indem er etwa die Geschichte der grenz- und auslandsdeutschen Dichtung als Teil der deutschen Volksgeschichte darzustellen versuchte, was neu war, „[...] denn es handle sich keineswegs um einen kosmopolitischen Zugang, sondern entspreche dem Welterobergedanken der Deutschen.“¹⁴⁵ Mit dem Zweiten Weltkrieg endete vorerst (!) auch Heinz Kindermanns Instituts-Leitung in Wien, die er aber unter gründlicher Vorbereitung und trotz starker Konkurrenz ab 1954 wieder antreten konnte.

Ohne sich [...] je ausführlich zu seinen ideologischen und propagandistischen Tätigkeiten im Nationalsozialismus in hinreichender Form öffentlich zu äußern, wurde er dafür auch noch belohnt mit seiner Wiedereinstellung und Re-Etablierung als ein »führender« Theaterwissenschaftler seiner Zeit.¹⁴⁶

Es fällt aus heutiger Sicht schwer, diese Entscheidung nachzuvollziehen, doch ist sie im Kontext der mangelnden Auseinandersetzung mit den bestehen gebliebenen

¹³⁸ ebd.

¹³⁹ Kindermann, *Theater und Nation*, 1943. S. 10

¹⁴⁰ ebd.

¹⁴¹ Reichsdramaturg Rainer Schlösser lenkte zugleich die Kulturarbeit der HJ.

¹⁴² Peter, *Wissenschaft nach der Mode*. – In: Peter; Payr, *Wissenschaft nach der Mode?*, 2008. S. 36

¹⁴³ Kindermann, *Von deutscher Art und Kunst*, 1942. S. 164

¹⁴⁴ Heinz Kindermann war nicht bloß einfaches NSDAP-Mitglied, Birgit Peter belegt in „Wissenschaft nach der Mode?“ (2008) auch Mitgliedschaften beim Nationalsozialistischen Lehrerbund (NSLB), der NS-Volkswohlfahrt, dem Luftschutzbund, und er war förderndes Mitglied der SS.

¹⁴⁵ Peter, *Wissenschaft nach der Mode*. – In: Peter; Payr, *Wissenschaft nach der Mode?*, 2008. S. 36

¹⁴⁶ Illmayer, *Ein folgenloser Wechsel*. – In: Peter; Payr, *Wissenschaft nach der Mode?*, 2008. S. 151

faschistischen Grundtönen im Österreich der Nachkriegsjahre zu sehen.¹⁴⁷ In einer „fragmentarischen Bilanz“ zum fünfzigsten Geburtstag des Instituts schreibt Prof. Hilde Haider-Pregler 1993:

Man kann manche Wertungen, die Heinz Kindermann in seinen späteren Werken vorgenommen hat, als – zwar nicht explizit als solche deklarierte – Wiedergutmachungsversuche deuten. Dem Dialog über die NS-Zeit ist der international anerkannte Gelehrte jedoch ausgewichen.¹⁴⁸

Dass selbst nach der (zweiten) Ära Kindermann am Wiener Institut keine dezidierte Aufarbeitung der Vergangenheit einsetzte, mag an seiner Nachfolgerin, Margret Dietrich, „wohl aus Rücksichtnahme auf ihren verehrten Lehrer“¹⁴⁹ gelegen haben. Erst in den vergangenen Jahrzehnten setzte eine Enttabuisierung dieses Kapitels der Institutsgeschichte ein, welche bis zum heutigen Tag mit aktuellen Fragestellungen angegangen wird.¹⁵⁰

Die Verwendung Heinz Kindermanns Schriften ist für eine ideologisch nicht indoktrinierte Wissenschaft problematisch. Die im Folgenden gewählten Quellen wurden jedoch genauestens ausgesucht und entstanden in jener Zeit, in der Kindermann – wie Prof. Hilde Haider-Pregler es nennt – „Wiedergutmachungsversuche“ andeutete. Sie sind in der gegenständlichen Arbeit von Bedeutung, um ein stimmiges Bild der beschriebenen Epochen zu erhalten und fanden auch in zahlreichen anderen Publikationen ihren Niederschlag. Soweit vorhanden, wurde natürlich versucht, Kindermanns Forschungen mit moderneren Untersuchungen zu vergleichen oder ergänzen, wenn möglich auch auf erstere zu verzichten. Und es sei an dieser Stelle noch einmal auf den Titel verwiesen, wonach die hier beschriebene „Historischen Entwicklung“ eine „fragmentarische“ Untersuchung ist, die nicht den Anspruch auf Vollständigkeit erhebt – was durchaus auch als Abgrenzung zum Wissenschaftsbegriff

¹⁴⁷ Eine detaillierte und aufschlussreiche Rekonstruktion der Wiedereinsetzung Kindermanns als Institutsleiter wird von Klaus Illmyer (u.a.) im Katalog „Wissenschaft nach der Mode?“ (hrsg. von Birgit Peter, Martina Payr) - 2008 anlässlich des 65. Gründungsjahres erschienen zur gleichnamigen Ausstellung über die Gründungsgeschichte des Instituts für Theaterwissenschaft – geschildert und mit der Analyse zahlreicher abgedruckter Dokumente untermauert.

¹⁴⁸ Haider, 50 Jahre Institut für Theaterwissenschaft, 1993. S. 1

¹⁴⁹ ebd. – Margret Dietrich war zunächst Kindermanns Assistentin.

¹⁵⁰ Die Basisgruppe Theater-, Film- und Medienwissenschaft präsentierte im April 2009 nach mehreren Monaten Arbeit den Reader "Theaterwissenschaft und Postnazismus", der u.a. die Benennung des Schreyvogel-Saals durch Heinz Kindermann behandelt. 2008 gelang mit der Ausstellung „Wissenschaft nach der Mode?“ in den Instituts-Räumlichkeiten in der Wiener Hofburg erstmals eine Aufarbeitung der Institutsgeschichte in Form einer Ausstellung. Gemeinsam mit dem gleichnamigen Katalog (hrsg. von Birgit Peter, Martina Payr) wird mit diesen Publikationen einer längst überfälligen Aufarbeitung der Institutsgeschichte Rechnung getragen, indem sich die Untersuchung explizit auf den Zusammenhang der „braunen Flecken“ der Vergangenheit mit der Wissenschaft der Gründerjahre konzentriert.

Heinz Kindermanns aufgefasst werden kann. Es soll in kurzen Abschnitten ein möglichst lebendiges Bild des Publikumsverhaltens im Laufe der Theatergeschichte wiedergegeben werden, wobei dem Anfangspunkt, der Antike (Kapitel 4.1. und 4.2.), und dem Endpunkt dieser Untersuchung, der Weimarer Klassik (Kapitel 4.7.), besonderes Augenmerk zukommen.

Kindermanns Wirken auf dem Gebiet der Publikumsforschung bleibt jedoch heute noch bedeutend, worin auch die Zuhilfenahme seiner mehrbändigen Publikums Geschichte im folgenden Abschnitt begründet liegt.

Diese notwendige Gegen-Leistung des Publikums hat Kindermann seit je interessiert. Früher und intensiver als andere Forscher hat er [...] darauf hingewiesen, daß das »Theater zweiern« ist, daß »Theater ohne Publikum nicht sinnvoll und zielerfüllend vor sich gehen kann«.¹⁵¹

4.1. Griechische Antike

Applaus ist - wie in den letzten Kapiteln bereits angedeutet wurde - keine Erfindung der vergangenen Jahrhunderte. „The custom of applauding is a very old one.“¹⁵² Die Wurzeln dieses Brauches (*custom*) sind eng mit den Ursprüngen des Theaters verbunden und führen uns zurück in die griechische Antike.

The audience was massive in size [...] It was talkative and unruly. Although drama, for the Greeks, was part of a religious festival, we should not make the mistake of equating this with our own church-going, [...] For us, religious worship tends to be passive. For the Greeks it was participatory and took many forms. The gods were honoured by human achievement: by athletic meets and boxing matches, by singing songs and acting plays.¹⁵³

Das Theater war im alten Griechenland ein Teil der Festlichkeiten, die zu Ehren der Götter ausgetragen wurden. Trotz dieser religiösen Komponente zeichnete sich auch im Theater der sich in Griechenland formierende demokratische Grundgedanke ab. Neben der Agora, die als Zentrum des Gemeindelebens diente, und der Akropolis, dem religiösen und politischen Zentrum Athens, war das (an die Südseite der Akropolis hin gebaute) Dionysostheater der wichtigste Versammlungsort der Stadt (genauso wie andere Theaterbauten im restlichen Griechenland).

¹⁵¹ Greisenegger, Theaterwissenschaft – Publikumsforschung. – In: Maske und Kothurn. Worüber lacht das Publikum?. Heft 1/2. Institut f. Theaterwissenschaft Wien [Hg.], 1984. S. 243

¹⁵² Pavis, Dictionary of the Theatre, 1998. S. 28

¹⁵³ Arnott, Public and performance in the Greek theatre, 1989. S. 5

Das aber war das Einzigartige daran, daß die hier zu Tausenden Versammelten keine bloß passiv Empfangenden waren. Die auf der Bühne Agierenden stammten ja aus ihrer Mitte; viele von den Zuschauern hatten schon einmal dem Chor angehört, sie wußten Bescheid. Was aufgeführt wurde, war von Persönlichkeiten, die sie selbst zu diesem Amt bestimmt hatten, in einem schwierigen Ausleseverfahren ausgewählt worden. Und sie nahmen sich das Recht, mitten in die Aufführung hinein deutlich vernehmbar bejahend oder verneinend zu reagieren.¹⁵⁴

Durchschreitet das Theater der griechischen Antike auch eine bestimmte Entwicklung, so spielt die Beteiligung der Zuschauer zu jedem Zeitpunkt eine wesentliche Rolle. Diese lässt sich bereits durch die riesigen Anlagen erahnen, die für die Polis errichtet wurden, sie wird in der Funktion des Chores erkenntlich, der als Bindeglied Zuschauer-Bühne dient, sie manifestiert sich in der Urteilskraft des Publikums bei den Dramen-Wettbewerben und gipfelt in der Verehrung des so genannten „Gott des Beifalls“: Krotos.

4.1.1. Theaterbau

Als Prototyp des Theaters der Antike gilt das Dionysostheater am Südhang der Athener Akropolis, im 5. Jh. v. Chr. erbaut. Zu den jährlichen Festspielen, den Dionysien, die hier abgehalten wurden, gehörten auch Gesangs-, Tanz- und Opferriten aus denen später die ersten Theatervorführungen hervor gingen. Das Fassungsvermögen wurde einst von Plato mit 30.000 Besuchern beziffert, jüngere Forschungen korrigieren diese Zahl nach unten, indem „für das Dionysos-Theater im Endstadium rund 14.000 Zuschauer und für das heute noch gut erhaltene und bespielte Theater in Epidauros, das ursprünglich (um 300 v. Chr.) für 6.200 Personen bestimmt war, bis zu 17.000“¹⁵⁵ angenommen werden können. Diese Zahlen belegen den hohen Stellenwert der Theateraufführungen im Leben der Polis-Gemeinschaften und sind – auf unsere Zeit übertragen – wohl am ehesten mit Fußball oder Rockkonzerten vergleichbar.

Diese Theater waren allesamt Freilufttheater und bestechen heute noch ob ihrer Größe durch eine ausgezeichnete Akustik. Architektonisch wurde dies mit der Form des Halb- oder Dreiviertelkreises gelöst, die jedem Zuschauer zudem bestmögliche Sichtverhältnisse bot.

Im Dreiviertelrund umgaben die riesenhaften amphitheatralischen Zuschauer-Tribünen die von einer schmalen Steinumfassung umgrenzte, kreisrunde Orchestra,

¹⁵⁴ Kindermann, Das Theaterpublikum der Antike, 1979. S. 14

¹⁵⁵ ebd. S. 18-19

an deren Tangente zumeist Proskenion und Skene errichtet waren, zu beiden Seiten von den Rampen-Ausläufern getrennt durch die Parodoi, diese Aufzugsmöglichkeiten der Chöre und Tanzgruppen.¹⁵⁶

Im Dionysostheater waren die Sitzreihen des Publikums zunächst noch aus Holz gefertigt, erst ab dem 4. Jh. v. Chr. gab es ein komplettes Steinauditorium.

Diese Architektur zeigte selbstverständlich Auswirkungen auf das Publikumsverhalten; oder anders ausgedrückt steht die Zueinanderordnung von Bühne und Zuschauerraum stets im Verhältnis zu der Machtverteilung beider Parteien sowie zum Stellenwert des Theaters in der jeweiligen Zeit.¹⁵⁷ Das Dionysos-Theater konnte demnach – trotz der Ausmaße – eine sehr enge Bindung an den Zuschauer aufweisen.

One of the effects of the distance between performers and audience is the creation of an apparent audience passivity. As already indicated above, in the theatre this passivity is historically relatively new. Greek theatre involved the audience symbolically, architecturally and in the conduct of the performance. »Medieval and sixteenth-century audiences did not enjoy the power of the Greek audiences, but nevertheless still functioned in an active role. There was flexibility in the relationship between stage and audience worlds which afforded, in different ways, the participation of those audiences as actors in the drama« (Bennett, 1997, p. 3).¹⁵⁸

Einer heute vielfach diskutierten Passivität des Zuschauers wurde in der Antike bereits u.a. durch die besondere Architektur Einhalt geboten. Keine Rampe trennte die Zuschauer von der Bühne, sondern die Orchestra, als runde Aufführungsplattform kultischer Tänze und Gesänge (später: des Chores), fungierte als verbindendes Glied (wie bereits Meyerbeer hervorhob, siehe 3.1.). Peter Arnott (Public and performance in the Greek theatre, 1989) stellt sogar eine räumliche Kontinuität („spatially continuous“) fest:

The Greek theatre was what we are now accustomed to call an arena theatre: that is, an acting area largely surrounded by its audience. This spatial arrangement always imparts a distinctive quality to the actor-audience relationship. For the Greeks, the intimacy of this relationship was emphasized by the fact that playing area and auditorium were spatially continuous, and by the absence of any barrier of structure or illumination separating the players from the public.¹⁵⁹

Weder ein Vorhang, noch eine Beleuchtung waren vorhanden, um die Aufmerksamkeit des Publikums zu lenken. Eine Beleuchtung war auch nicht notwendig, denn die Spiele

¹⁵⁶ ebd. S. 19

¹⁵⁷ Die Guckkastenbühne gilt deshalb seit jeher als Feindbild avantgardistischer Theatermacher, da sie die Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum zu deutlich vollziehe. Nahezu sämtliche avantgardistischen Theaterkonzepte des 20. Jahrhunderts gehen mit der Konzeption eines neuen Theaterraumes einher (Marinetti, Fuchs, Reinhardt, Piscator, Meyerhold, Artaud). Die Rampe, an deren Stelle sich in der Antike noch die Orchestra befand, gilt als trennendes Element und zwingend überwindbare Hürde für die Einlösung des theatralischen Grundgedankens.

¹⁵⁸ Abercrombie, Audiences, 1998. S. 50

¹⁵⁹ Arnott, Public and performance in the Greek theatre, 1989. S. 10

dauerten von Sonnenauf- bis Sonnenuntergang, was zur Folge hatte, dass sich die Zuschauer auch untereinander sehen konnten. Daraus konstituiert sich eine andere Form des Beisammenseins als in unseren verdunkelten Zuschauerräumen. Publikum und Darsteller befanden sich auf Augenhöhe und konnten aufeinander einwirken. Die Polis-Gemeinschaften nahmen die Demokratie (gr.: *dèmos* „Volk“ und *kratìa* „Herrschaft“) nicht nur in der Politik beim Wort, sondern praktizierten auch eine (für heutige Verhältnisse genauso ungewohnte) aktive Teilnahme an der Religion und am Theater. „In all three spheres, which were in any case less distant from each other than in our world, the public was an active partner, free to comment, to be commented upon, to assist, or to intervene.“¹⁶⁰ Theater im alten Griechenland war also zugleich Sache des Gottes und Sache des Volkes: „Hier erlebte die Polis sich selbst.“¹⁶¹

4.1.2. Dramenwettbewerbe

Die Theatervorführungen in Athen bildeten den eigentlichen Höhepunkt der religiös akzentuierten Volksfeste. Im Dezember, vor Einbruch des Winters, und im März, bei Wiedererwachen der Natur, fanden ab der Mitte des 6. Jhs. v. Chr. die *Dionysien* als Feiern zu Ehren des Gottes der Fruchtbarkeit statt. Im alten Griechenland hatte das Theater immer auch eine erzieherische Funktion und sollte die Bürger zu größerer Selbständigkeit im privaten und öffentlichen Leben führen. Den Lehrauftrag des Theaters sah Aristoteles bereits allein in der vorgeführten *Nachahmung* erfüllt, welche bei den Menschen nicht nur Freude auslöst, sondern „[...] weil sie beim Betrachten etwas lernen und zu erschließen suchen“¹⁶². Auch die Dramenwettbewerbe, in denen sich Dichter¹⁶³ aus dem Volk der Meinung der Allgemeinheit stellten, sind im Kontext der Erziehung des Volkes zu sehen. Die äußere Form dieser intellektuellen Schlachten um die Gunst des Publikums führt dem Einzelnen seine angestammten Rechte und Pflichten vor, lässt aber vor allem seine Würde und seine Freiheit erkennen. Wie sich

¹⁶⁰ ebd.

¹⁶¹ Kindermann, Das Theaterpublikum der Antike, 1979. S. 19

¹⁶² Aristoteles, Poetik, 2006. S. 11

¹⁶³ Bis zum Ende des 5. Jhs. v. Chr. war der Dichter zentrale Figur der Darbietung, er entschied über die Inszenierung, komponierte die Musik, arrangierte die Chortänze, trat zunächst selbst als Schauspieler auf und durfte die Schauspieler bestimmen, deren Zahl auch später noch auf drei begrenzt blieb, sodass die Rollen alternierend gespielt werden mussten. Die Dramenwettbewerbe fanden jährlich statt. Dies hatte zur Folge, dass die Stücke immer nur einmal zur Aufführung kamen (die Aufführung von „Klassikern“ wurde erst später zur Praxis).

diese Wettbewerbe auf das Publikumsverhalten auswirkten, möchte ich in den nächsten Unterpunkten deutlich machen.

4.1.2.1. Ablauf

Der Ablauf dieser altgriechischen Feierlichkeiten sei hier deshalb erwähnt, weil er aufzeigt, wie sehr die Zuschauer damals auch Beteiligte waren. Schon der Auftakt der fünftägigen Dionysien zog Akteure und Zuschauer gleichermaßen mit ein und bestand aus einer großen Opferprozession zum Tempelbezirk des Gottes. Nach einer Reihe von Staatsakten, wie der Ehrung verdienter Bürger, fuhr man mit dem Dithyramben-Wettbewerb fort. Dabei vollzogen je 10 Knaben- und Männerchöre einen Wettstreit um den schönsten Lobgesang auf den Gott Dionysos. Die letzten drei Tage des Festes bildeten den Höhepunkt und waren den Aufführungen von Tragödien, ab 486 v. Chr. auch Komödien gewidmet. Wie auch schon bei den Dithyramben traten die Dichter im Wettstreit gegeneinander an, in dessen Mittelpunkt der dramatische Text stand. Solche Agone (gr.: Kampf, Wettstreit) waren – auch auf anderen Gebieten als dem Theater – fester Bestandteil der griechischen Kultur.¹⁶⁴ Über Erfolg oder Misserfolg entschied nicht Allgemeinheit, sondern die Richter wurden gewählt, „zehn Urnen mit Namen darin wurden hereingetragen und aus jeder wurde ein Name gezogen. Die zehn Gewählten schworen unparteiisch zu urteilen.“¹⁶⁵ Im Anschluss an dieses Zeremoniell erklang eine Trompete und das erste Stück begann. Aufgrund des hohen Aktivitätsgrades des Publikums gab es dennoch eine indirekte Beeinflussung der „unparteiischen“ Richter.

Auf dem Dichter als Spielleiter aber lastete die volle Verantwortung vor den tausenden von Mitbürgern und den anwesenden Fremden. Sie erfuhren nicht nur Sieg oder Verwerfung in den Agonen, je nach dem Verhalten des Publikums, das meist das Urteil der Preisrichter beeinflusste, sondern besonders die Komödiendichter konnten sogar vor Gericht gestellt werden, wie es dem jungen Aristophanes ging, den Kleon »wegen Diffamierung des Staates in Gegenwart der Verbündeten und anderer Ausländer vor den Rat zitierte«.¹⁶⁶

Charakteristisch für den hohen Stellenwert des Theaters im Leben der Polis-Gemeinschaften war auch die tiefere Auseinandersetzung mit dem Stoff vor und nach

¹⁶⁴ Für Friedrich Nietzsche stellten Agone (Wettbewerbe) das Grundprinzip der griechischen Kultur dar. Man begegnet ihnen im Bereich der Leibesertüchtigung (*gymnische Agone*), des Sports (*hippische Agone*) und der Kunst (*musische Agone*). Neben den Dichterwettbewerben, die zu den musischen Agonen zu rechnen sind, zählen die Olympischen Spiele wohl zu den berühmtesten Agonen. – Ottmann, Philosophie und Politik bei Nietzsche, 1999. S. 50

¹⁶⁵ Kindermann, Das Theaterpublikum der Antike, 1979. S. 14

¹⁶⁶ ebd., S. 18

der Aufführung. In den so genannten „Proagonen“ hielt der Dichter im neben dem Theater gelegenen Odeion vor dem versammelten Volk eine öffentliche Einführung ab, in der Titel, Inhalt, Handlungsverlauf und tieferer Sinn seiner Dramen erläutert wurden. Die interessierten Zuschauer konnten sich damit schon vor der Aufführung mit dem Stoff auseinander setzen und kamen vorbereitet ins Theater. Auch zur Nachbereitung versammelte sich das Volk neuerlich im Theater und hatte zwei Tage nach Ende der theatralischen Festlichkeiten die Möglichkeit, „[...] über die Wahl der Autoren und Stücke, die schließlich getroffen worden war und über die Stichhaltigkeit der Preiszuernennungen, aber auch über die Qualität der Aufführung, über ihr »Ankommen« im Publikum“¹⁶⁷ zu diskutieren.

Preisträger und auch führende Dramatiker waren Aischylos und Sophokles, die für mehr als die Hälfte ihrer Werke den Sieg zugesprochen bekamen. Euripides Werke fanden zu Lebzeiten weniger Anklang. Erst später wurden neben den Dichterwettstreiten auch Schauspielerwettbewerbe eingeführt.

4.1.2.2. Publikumsverhalten

Im Athen der Antike waren die Theaterbesucher jenes Volk, das auch die Volksversammlungen bildete.¹⁶⁸ Das Publikum kannte seine Rechte und Pflichten sehr genau und trug das Seinige zu den Veranstaltungen bei. Im Auditorium herrschte lebhaftes Treiben, „die Besucher pflegten Kissen ins Theater mitzunehmen, um bequemer zu sitzen und besser zu sehen“¹⁶⁹, man war „in festliches Weiß gekleidet und in früheren Zeiten bekränzt, mit Girlanden am Kopf“¹⁷⁰. Das Theater gehörte sogar so sehr zu den Lebensnotwendigkeiten der Athener, dass in den Stücken – meist durch den Chor – ein Mitagieren des Publikums ausdrücklich gefordert wurde. Diese Urteilskraft der Athener kam den Dichtern nicht immer zugute, wie Arnott bestätigt.

In the early days of the theatre, when the seats were still of wood and not yet of stone, a favourite way of showing disapproval was for the audience to drum their heels against the benches. The effect of this, in a theatre with a huge audience and excellent acoustics, can be imagined. There are numerous stories of audiences disrupting performances by shouting, jeering, throwing fruit, and worse. Aeschylus was once in danger of his life because of some offence he had unwittingly committed; Euripides' tragedy Ixion was halted by a crowd outraged by its

¹⁶⁷ ebd.

¹⁶⁸ Die Anwesenheit von Frauen und zum Teil auch Kindern bei Tragödien und Komödien kann spätestens in der Zeit des Hellenismus bestätigt werden (Kindermann, 1979). Sklaven hatten in Begleitung ihrer Herren genauso Zutritt zu den Spielen wie Fremde.

¹⁶⁹ Kindermann, Das Theaterpublikum der Antike, 1979. S. 19

¹⁷⁰ ebd. S. 21

blasphemy, until the poet had explained that, if the audience was patient, it would see the protagonist's transgressions punished in the end.¹⁷¹

Die Pausen nutzten die Athener meistens, um das Theater zu verlassen und daheim zu essen. Oft wurden aber Erfrischungen mitgebracht oder getrocknete Früchte, Konfekt und Wein verkauft – was wie berichtet auch gerne als Wurfmaterial gegen schlechtes Schauspiel missbraucht wurde. Die Teilnahme des Publikums drückte sich nicht nur in negativer Form aus, sondern konnte auch in Euphorie ausarten.

In der Regel aber folgten die temperamentvollen Athener den Bühnenvorgängen mit lebhaftester Teilnahme und Gespanntheit. Tränenausbrüche waren, wie u.a. Xenophon in seinem „Symposion“ berichtet, keine Seltenheit. Es gab für besonders gute Schauspieler-Leistungen stürmischen, von Geschrei begleiteten Beifall. Eingängige Melodien wurden mitgesungen. Für besonders beliebte Stellen aber wurden mit „Authis“-Rufen Wiederholungen erzwungen. [...] So laut ihr Händeklatschen in den Augenblicken der Zustimmung, oft bis zur Ekstase, sein konnte, so schrill konnten sie, wenn sie empört waren, pfeifen, scharren oder trampeln. Ja, mitunter gingen die Ablehnung und der Ärger so weit, daß eine „körperliche Züchtigung“ der Schauspieler vom mißgestimmten Publikum verlangt wurde. Hie und da wurde sogar der Abbruch einer Vorstellung durch derartige Mißfallenskundgebungen erzwungen. Wurde ein Schauspieler oder ein Dichter auf diese Weise gezwungen, den Schauplatz zu verlassen, dann begleitete das Publikum das Pfeifen auch noch durch den Lärm der an die Sitze schlagenden Füße.¹⁷²

Diese Schilderungen lassen Schlüsse auf ein völlig disziplin- und respektloses Publikum zu, was es aber nicht war. Das Temperament der Zuschauer formte die Theatervorstellungen und die dargebotenen Dramen gewissermaßen, es war eine ständige und direkte Rückkoppelung vorhanden. Dass das Publikum aber gerade im Angesicht seiner Größe (ca. 14.000 Zuschauer) in irgendeiner Form unter Kontrolle gebracht werden musste, ist mehr als verständlich. Sind heute bei Fußballspielen Dutzende Sicherheitskräfte, Platzanweiser und Billeteure im Einsatz, waren vormals bei den Agonen weder nummerierte Sitzplätze, noch Sicherheitspersonal vorhanden. Die Disziplin der Athener ist aus heutiger Sicht unvorstellbar, besonders vor dem Hintergrund, dass die Aufführungen über mehrere Tage hinweg, jeweils von Sonnenauf- bis Sonnenuntergang dauerten. Selbst Lessing trauert in der „Hamburgischen Dramaturgie“ (1767) dem Publikum der Antike nach.

„Es ist nur Ein Athen gewesen, es wird nur Ein Athen bleiben, wo auch bei dem Pöbel das sittliche Gefühl so fein, so zärtlich war, dass einer unlauteren Moral wegen Schauspieler und Dichter Gefahr liefen, von dem Theater herabgestürzt zu werden.“¹⁷³

¹⁷¹ Arnott, Public and performance in the Greek theatre, 1989. S. 6

¹⁷² Kindermann, Das Theaterpublikum der Antike, 1979. S. 21

¹⁷³ Lessing, Hamburgische Dramaturgie, 1979. S. 18

Alles Treiben in den Theaterstätten erhielt seine Impulse von der Bühne, folglich war es Aufgabe der Dichter, das Publikum durch Lenkung der Aufmerksamkeit auf die *Skene* unter Kontrolle zu halten, was ohne Zuhilfenahme technischer Hilfsmittel, wie z.B. Licht, Vorhang, Mikrofon, kein leichtes Unterfangen darstellte.

Part of the problem arises from the use of an open, naturally illuminated playing area. In a modern theatre we are given ample warning that a play is starting. We are plunged into darkness, the curtain rises, and our attention is focused on one small, brightly lit space. Aristophanes has only his performers to work with. They must enter, small dots in a huge theatre, and secure attention by their own unaided efforts.¹⁷⁴

Um Ruhe in die Menschenmenge zu bringen und den Fokus auf die Bühne zu lenken, wurden die Komödien meist durch kurze, lustige Einlagen eingeführt – heute würde man „Warm-up“ dazu sagen. Häufig waren hier Sklaven für die allgemeine Heiterkeit zuständig, indem sie in Slapstick-artiger Manier berühmte Personen karikierten oder „with a string of topical references and irrelevant jokes“¹⁷⁵ das Publikum auf die Komödie einstimmten. Bei den Tragödien war eine derartige Konditionierung des Publikums nicht vonnöten, kamen die Zuschauer doch mit einer anderen Rezeptionseinstellung ins Theater und legten ein bedächtigeres Verhalten zutage. Zudem besitzen die Prologe der Tragödien von Beginn an mehr informativen Gehalt, fordern also gleich die volle Konzentration.

Das Publikumsverhalten in der griechischen Antike war folglich stets eine Reaktion auf das Geschehen auf der Bühne. Zustimmung und Ablehnung wurden in gleichem Maße kundgetan und ließen sich von keinen Regeln in die Schranken weisen. Wenn nun in der „Enciclopedia dello spettacolo“ der Satz zu lesen ist: „Sappiamo che nell’antica Grecia il consenso si esprimeva con battimani, grida e anche col pestare dei piedi“¹⁷⁶, dann greift diese Aussage zu kurz, um ein aussagekräftiges Bild des reichen Ausdrucksrepertoires der alten Griechen zu liefern. In seinem Kapitel über den „Händezoll“ überbietet sich der deutsche Aufklärer Böttiger mit Adjektiven, die der Beifallskunst des „erfindungsreichsten und zu dem Alten immer Neues ausklügelnden Hellenenvolke[s]“ (Böttiger, 1837) ein Denkmal setzen sollen.

Hier im Theater rauscht, kracht, prasselt, donnert es uns bei einem so reizbaren, leicht und gewaltig aufzuregenden Publikum, wie das der Griechen und, nachdem

¹⁷⁴ Arnott, Public and performance in the Greek theatre, 1989. S. 6

¹⁷⁵ ebd., S. 7

¹⁷⁶ Amico, Enciclopedia dello spettacolo, 1954. S. 750. „Wir wissen, dass im antiken Griechenland dem Konsens durch Händeklatschen, Zurufe und auch durch das Stampfen der Füße Ausdruck verliehen wurde.“

die Herren und Sieger der Erde bei den Griechen in die Schule gegangen waren, und auch das der Römer war, von allen Seiten und mit so vielen Geberden und körperlichen Bewegungen so stürmisch entgegen, dass man nicht irrt, wenn man sich vorstellt, ein so erregbares und bewegliches Zuschauer-Publikum habe die größte Aehnlichkeit mit vielen Tausend Besessenen und Evergumenen gehabt.¹⁷⁷

Die Griechen hätten dem primitiven, „ersten Beifallsklatschen“, wie es sich bei Kindern ergibt („Es ist ja der natürlichste, echt kindische Ausdruck des sich freuenden Kleinen, wenn es [...] nun im Ausdrucke seines Wohlbehagens die Hände zusammenschlägt.“¹⁷⁸) so viel an Inbrunst und Wertschätzung hinzugefügt, dass es sich regelrecht zu einer Kunst entwickelte. Einen wesentlichen Beitrag dazu leistete laut Böttiger auch die besondere Akustik der Theaterbauten, die „herrliche Schallfortpflanze, Multiplicatoren (Vervielfältigungsanstalten), und unvergleichbare Resonanzböden“ (Böttiger, 1837) waren. Diese Verstärkung der Klatschgeräusche im massiven Stein-Dreiviertelrund hätte eine unweigerliche Intensivierung und Ausbreitung der Freude zur Folge gehabt, denn

[...] das tactmäßige Beifallsklatschen [gewährt] den Klatschenden selbst noch durch Verstärkung und Wiederholung jedes einzelnen donnernden Unisonos mit den Händen (der Brite nennt es ein Glockengeläute, *peal of applause*) eine eigene Unterhaltung, ja einen Genuß, von welchem wir uns jetzt selbst mit allem Aufwande ausmalender Phantasie kaum eine Vorstellung zu machen vermögen.¹⁷⁹

Böttiger bescheinigt diese Eigenschaft auch dem später (nach griechischem Vorbild) entstandenen römischen Bau vom antiken Theater von Taormina auf Sizilien. Der Verdoppelungseffekt des Klatschens durch das Echo war für das lebendige Publikumsverhalten sicher förderlich und ließ es zu einem wahren Genuss werden, wie Böttiger öfter erwähnt.

Stets in enger Verbindung mit seiner Religion (siehe 4.1.4.), stand nun dieses „erste Theaterpublikum“ (Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, 1979) dem neuen Gebilde offen und unbefangen gegenüber. Es war nicht vorbelastet und konnte - gekoppelt mit seiner demokratischen Grundeinstellung - kritisch und mitgestaltend auf die weitere Entwicklung des Theaters einwirken.

4.1.2.3. Claque

Das Theater der griechischen Antike erfüllte nicht bloß reinen Selbstzweck, sondern förderte neben der Erziehung des Volkes auch den Wettkampf: Es ging um etwas! Um

¹⁷⁷ Böttiger, *Kleine Schriften archäologischen und antiquarischen Inhalts*, 1837. S. 330-331

¹⁷⁸ ebd., S. 326

¹⁷⁹ ebd., S. 332

das (kritische) Publikum und die Preisrichter zu überzeugen, griffen die Dichter auch zu unlauteren Methoden. So war es nicht zwingend auf die Qualität der Stücke zurückzuführen, dass Philemon seinen schärfsten Konkurrenten Menander häufiger besiegte, sondern auf die Anzahl der im Publikum postierten bezahlte Jubler (*Claqueure*), die an den entscheidenden Stellen lachten und applaudierten.

Das Phänomen der Claque wird in den folgenden Kapiteln zur historischen Entwicklung des Theaters noch häufiger vorkommen, doch ist die Claque im Kontext der Antike und der „Geburt“ des Theaters mit einer größeren Gewichtung zu betrachten: in der Claque drückt sich nicht nur die Käuflichkeit, sondern v.a. auch die Lenkbarkeit des Publikums aus, die anscheinend seit Anbeginn des Theaters bestand.

Plutarch berichtete, dass es manche Tragödiendarsteller nötig gehabt hätten, sich eine Claque zu halten und auch im Falle Philemons schreibt Kindermann, dass „[...] Menander ihn künstlerisch bei weitem überragte“¹⁸⁰. Die gewählten Preisrichter, die ihr Amt stellvertretend für die im Theater anwesende Bürgerschaft ausübten, konnten das offenkundige Urteil der Masse nicht einfach ignorieren, sondern unterlagen in vielen Fällen seiner direkten Beeinflussung, was Plato in seinen „Gesetzen“ ausdrücklich bestätigt.

Aelian berichtet, daß bei der ersten Vorstellung der „Wolken“ das Publikum laut rufend gefordert habe, die Preisrichter mögen Aristophanes den ersten Preis verleihen. In diesem Fall aber hätten die Preisrichter gegen das Volksvotum entschieden. Sicher gab es Beeinflussungsmöglichkeiten durch einflußreiche Persönlichkeiten, aber auch Bestechungsfälle. Aristophanes selbst erwähnt in den „Vögeln“ (444/45) den Eindruck, den energische Stellungnahmen der Zuschauer auf die Preisrichter ausübten; in den „Acharnern“ (557/59) aber ist die Rede von Bestechungsmöglichkeiten, die ihm selbst zu Gebote gestanden wären, wenn er sich ihrer hätte bedienen wollen. [...] Mitunter freilich scheint auch die Besorgnis vor späterer Verurteilung die Stellungnahme der Preisrichter mitgeprägt zu haben.¹⁸¹

War das Publikum des griechisch-antiken Theaters noch so offen gegenüber Positivem und Negativem, hatte es noch so große Freude daran, der eigenen Meinung laut und unvoreingenommen Ausdruck zu verleihen, so beweist das Aufkommen der Claqueure bereits die erste Institutionalisierung des Applauses, seine Einverleibung in einen Machtapparat, der ehrliche Stellungnahmen auszuhöhlen und wahre (dichterische) Qualitäten unter sich zu begraben imstande ist. Die Griechen waren damit Vorreiter für eine Mitte des 19. Jhs. (bes. in Frankreich) auf die Blüte getriebene Unsitte.

¹⁸⁰ Kindermann, Das Theaterpublikum der Antike, 1979. S. 22

¹⁸¹ ebd., S. 23

4.1.3. Chor

Der Chor bildet das Urelement griechischer Dramen, ist doch aus ihm überhaupt erst das Theater entstanden. Ursprünglich hatte er eine eigenständige Funktion, indem durch seine Kulttänze und -gesänge Gottheiten verehrt wurden (z.B. der bereits erwähnte Dithyrambos). Im späteren Drama wurde dem Chor die Aufgabe zuteil, eine Brücke zwischen Bühne und Zuschauer zu schlagen. Er bot – als Unsichtbarer wie auch als Teilnehmer des Geschehens – eine Vielfalt von Hintergrundinformationen an, um dem Publikum das Verständnis zu erleichtern. Der Chor war Kommentator, Sprachrohr des Dichters und Darsteller in einem, seine Verse wurden meist unisono gesungen, manchmal auch gesprochen.

Im Laufe der Zeit entwickelte sich in der Komödie die *Parabase*, ein in der Mitte der Stücke eingeschaltetes Element, in dem sich der Chor direkt an das Publikum wandte. Die Parabase besteht in der Regel aus sieben Gliedern, die sich grob in zwei Teile zusammenfassen lassen: einer langen Ansprache durch den Chorführer, in dem die persönlichen Anliegen des Dichters zum Ausdruck kommen, und einer Komposition, die den gesamten Chor umfasst. Häufig hat es auch den Anschein, dass Komödien auch außerhalb dieses Elementes Parabasen seien, „[...] worin der Dichter gar nicht aufhört, durch alle Momente, Wandlungen, allegorische und wirklich gemeinte Figuren hindurch, mit den Zuschauern in eigener Person zu verkehren.“¹⁸² Auch Aristophanes macht sich die Komödie zunutze, um seine Worte an das Publikum zu richten, indem er den Chor in „Die Wespen“ (422 v. Chr.) folgende Schlussmahnung verlautbaren lässt:

Das laßt euch gesagt für die Zukunft sein, / Ihr Verehrtesten! Wenn sich ein
Dichter bemüht, / Überraschendes, Neues zu schaffen für euch, / So behandelt ihn
freundlich und haltet ihn wert, / Und bewahrt sie wohl auf, die poetische Frucht, /
Und legt sie samt den Orangen hinein / In die Kisten und Kasten: befolgt ihr den
Rat, / Dann riecht man: o, Würze! jahraus und jahrein / an den Kleidern euch schon
den Verstand an.¹⁸³

Mahnende Worte der Dichter, von Chor oder Chorführern vorgetragen, mögen zu jener Zeit nichts Ungewöhnliches gewesen sein. Die – später immer häufiger kritisierten – Parabasen erfüllten aber genau jenen Zweck, indem sie sich „[...] die Illusion des Stückverlaufs bewußt durchbrechend, unmittelbar an das Publikum [wenden], um sein

¹⁸² Klein, Geschichte des Dramas, 1895. S. 42-43

¹⁸³ Kindermann, Das Theaterpublikum der Antike, 1979. S. 106

Verständnis mit Hilfe kräftiger Motivationen für das betreffende Anliegen des Komödien-Verfassers und seiner theatralischen Helfer anzuheizen.“¹⁸⁴ Und aus ihren Anliegen machten Dichter wie Aristophanes keinen Hehl, ging es ihnen doch letztendlich um den Sieg ihrer Werke. Auch in „*Wolken*“ (418 v. Chr.) appelliert der Autor mittels des Choranführers Koryphaios wieder an das Publikum, allerdings nicht mehr mit drohendem, sondern einschmeichelndem Tonfall.

Lasst, Zuschauer, frei mich gestehn, was die Wahrheit reden heisst,
Beim erhabnen Gott Dionysos, dessen Pflegesohn ich bin.
Traun, so wahr ich heute den Sieg wünsch' und Ruhm der Meisterschaft,
Hielt ich stets für wacker und brav euch allhier Versammelte;
Und deswegen wollt' ich zuerst euch dies Schauspiel, welches mir
Unter allen treflich gerieth, auch mir wirklich sauer ward,
Vorgeniessen lassen; allein damals nahm mir Ungeschmack
Den mit Recht gebührenden Preis. Deshalb klag' ich jetzt vor euch
Weisen Kennern, denen zu Lieb' ich mir diese Mühe gab.¹⁸⁵

Das Publikum war im Theater der Antike heiß umworben, hing der Erfolg der Stücke doch auch von seiner Güte und Begeisterung ab. Der Chor, der auch außerhalb der Parabasen Einsatz fand, diente vielfach als verlängerter Arm des Dichters. In seinen Chorpartien mahnte Aristophanes nicht bloß an den Geschmack des Publikums, sondern verlieh auch öffentlich seiner Missgunst gegenüber Konkurrenten und Machthabern (bes. Kleon) Ausdruck.

Es versteht sich, daß die Zuschauer die Beschimpfungen, Ermahnungen, Bitten und Verheißungen der jeweils vom Chorführer oder vom ganzen Chor vorgetragenen Parabasen des Aristophanes nicht stillschweigend hingenommen haben. Damit aber ergab sich eine Art von Zwiegespräch mit dem Publikum - und sei es auch nur mit Hilfe von Zwischenrufen, Applaus oder Gezische, das in solcher explosiven Art auf beiden Seiten inmitten so vieler Tausende kaum sonst anzutreffen ist.¹⁸⁶

Die Chorpartien ließen aber nicht nur inhaltlich (durch ebensolche direkten Ansagen an das Publikum) auf eine besondere Nähe zur Zuschauerschaft schließen, der Chor war auch äußerlich als ein Bindeglied zwischen Bühne und Auditorium erkennbar. Durch die Einbeziehung von Teilen des Demos machte er das Publikum zu Agierenden. Meistens waren es nämlich Bürger, die unter Leitung eines Chorführers probten; 12-15 bei tragischen Chören (ohne Maske) und 24 Sänger (mit Maske) beim Chor der Komödie. Einen ganz bestimmten Teil des Demos zitiert Aristophanes in „*Ritter*“ auf die Bühne, hier bildeten (echte) Ritter den Chor und ritten auf mit Pferdmasken versehenen Statisten, deren Ausstattung die Ritterzunft stiftete.

¹⁸⁴ ebd., S. 96

¹⁸⁵ Aristophanes, *Wolken*, 1811. S. 91

¹⁸⁶ Kindermann, *Das Theaterpublikum der Antike*, 1979. S. 107

4.1.4. Krotos

Der polytheistische und anthropomorphe Glaube der Griechen hielt auch einen Platz für einen „Gott des Beifalls“ frei, den wir in Krotos, der von Zeus als Sternbild Schütze ans Firmament verbannt wurde, erkennen. „The Greeks even designated a charming little god, Krotos, just for this activity“¹⁸⁷ – nämlich für den Applaus.

Die Namensgebung dieses „Gottes des Beifalls“ erfolgte nach onomatopoietischen Grundlagen, ist Krotos (κρότος) doch das griechische Wort für *Klatschen*, wie diese Wörterbucheinträge belegen: „Applause, κρότος“¹⁸⁸ und etwas detaillierter in Unterscheidung zu *Praise* und *Cheering* „Applause, subs. [...] *Clapping*: κρότος“¹⁸⁹.

An anderer Stelle wird Krotos auch mit „Getöse“ oder „Donner“ gleichgesetzt.

In der griechischen Mythologie wurde Krotos als Sohn des Pan und der Eupheme geboren, und war „[...] ursprünglich der personifizierte Takt des bacchischen Tanzjubels, der aber als himmlischer Taktschläger im Sternbild des Schützen erscheinen soll, gleichwie Pan selbst in das Sternbild des Steinbocks versetzt ist.“¹⁹⁰ Krotos war eben nicht nur ein guter Reiter und geschickter Bogenschütze, sondern auch Erfinder des rhythmischen Klatschens zur Musik. Dies kam aufgrund seiner Nähe zu den Musen zustande, die Böttiger in seinen „Kleinen Schriften“ beschreibt:

Diese Eupheme hatte aber in Arcadien mit dem dort einheimischen Hirtengott, dem Pan, ein verliebtes Abenteuer gehabt, und die Folge davon war ein munteres Waldtenfelchen, ein Satyrisk, Krotos mit Namen, den wir indessen Klatschhand nennen wollen. [...] und als die Musen später nach Thespiä in Böotien wanderten und auf dem ihnen vor allen anderen Musen-Heilighümern geweihten Waldtheater ihren eigenthümlichsten Wohnsitz nahmen, da ging der Milchbruder Klatschhand mit hin und blieb ihr unzertrennlicher Gefährte. Und wenn sie nun ihr himmlisches Konzert anstimmten und in lyrischen und dramatischen Wechselgesängen Götter und Menschen auf der mit Lorbeeren umgrünt und umschatteten Bühne entzückten, da saß Klatschhand und lauschte mit gespitzten Ohren in irgend einer Schattenlaube versteckt und klatschte dann, wenn sie's seiner Meinung nach am schönsten gemacht hatten, viel lauterem Beifall mit seinen nervigen Fäusten zu, als das lauteste Bravorufen hätte hervorbringen können, zur Lust der in allen Winkeln herum versteckten und jeden Schall vervielfachenden Echo.¹⁹¹

¹⁸⁷ Pavis, Dictionary of the Theatre, 1998. S. 28

¹⁸⁸ Groves, A Greek and English Dictionary, 1830. S. 4

¹⁸⁹ Woodhouse, English Greek Dictionary, 1972. S. 35

¹⁹⁰ Piper, Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst, 1851. S. 256-257

¹⁹¹ Böttiger, Kleine Schriften archäologischen und antiquarischen Inhalts, 1837. S. 323

Im Gegensatz zu den späteren „cymbelschlagende[n] Satyrn, die zugleich mit den an den Füßen befestigten Schlagbretern“¹⁹² den Takt angeben, ist unser Krotos (κρότος) noch auf das bloße Schlagen der Hände angewiesen.

Die Existenz von Krotos als „Gott des Beifalls“ wirft nun ein neues Licht auf die Publikumskundgebungen im Theater der Antike. Schauspieler und Autoren sahen sich genötigt, Krotos mit reichlichen Opfergaben zu versehen. Schließlich ging es um Erfolg oder Misserfolg der Dramen und das Durchfallen eines Stückes konnte damals das Aus für Schauspieler und Stückeschreiber bedeuten.

Noch im Athen des 4. Jhs. n.Chr. treffen wir auf Krotos. Erzählungen des Eunap von Sardes schildern den sophistischen Schulbetrieb und beschreiben die damals sehr beliebten „improvisierenden Konzertredner“.

Das Wort κρότος bedeutet zunächst das Stampfen der Füße beim Tanz, der Hufe beim Galopp, das Klappern der Kastagnetten in der Komödie, schliesslich die Fingerschnippen, vor allem aber - seit dem Hellenismus - den Applaus, den ein Rhetor nach einem schönen Satz einheimsen kann. Dabei wird ans Händeklatschen nur bei einem rohen Publikum oder bei begeisterten Studenten gedacht. Andere Reaktionen wie das Nicken scheinen Erwachsenen und Amtspersonen eher anzustehen. Aber gerade daher ist das Klatschen als Durchbrechung der Konvention zum Zeichen der Begeisterung und zum heimlichen Ziel der Redner geworden. An dieser üblicherweise praktizierten Zurückhaltung kann man ermesen, was es heisst, wenn ein würdevoller Prokonsul klatschend von seinem Sessel aufspringt, die Falten seiner Toga durcheinanderbringt und zum sechzehnjährigen Studenten wird - nur weil er den Sätzen eines Prohairesios nicht mehr widerstehen kann.¹⁹³

Prohairesios, Eunaps Rhetoriklehrer, schaffte es mit einer einzigen Redevorstellung zum führenden Redner Athens aufzusteigen, indem er sich das Thema von seinen erbitterndsten Feinden vorgeben ließ und den Prokonsul jeglichen Applaus zu untersagen beauftragte.

Krotos bezeichnet somit sowohl die Erzeugung von Geräuschen (bes. durch Klatschen), als auch die für diese Tätigkeit zuständige Gottheit.

4.1.5. Zusammenfassung

Ausgehend vom Festcharakter des Theaters der griechischen Antike war das Publikum maßgeblich an der Vollendung der Vorstellungen beteiligt. Theater wurde für das Volk, die Polis, gemacht, was den Bau riesiger Stätten erforderte, die so konzipiert waren,

¹⁹² ebd., S. 324

¹⁹³ Steinrück, Haltung und rhetorische Form, 2004. S. 119

dass sie eine Verständigung zwischen Bühne und jedem beliebigen Punkt in der Arena ermöglichten. Durch die Form des Wettstreits war das Publikum einmal mehr gefordert, sich einzubringen und dadurch mitunter das Urteil der Preisrichter zu beeinflussen. Theater bedeutete also immer einen lebendigen Dialog beider Seiten, die sich vielmehr als eine Einheit verstanden. Die Orchestra, im Zentrum des Theaters, kann dabei als Brücke zwischen Bühne und Publikum angesehen werden. Der hier befindliche Chor diente zum Einen dem Dichter als Sprachrohr, zum Anderen kommentierte er das Geschehen auf der Bühne. Dass Applaus bereits zu jener Zeit eine bedeutende Rolle spielte, lässt sich nicht zuletzt an seiner Käuflichkeit erkennen – mithilfe erster Claqueure sollte bei den Dramenwettbewerben die Konkurrenz ausgestochen werden. Das Publikumsverhalten sah sich also mit den Dramen einer raschen Entwicklung unterworfen, was den Beifall schon bald zur Kunst erhob - war ihm doch auch ein Gott, Krotos, gewidmet.

Die Gründe für eine ausführlichere Behandlung der griechischen Antike innerhalb des historischen Abrisses des Publikumsverhaltens liegen auf der Hand, war das Publikum in der Folge doch nie mehr mit so großen Freiheiten ausgestattet. Von einem *Idealpublikum* wollen wir hier dennoch nicht sprechen, bezieht sich dieser Terminus doch stets auf konkrete Situationen und kann nicht generalisiert werden. Wohl aber müssen wir feststellen, dass das Theater der Antike für das Publikum Voraussetzungen geschaffen hat, die einem Ideal sehr nahe kommen.

4.2. Römisches Kaiserreich

Der vom römischen Dichter Juvenal geprägte Ausdruck „Brot und Spiele“ (panem et circenses) ist auch für das Theater im Imperium Romanum bezeichnend, erfüllten die Spiele (der lateinische Begriff *circenses* meint eigentlich *Zirkusvorstellungen*, hier soll er für Spiele aller Art, u.a. auch das Theater stehen) schließlich den Zweck, das Volk von den Machenschaften der Machthaber abzulenken. Wie schon bei den Griechen, betrachteten auch die Römer das Theater als eine staatliche Einrichtung, jedoch nicht zum Zweck des politischen Diskurses, sondern zur Machtrepräsentation und Ablenkung der *plebs*. Eine weitere Gemeinsamkeit mit dem Theater Griechenlands lässt sich in Bezug auf unseren Untersuchungsgegenstand feststellen: Das Publikum römischer Spiele nahm genauso aktiv an den Vorführungen teil, wie jenes der Dionysien. Die

Römer verfeinerten das Ausdrucksrepertoire sogar, indem sie ihre Akklamationen durch Abstufungen zu variieren wussten und sich in der Folge ein breites Spektrum gestischer Kommunikationsformen entwickelte, auf welches weiter unten genauer eingegangen wird. Zuvor noch wird das ausgeprägte Machtverhältnis zwischen Volk und Kaiser untersucht, welches sich gerade bei solch großen Veranstaltungen manifestierte; und auch im Theater der römischen Antike findet sich wieder eine gewisse Nähe zwischen Publikum und Bühne, von der gleich im Anschluss die Rede ist.

4.2.1. Bühne – Publikum

Theater war im Römischen Kaiserreich nicht mehr die einzige Unterhaltungsform, die den breiten Massen zur Verfügung stand. Um dieser neuen Konkurrenz die Stirn zu bieten – zu den spektakulärsten Lustbarkeiten zählten zweifelsohne die Wagenrennen, die Gladiatorenkämpfe und die Tierhetzen – genügte es nicht, griechische Komödien und Tragödien ins Lateinische zu übersetzen, es bedurfte einer Anpassung an den neuen Publikumsgeschmack. Mit den Dichtern Plautus, Terenz und Seneca brach in der Folge eine neue Blütezeit der dramatischen Kunst an, die dem Theater – trotz der von Kolosseum und Circus Maximus ausgehenden starken Konkurrenz – fortwährend einen regen Publikumszustrom garantierte.

Aus provisorischen Holzbauten, die nach dem Gebrauch wieder demontiert wurden, übersiedelte das Theater schon bald in feste Bühnenanlagen, zuerst ins 55 v. Chr. erbaute Pompeiustheater. Theateraufführungen wurden in die Ludi Romani, die römischen Stadtfeste eingeführt und erfreuten sich wachsender Beliebtheit. Zu den frühesten Formen der römischen Komödie zählen Mimus und Atellane, die meist burleske und obszöne Inhalte ohne dramatische Handlung aufweisen und von Liebschaften, Travestie, dem Landvolk oder Mord und Betrug handeln. Es waren volkstümliche Stegreifkomödien, die sich entweder durch eine starke Mimik und Gestik der Schauspieler auszeichneten (Mimus) oder mit vier festen Charaktertypen auskamen, die in bizarren Masken auftraten (Atellane¹⁹⁴). Diese ländlich geprägten Stücke waren (sowohl als Nachspiel von Tragödien, wie auch als eigenständige Aufführungen) bei

¹⁹⁴ Die vier Typen der Atellane waren der Narr Maccus, der verfressene Aufschneider Bucco, der geizige Alte Pappus sowie der bucklige Scharlatan Dossenus. Bereits seit dem 3. Jahrhundert v. Chr. wurden Atellanen als Nachspiel zu Tragödien aufgeführt. Später wurde die Atellane weitgehend durch den Mimus verdrängt, allerdings begegnen wir den vier Charaktertypen der Atellane leicht abgewandelt in der Commedia dell'Arte wieder. - Meyers großes Konversations-Lexikon, 1907. S. 20

Volk und Elite gleichermaßen beliebt und sorgten wohl ob ihrer Derbheit für zügellose Stimmung im Publikum. „Die Ausgelassenheit der Atellanen nahm schon unter Tiber so überhand, dass dieser selbst in seinen Lüsten und Ausschweifungen finstere Despot gegen die Atellanen von Staatswegen einschreiten und die Spieler aus Italien jagen liess.“¹⁹⁵ Für eine Steigerung der Teilnahme und des Behagens des Publikums wendet bereits Menander bei seinen Figuren das Aus-der-Rolle-Fallen an, was sich von den griechischen Chören insofern unterscheidet, als dass in Rom die Schauspieler selbst die Illusion brechen und sich nicht nur kommentierend oder appellierend ans Publikum wenden, sondern – wie auch bei Plautus Traumerzählung in „Mercator“ – die Menge als intime Mitwisser einbeziehen und ihr Geheimnisse anvertrauen.

Jedenfalls wird an allen diesen Stellen von den Darstellern dem Publikum etwas anvertraut, was im Stück selbst kein Mensch erfahren dürfte oder was für niemand innerhalb des Stückablaufs wissenswert wäre, wohingegen für das Publikum eine Entschlüsselung, ein Türenöffnen erfolgte, oder eine Brücke zum besseren Verständnis, vielleicht auch zur besseren Wertschätzung geschlagen wird. [...] Die Bitte um Verschwiegenheit, von der schon die Rede war, trifft man ebenso oft an wie die ans Publikum gewandte Bitte um Auskunft.¹⁹⁶

Die Schranken zwischen Bühne und Publikum werden im römischen Theater andauernd auf sehr lebhafte Weise durchbrochen. Der Begriff der *acclamatio*, der sich bis in die heutige Zeit gehalten hat, steht für dieses Selbstverständnis des Zuschauerurteils.

„ACCLAMA'TIO was the public expression of approbation or disapprobation, pleasure or displeasure, &c. by loud acclamations. On many occasions, there appear to have been certain forms of acclamations always used by the Romans“¹⁹⁷. Zu diesen „besonderen Formen“ zählt im römischen Theater die Plaudite-Forderung: „[...] at the conclusion of plays the last actor called out *Plaudite* to the spectators“¹⁹⁸. Mit dieser Bitte um Applaus enden die meisten der erhaltenen römischen Dramen, meist vom Epilog-Sprecher ausgesprochen. „Klatscht und lebet wohl. Erhebt euch von den Sitzen!“¹⁹⁹ heißt es in der Verabschiedung des „Epidicus“ von Plautus. Und in seiner „Asinaria“ wird das Publikum am Ende um mildernde Umstände und Verständnis gebeten:

„Der alte Mann, wenn hinter dem Rücken seiner Frau er heute
Seinem Vergnügen nachging, tat weder etwas Neues
Noch etwas Seltenes und Unerhörtes.
So machten's viele schon: Kein Mensch ist so hart,

¹⁹⁵ Klein, Geschichte des Dramas, 1895. S. 330

¹⁹⁶ Kindermann, Das Theaterpublikum der Antike, 1979. S. 201

¹⁹⁷ Smith, Dictionary of Greek and Roman antiquities, 1870. S. 3

¹⁹⁸ ebd.

¹⁹⁹ Plautus, Epidicus (Schlussvers: V.733). – In: <http://www.thelatinlibrary.com/plautus/epidicus.shtml> (Zugriff: 02.06.2008). „Plaudite et valet. lumbos porcite atque exsurgite.“

Keiner auch so tugendfest, daß er nicht
Gelegentlich sich's wohl sein ließe. Wollt ihr nun erbitten, daß
Der Alte keine Schläge kriegt, so ist es wohl
Das beste Mittel, wenn ihr uns lauten Beifall klatscht." ²⁰⁰

Im Unterschied zu den griechischen Agonen wurde im römischen Theater kein Wettstreit unter den Dichtern ausgetragen (zumindest nicht offiziell), woran sich bereits die Tendenz der Verlagerung der Aufmerksamkeit vom Dichter hin zur Bühne erkennen lässt. Nicht mehr das geschriebene und vorgetragene Wort zog das Interesse der Zuschauer auf sich, es musste vor allem für die Optik etwas geboten werden. Als Folge dieses Paradigmenwechsels verschwanden ab dem 1. Jh. n. Chr. auch die Ludi Graeci, die griechische Tragödie, völlig aus den Theaterprogrammen Roms.

Einen deutlichen Wandel im Publikumsgeschmack signalisiert Cicero (ad famil. VII, 1, 2) schon im Jahr 55. Da genügte selbst nicht mehr der ausdrucksvolle Starschauspieler den Zuschauern. Nun mußte es darüber hinaus schon prunkvolle Massenaufzüge geben. So ließ Pompejus in der „Clutemestra“ des Aecius „den von Troja heimkehrenden Agamenmon wie einen römischen Triumphator einziehen. 600 mit Beutestücken beladene Maulesel schritten dabei über die Bühne.“ Zur Zeit des Horaz aber waren es nicht mehr bloß die breiten Volksmassen, die nach Prunkausstattungen verlangten, sondern sogar die Ritter, als Repräsentanten der „fein gebildeten“ Kreise, legten nun, wie Horaz in den Epistulae (II, 1, 181) beklagt, mehr und mehr auf glänzende Ausstattung, statt auf wertvolle Dramatik Gewicht. ²⁰¹

Die Ludi Romani setzten ihren Siegeszug weiter fort, indem sie die Stücke seichter und somit „genießbarer“ machten, und außerdem mehr fürs Auge, mehr Spannung und Überraschungen boten. Diesen Forderungen wurde die neue Gattung des Pantomimus (auch: *saltica fabula*) gerecht, was einer völligen Distanzierung vom Wort gleichkam (nur der Chor rezitierte den Text), zugleich aber eine Verfeinerung des Bewegungsapparates, der Gestik und Gebärdensprache verlangte.

Wichtigste Form der Akklamation blieb im Römischen Theater weiterhin der Applaus. Befanden sich die Dramatiker auch nicht mehr im direkten Wettstreit (wie in Griechenland), so gibt es von Seiten der römischen Dichter trotzdem Bemühungen um das Wohlwollen und den Applaus des Publikums. Für bezahlte Beifallsklatscher (Claqueure) gab es im Römischen Kaiserreich genügend Gelegenheiten, sich zwischen Kolosseum, Circus Maximus, den Gerichten oder in Theatern Arbeit zu verschaffen.

²⁰⁰ Plautus, Asinaria (Schlussvers: V.942). – In: <http://www.thelatinlibrary.com/plautus/asinaria.shtml> (Zugriff: 02.06.2008). „Hic senex si quid clam uxorem suo animo fecit volup, neque novom neque mirum fecit nec secus quam alii solent; nec quisquam est tam ingenio duro nec tam firmo pectore, quin ubi quicque occasionis sit sibi faciat bene. nunc si vultis deprecari huic seni ne vapulet, remur impetrari posse, plausum si clarum datis.“

²⁰¹ Kindermann, Das Theaterpublikum der Antike, 1979. S. 135

Eine Claque war nicht mehr nur an gewissen Tagen im Jahr gefragt, wie in Griechenland, sondern Applaus-Spenden wurde zu einem eigenen Berufsbild.

4.2.2. Kaiser – Plebs

Waren im demokratischen Griechenland die Theater noch Orte des politischen Disputs (ähnlich der Agora), wurde diese Funktion im (zentral gelenkten) Römischen Kaiserreich hinfällig. Trotzdem trafen bei den Spielen das versammelte Volk und der Kaiser aufeinander, was zu Spannungen und häufig auch zu heftigen – über Gesten geführte – Diskussionen führte. „Gestures were one of the primary means available to the urban plebs to voice their displeasure with an emperor.“²⁰² Der Kaiser musste sich zu solchen Anlässen den oft schlecht regierten und zahlenmäßig weit überlegenen Plebs gegenüber stellen.

So blieben die Theater und Stadien die einzigen Orte, um den Mächtigen zuzustimmen oder ihnen die Faust zu zeigen. Dort saßen, Reihe für Reihe und geordnet nach Berufsgruppen und Vereinen, alle sozialen Schichten. Brüllten sie gemeinsam, verwandelte sich eine schaulustige Menge plötzlich in einen ernsten politischen Gegner. Auch ein plötzliches Verstummen, etwa wenn der Statthalter das Rund des Theaters betrat, ließ nichts Gutes erahnen.²⁰³

Die Vorstellung, als Kaiser seinem aufgebrachten Volk gegenüber zu treten, mag bedrohlich anmuten – und war es sicher auch! Das veranlasste die Machthaber dazu, Drohungen auszusprechen und später sogar eine „Theaterpolizei“ einzuführen. Für das Volk blieb es aber die beste Gelegenheit, dem Kaiser gegenüber seinen Unmut auszurücken oder Forderungen zu stellen.

Das Publikum nützte also wiederholt die Anwesenheit der Regierenden, um sie ihre Vielzahl als eventuell auch ins Bedrohliche wendbares Faktum spüren zu lassen. Tatsache ist, daß die Kaiser im Theater und bei den Zirkusspielen öffentlich an sie herangetragene Bitten, etwa um Begnadigungen Verurteilter, um Freilassung von besonders verdienten Sklaven, oder um bestimmte Aufführungen, nur selten ablehnten. Caligula »wurde im Zirkus kurz vor seiner Ermordung vom Volk um Ermäßigung des Steuerdrucks angegangen, worüber er so in Wut geriet, daß er die lautesten Schreier ergreifen und töten ließ.«²⁰⁴

Und gemäß dem Spruch „Brot und Spiele“ unternahmen die Kaiser alles, um die Massen (bereits von Vornherein) ruhig zu stellen. Die Ludi Publici waren kostenlos und umfassten nicht nur die Aufführungen auf der Bühne oder in der Arena, sondern auch die Sorge um das leibliche Wohl der Zuschauer. Besonders Caligula machte sich durch

²⁰² Aldrete, Gestures and Acclamations in Ancient Rome, 1999. S. 92

²⁰³ Dahlheim, Geschichte der römischen Kaiserzeit, 2003. S. 270

²⁰⁴ Kindermann, Das Theaterpublikum der Antike, 1979. S. 130

das Verteilen von Gratismahlzeiten beliebt. „In Rom habe der Kaiser durch die Spiele seine Volkstümlichkeit bewiesen, während die Menge durch Akklamationen oder Missfallensäußerungen ihre Zustimmung oder Forderungen vortrug.“²⁰⁵ Im Allgemeinen aber dürfte der Respekt vor dem Kaiser überwogen haben, nicht zuletzt wegen der Besänftigung durch Mahlzeiten und der drohenden (Todes-)Strafe bei Zuwiderhandeln.

Als Zeichen dieses Respekts dürfen wir auch die im Römischen Reich gängige Begrüßungsformel bei Erscheinen des Kaisers interpretieren.

During the empire, whenever the emperor appeared in public, or particularly when he entered a circus, theater, amphitheater, the Forum, or other enclosed space, his arrival was immediately acknowledged by the people rising to their feet and applauding his entrance.²⁰⁶

Diesen Brauch soll bereits Augustus als erster römischer Kaiser eingeführt haben. Böttiger dringt mit seinen Beschreibungen sogar noch einen Schritt tiefer in unsere Materie vor, indem er den Applaus bei solchen Begrüßungen nicht mit wildem, enthusiastischen Beifall oder Jubel dokumentiert, sondern auf drei abgebrochene Schläge reduziert.

Es war allgemeine Sitte, dass man die großen Staatsmänner und später auch die Kaiser, wenn sie in's Theater traten, mit einem dreimal wiederholten Beifallsklatschen empfing. Mäcenat, der um seiner besänftigenden Politik willen allgeliebte Günstling August's, trat nach einer schweren Krankheit zum ersten Mal wieder in das vom großen Pompejus erbaute erste große steinerne Theater auf dem Marsfelde ein. Da sprang das ganze römische Volk [...] wie durch einen Zauberschlag auf von den Sitzen und klatschte in drei abgebrochenen Momenten dem Genesenen die froheste Bewillkommung zu.²⁰⁷

Zu dem Zwiespalt des Publikums, seinem Unterdrücker und zugleich Veranstalter der Spiele aufrichtig zu begegnen, gesellte sich unter Kaiser Nero noch ein weiterer: Wie mehrere Quellen überliefern, war Nero weniger ein begabter Staatsmann, als vielmehr ein Liebhaber der Künste. Er selbst hielt sich für einen talentierten Sänger, Dichter und Lyraspieler, was ihm – dank kräftiger Unterstützung seiner Claque – mehrere Preise bei musischen Wettbewerben einbrachte. Für einen seiner Auftritte im Theater hatte er sich 5000 junge Ritter und Burschen aus dem niederen Volk von überall her kommen lassen, um ihm Beifall zu spenden.

Während die erwähnten 5000 jungen Claqueure den Anschein einer guten Aufnahme zu erwecken suchten, waren die Ernstzunehmenden, wie der Senator Paetus Thrasea, tief betroffen. Aber auch sonst war, »als man den piepsenden und

²⁰⁵ Dahlheim, Geschichte der römischen Kaiserzeit, S. 270

²⁰⁶ Aldrete, Gestures and Acclamations in Ancient Rome, 1999. S. 106

²⁰⁷ Böttiger, Kleine Schriften archäologischen und antiquarischen Inhalts, 1837. S. 335

quäkenden Gesang der kaiserlichen Majestät vernahm, der Unmut und die Scham der Römer über einen solchen Regenten, so allgemein, daß sich mehr das Gelächter und die Tränen der Verzweiflung als Beifallsbeweise zeigten, und nur mit Mühe konnten jene Claqueure im Verein mit denen, die vom Hof etwas zu hoffen oder zu fürchten hatten, den schwachen und vereinzelt Zuruf der Bewunderung nach und nach so weit verstärken, daß er einstimmig schien.«²⁰⁸

Solche Theaterereignisse wurden vom Publikum natürlich mit sehr gemischten Gefühlen aufgenommen, von vielen sogar als Skandal empfunden. Doch für den Erfolg garantierte nicht nur seine Armada von Berufsklatschern, er ließ auch vorsorglich ein Verlassen der Ränge während des siebenstündigen Spektakels verbieten. Personen stellten sich tot, um hinaus getragen zu werden, einige Frauen sollen sogar ihre Kinder während der Aufführungen geboren haben.

Die Zusammenkunft von Volk und Kaiser war also stets von Spannungen verschiedenster Natur begleitet. Kindermann äußert sogar die Vermutung, Theaterskandale seien oft bewusst nicht unterdrückt worden, denn „das Volk sollte besser hier als auf politischer Ebene seine überschüssige Kraft austoben.“²⁰⁹ Unter Kaiser Nero könnte dies auch einen anderen Grund gehabt haben, ergötzte er sich doch an den Tumulten des Volkes, löste sie mitunter sogar aus und „[...] wenn das Publikum dann handgreiflich wurde und mit Steinen den Streit zum Austrag brachte, warf er selbst mancherlei unter das Volk [...]“²¹⁰. Dass sich die Römischen Plebs aber auch auf zivilisierte Art und Weise auszudrücken verstanden, bzw. eine regelrechte Fülle an Gesten für die Kommunikation in der Arena parat hatten, wird sich jetzt zeigen.

4.2.3. Publikumsverhalten

In seiner Lebendigkeit steht das römische Publikum dem griechischen ums nichts nach. Zu den Spielen versammelten sich Vertreter aller Schichten auf den Tribünen und nahmen sich meist kein Blatt vor den Mund, um das Geschehen auf der Bühne bzw. in der Arena zu kommentieren oder um mit den Regierenden in Dialog zu treten. Welche waren nun die Formeln, die sich die alten Römer (aufbauend auf das Repertoire der Griechen) zu bedienen wussten? „Nel teatro romano, manifestazioni dello stesso genere, anche violente, sotto forma di strepito e di urla, avevano luogo soprattutto durante le

²⁰⁸ Kindermann, Das Theaterpublikum der Antike, 1979. S. 129

²⁰⁹ ebd.

²¹⁰ ebd.

esibizioni canore.“²¹¹ Doch wie andere Quellen belegen, war es nicht nur das enthusiastische und laute Durcheinander, welches das römische Volk so gut beherrschte. Der Einsatz von Ausdrucksmitteln hing stark von der jeweiligen Situation ab und wurde genau abgewogen.

On these occasions the basic forms that acclamations took were, in increasing order of complexity, simple applause; rhythmic applause of various types; individual shouted words or titles; brief formulaic phrases; longer, often rhythmic sentences; and, finally, entire series of phrases that were chanted or even sung. These types of acclamation were used alone or in any combination and could be delivered by any number of persons, from a single individual to tens of thousands.²¹²

Die von den Römern entwickelte Zeichensprache war sehr nuancenreich und musste wohl vom ganzen Volk verstanden und beherrscht worden sein, auch wenn meist Claqueure ihren Einsatz bestimmten. Es versteht sich von selbst, dass das Publikumsgebarren auch bei schlechten Vorstellungen zum Ausdruck kam, was den Theatermachern oft zum Verhängnis werden konnte.

Die Äußerungen des Publikums, die sich im positiven Fall in Händeklatschen (wozu am Schluß der Aufführung die Schauspieler die Zuschauer mit ihren „plaudite“-Bitten selbst aufforderten), in Dacaporufen, im negativen Fall in lautem Zischen, Pfeifen und Trampeln manifestierten, waren also für das Geschick des betreffenden Direktors und seiner Truppe von entscheidender Bedeutung für ihre weitere Existenz.²¹³

Akklationen dieser Art fanden im Römischen Reich vor allem bei drei Situationen Verwendung: „to greet or praise, to react to a Speaker, and to criticize or petition“²¹⁴.

4.2.3.1. Ovationen

Neben der bereits in 4.2.2. erwähnten Begrüßungsformel der Plebs bei Eintritt des Kaisers ins Auditorium durch dreimaliges, abgebrochenes Klatschen, wurden auch die Angehörigen und Freunde des Kaisers durch allgemeine Ovationen geehrt. „Stehend zu applaudieren, Ehrennamen zuzurufen und unisono einen Gruß dem Betreffenden darzubringen, waren die gebräuchlichsten Formen solcher Ovationen.“²¹⁵

²¹¹ Amico, Enciclopedia dello spettacolo, 1954. S. 750. – „Die Publikumskundgebungen manifestieren sich im Römischen Theater genauso wie in der Griechischen Antike, jedoch gewaltsamer, mit Getöse und Geschrei, v.a. während Gesangsvorführungen.“

²¹² Aldrete, Gestures and Acclamations in Ancient Rome, 1999. S. 103

²¹³ Kindermann, Das Theaterpublikum der Antike, 1979. S. 132

²¹⁴ Aldrete, Gestures and Acclamations in Ancient Rome, 1999. S. 103

²¹⁵ Kindermann, Das Theaterpublikum der Antike, 1979. S. 130

4.2.3.2. Plaudite

Die Forderung nach Applaus am Ende von Dramen muss der Vollständigkeit halber auch hier Erwähnung finden (siehe auch 4.2.1.) und wird mit dem Detail ergänzt, dass Augustus für diese Akklamation das Publikum in zwei Hälften teilte:

Augusto volle regolare le manifestazioni di troppo scomposto entusiasmo, nominando un disciplinatore che dava il segno al pubblico il quale, diviso in due cori, rispondeva alternativamente alle formule di acclamazione, che variavano dal »vos valet et plaudite« al »clarum plausum date«, al »nobis clare applaudite«. Era il cantor a dare il via all'a. con la frase rituale »vos plaudite«, nell'atto di uscire per ultimo scena.²¹⁶

Ob mit „disciplinatore“ (Disziplinador) und „cantor“ (Kantor) dieselbe Person gemeint ist, die wir weiter oben bereits mit dem Epilog-Sprecher als Sprecher der *plaudite*-Forderung identifizierten, ist leider nicht bekannt. Trotzdem bleibt dieses erbitte Klatschen ein wesentliches Merkmal römischen Theaters – erst recht bei unterteiltem Publikum mit abgestuften und variierenden Beifallsbezeugungen.

4.2.3.3. Unisono

Die kollektive Wiederholung von im Volk bekannten Sprüchen war mitunter eines der beliebtesten Ausdrucksmittel des römischen Publikums und kam zumeist im Dialog mit dem Kaiser zum Einsatz. „Spontanreaktionen, Standardparolen und manipulierte „vox populi“ wechselten, je nach Konstellation, in derartigen Wechselspielen ab mit Akklamationen auf polemische Stichworte hin oder mit wohl vorbereiteten, den Spielverlauf unterbrechenden Sprech-Chören.“²¹⁷ Im Theater wurden bei diesen unisono vorgetragenen Parolen mitunter auch wesentliche Zusammenhänge zu früheren Stücken oder zu außerhalb der Theatermauern herrschenden Zuständen hergestellt – hier konnte das Volk seinen geistreichen Witz voll entfalten.

Roman audiences were fond of reacting to lines in plays or farces that could be applied to the current emperor by interrupting the performance with applause or even by repeating the lines. This popular form of witticism could also incorporate gesture, as when a theater audience reacted to the recent accession of Galba by repeating a line from an Atellan farce applicable to Galba and embellishing it "with appropriate gestures" (Suet. *Galba* 13).²¹⁸

²¹⁶ Amico, Enciclopedia dello spettacolo, 1954. S. 750. – „Augustus versuchte das enthusiastische Durcheinander des Publikums zu regulieren, indem er einen Disziplinador ernannte, der dem in zwei Chöre geteilten Publikum ein Zeichen gab, woraufhin die Akklamationen alternierend vorgetragen werden mussten, die variieren konnten von „Lebt wohl und klatscht!“ bis „Gebt deutlichen Beifall!“ oder „Klatscht uns deutlich Beifall!“. Es war Aufgabe des Kantors, mit der üblichen Formulierung „Klatscht!“, das Signal für den Applaus am Ende der letzten Szene zu geben.“

²¹⁷ Kindermann, Das Theaterpublikum der Antike, 1979. S. 131

²¹⁸ Aldrete, *Gestures and Acclamations in Ancient Rome*, 1999. S. 91

Sprechchöre gibt es auch heute noch, z.B. bei Demonstrationen, bei gemeinsamen Gebeten in der Kirche und bei Sportveranstaltungen (bes. im Fussball), im Theater jedoch fast ausschließlich nur mehr auf der Bühne.

Neben dem Sprechchor wurde zum Teil auch Applaus unisono, also rhythmisch, ausgeführt (vgl. Aldrete, 1999), sowohl zur Begrüßung des Kaisers (siehe 4.2.2.), als auch bei generellem Beifall.

4.2.3.4. Daumen

Das Bild, das die Traumfabrik Hollywood in Ridley Scott's Film „Gladiator“ (2000) von den blutrünstigen Kämpfen zeichnete, hat sich fest in unseren Köpfen eingepägt: der Kaiser wird von der Menge umjubelt, wenn er den Daumen hebt und somit dem Gladiator Maximus das Leben rettet. Der nach oben oder unten gestreckte Daumen gilt dabei als historisch nicht eindeutig belegtes Zeichen.

Hollywood has decreed that the "thumbs down" gesture meant death for the gladiators and "thumbs up" life, but the ancient sources, while confirming that some gesture involving turning the thumbs was used, are vague concerning the precise nature of this gesture. Indeed it may be that the "thumbs down", rather than denoting death, actually was the crowd's way of calling for the victorious gladiator to drop his sword and spare his vanquished foe.²¹⁹

Wie Aldrete bereits andeutet, ist der Einsatz von Daumen sehr umstritten und vage dokumentiert. Historisch belegt hingegen ist, dass der Kaiser als Zeichen seiner Güte die Entscheidung über Tod oder Leben häufig dem Publikum überließ. Dazu rief die Menge „mitte“ oder „missum“ (*Lass ihn gehen*), um dem unterlegenen Gladiator den Tod zu ersparen, oder „iugula“ (*Abstechen*) für seine Hinrichtung. Der Einsatz des Daumenzeichens bleibt dabei Spekulation und könnte u. U. auch völlig anders ausgesehen haben.

Da es in der römischen, vorchristlichen Vorstellungswelt den Begriff Himmel (Reich der Guten) und Hölle (Reich der Bösen) nicht gab, ist es ebenso wahrscheinlich, dass ein Todesurteil mit dem Daumen nach oben – als Symbol für die Entfernung von Mutter Erde – ausgedrückt wurde; analog galt in umgekehrter Richtung der nach unten gestreckte Daumen als Zeichen für ein Verbleiben auf dieser Erde.²²⁰

Auch ein gegen die Brust oder Kehle gerichteter Daumen als Zeichen des Todes erscheint denkbar, da der Stoß mit dem Schwert vom Schlüsselbein in das Herz ausgeführt wurde.

²¹⁹ Aldrete, *Gestures and Acclamations in Ancient Rome*, 1999. S. 90-91

²²⁰ Schmitt, *Der Gladiator richtete seinen Daumen gegen die Kehle*. – In: FAZ, 142/25D, 22.06.2006. S. 44

Wie auch immer dieses Zeichen nun genau ausgesehen haben mag, die Belege reichen aus, um zur Feststellung zu gelangen, dass auch in diesen entscheidenden Momenten die Kommunikation über Gesten und unisono gesprochenen Parolen stattgefunden hat. Zweifelhaft erscheint mir allerdings die eindeutige Verständlichkeit eines – wie auch immer gearteten – Daumenzeichens, da es aus der Ferne betrachtet nicht klar identifizierbar sein dürfte.

4.2.3.5. Pfeifen

Auch auf Seiten der negativen Akklamationen setzten die Römer neue Maßstäbe. Das bereits aus der griechischen Antike bekannte Pfeifen und Zischen erlebte im antiken Rom eine Weiterentwicklung, indem es mittels der so genannten „Hirtenpfeife“ (Böttiger) ausgeübt wurde, die in den Echo spendenden Theaterstätten Roms einen schneidenden Klang in den Ohren der Ausgepiffenen hinterlassen haben muss. Mit diesem Instrument ging „[...] das souveräne Volk, das lange, nachdem es auf alle Freiheit verzichtet hatte, wenigstens noch im Theater seine Machtvollkommenheit ausübte, zu Zeiten gar nicht sparsam“²²¹ um. Es war ein Qualitätsmerkmal von Theatervorstellungen, wenn die Hirtenpfeife nicht zum Einsatz kam, womit sich auch Cicero in einem Brief an seinen Atticus rühmt, nämlich „[...] daß er den glänzendsten Beifall des Volkes in allen bisherigen scenischen Spielen und Fechterkämpfen ohne allen Mißton dieser Schäfersmusik erhalten habe“²²². Der heute noch übliche Gebrauch von Trillerpfeifen bei Demonstrationen oder Sportveranstaltungen dürfte einem Vergleich mit der „Schäfersmusik“ der Römer nicht standhalten, übten sie ihre letzte Bastion der Freiheit doch mit einer großen Virtuosität aus und verstanden ihre Pfiffe mit all dem Nachdruck anzubringen, den sonst nur Hirten beim Zusammenpfeifen ihrer Herden anwenden.

Was aber das Auszischen durch das aus Rohr geschnittene Hirtenpfeifchen anlangt, so zweifle ich keinen Augenblick, dass man nicht dergleichen Pfeifchen wirklich im Busen oder Gürtel stecken hatte, um dadurch seine Abgunst oder Missbilligung zu verlautbaren.²²³

Das Pfeifen und Zischen – ob nur mit dem Mundwerkzeug oder anderen Hilfsmitteln ausgeführt – war damals im Unterschied zu heute eindeutig negativ konnotiert. Es ist

²²¹ Böttiger, Kleine Schriften archäologischen und antiquarischen Inhalts, 1837. S. 336f.

²²² ebd.

²²³ ebd.

schwer auszumalen, wie sehr ein (Hirten-)Pfeifkonzert tausender römischer Zuschauer einen Angriff auf das Trommelfell bedeutet haben muss.

4.2.3.6. Toga

Die Toga war das Kleidungsstück römischer Bürger. Selbst dieser Umhang wurde schon bald im Rahmen einer ganzen Reihe von Abstufungen zum Zwecke der Beifallsäußerung missbraucht. „The Romans had an organized series of approbative gestures, ranging from finger snapping to hand clapping [...] to waving the flap of the toga or a special handkerchief.“²²⁴ Die genaue Reihenfolge dieser Beifallsbezeugungen lässt sich aufgrund widersprüchlicher Quellen nicht genau rekonstruieren. Es darf aber angenommen werden, dass das Wehen mit dem Toga-Zipfel, weil geräuscharm, wohl eher nur bei mäßigem Gefallen Anwendung fand.

Er wurde bald durch Wehen mit den Zipfeln der Toga gegeben, wofür Kaiser Aurelian das Schwingen mit Zeugstreifen einführte, die er zu diesem Zweck unter das Volk austeilten ließ; bald schnellte man den Mittelfinger an den Daumen, bald schlug man mit den flachen, bald mit den hohlen Händen gegeneinander.²²⁵

Auf die verschiedenen Formen des Klatschens wird weiter unten noch genauer eingegangen. Dass Händeklatschen in dieser Applaus-Definition an letzter Stelle angeführt wird, deutet jedenfalls darauf hin, dass das Händeklatschen, trotz der gegebenen Vielfalt an alternativen Kundgebungsformen, wohl schon bei den Römern der eindeutigste und positivste Beweis der Begeisterung war.

Kurios bleibt der Einsatz von „Zeugstreifen“ (Meyers Konversations-Lexikon, 1907), so genannter *Oraria*, für die Beifallsbekundung.

ORARIUM small handkerchief used for wiping the face [...] Aurelian introduced the practice of giving *Oraria* to the Roman people to use *ad furorem*, which appears to mean for the purpose of waving in the public games in token of applause, as we use our hats and handkerchiefs for the same purpose.²²⁶

Die kostenlose Verteilung solcher Taschentücher durch Aurelian ist wiederum ein Zeichen dafür, dass die Kaiser jener Zeit besonders bei solchen Massenveranstaltungen bemüht waren, das Publikum milde zu stimmen.

4.2.3.7. Brummen, Hohlziegel und Scherbe

Und wieder einmal war es Kaiser Nero, der mit seinem Bedürfnis nach Ruhm der Beifallskunst einen neuen Höhepunkt bescherte. Sein Heer an Berufsklatschern (siehe

²²⁴ Kennedy, The Oxford Encyclopedia, 2003. S. 69

²²⁵ Meyers großes Konversations-Lexikon, 1907. S. 699

²²⁶ Smith, Dictionary of Greek and Roman antiquities, 1870. S. 843

4.2.2.), bestehend aus 5000 jungen Römern und zahlreichen Männern aus Alexandria, ließ er eigens die Kunst des Beifalls lehren, was zu einer Professionalisierung des selbigen führte. In dieser „Applaus-Schule“ (vgl. Encyclopaedia Britannica: *claque*) wurde unter anderem die Abstufung des Applauses unterrichtet, für die die Klatsch-Soldaten, „[...] in Partien geteilt, die Arien des Beifallklatschens – Brummen, Hohlziegel und Scherbe lauteten die volkstümlichen Bezeichnungen [...]“²²⁷ erlernen mussten. So wurde der bloße Applaus um die unterschiedlichsten Formen des rhythmischen Klatschens und der entsprechenden Haltung der Hände bereichert.

[Nero] was greatly taken with the rhythmic applause of some Alexandrians who had flocked to Naples from a fleet that had lately arrived, and summoned more men from Alexandria. Not content with that, he selected more than five thousand sturdy young plebeians to be divided into groups and learn the Alexandrian style of applause, and to employ these styles vigorously at all his performances. The different groups are labeled *the bees*, the *roof tiles*, and the *bricks* (Suet. *Nero* 20). The "bees" may have not actually applauded but instead probably made some sort of humming sound. The "bricks" and "tiles" seem to have been named in accordance with the way they held their hands while clapping; the "tiles" clapped with their hands rounded or hollowed so that they resembled the concave roof tiles used in construction, and the "bricks" applauded with their palms held flat and rigid like the surfaces of bricks.²²⁸

Mit der Variation dieser drei Arten des Beifalls – Brummen (bees), Hohlziegel (bricks) und Scherbe (tiles) – konnte das Auditorium nicht nur mit völlig verschiedenen Klängen (aus dem Publikum) beschallt werden, mit dieser geschulten Claque schaffte es Nero auch, selbst dem unbeteiligten Publikum zu imponieren.

4.2.3.8. Gewalt

Nicht nur die Geschehnisse in den römischen Arenen waren blutrünstig und von roher Gewalt gezeichnet (Gladiatorenkämpfe, Tierhetzen etc.), mitunter brach auch in den Zuschauerrängen die Gewalt aus. Häufig wurde sie von den Kaisern in Auftrag gegeben, um unliebsame Zurufer zu „entfernen“, doch auch das ausgeprägte Fantum bzw. die vielen Claquen gerieten sich selbst öfters in die Haare.

Durch Beteiligung einflussreicher Persönlichkeiten kam es zu ganzen Parteiengruppen, die einander zu terrorisieren und zu unterdrücken suchten. So ereigneten sich trotz aufgestellter Wachen »nicht selten blutige Schlägereien und Tumulte«. Schon im Prolog zum „Poenulus“ droht Mercur als Prologus, daß Aufpasser durch die Cavea gehen und den Störern als Pfand die Toga wegnehmen würden. [...] Als es freilich im Jahr 16 n.Chr. unter Tiberius sogar Tote und Verwundete bei solch einem Theaterskandal gab, weil Soldaten versuchten, Beschimpfungen der Behörden, die im Publikum laut geworden waren,

²²⁷ Kindermann, Das Theaterpublikum der Antike, 1979. S. 129

²²⁸ Aldrete, Gestures and Acclamations in Ancient Rome, 1999. S. 134

hintanzuhalten und kämpfende Zuschauergruppen zu trennen, wurde im Senat der Beschluß gefaßt, daß den Prätores das Recht zustehen sollte, »ungeziemendes Gebaren der Zuschauer mit Verbannung zu bestrafen.«²²⁹

In der Folge wurde versucht, auf der Zuschauerseite der Spielstätten Gewalt zu verhindern, was Kaiser Claudius im Jahr 47 dazu drängte, das Volk mit strengeren Edikten zurecht zu weisen. „So mußte oft die Theaterpolizei eingreifen, um endlich die nötige Ruhe herzustellen.“²³⁰ Der Grat zwischen einer (von Machthabern sogar erwünschten) Abreaktion des Volkes und der Übertretung der Gesetze war dabei ein sehr schmaler und die Kontrolle über abertausende Schaulustige nicht einfach.

4.2.4. Zusammenfassung

Das Publikum der römischen Antike versuchte bei den Spielen die letzten Schlupflöcher seiner Freiheit auszukosten. Das Theater war ein „Geschenk“ der Mächtigen und sollte das Volk von seiner Unterdrückung ablenken, was aber nicht immer gelang. Die Masse nutzte die Gelegenheit, um dem Kaiser ihr Probleme vorzubringen, sie verehrte ihn aber auch und zollte ihm mit dreimaligem, abgebrochenem Applaus Tribut. Der pure Wille zur Beifallsäußerung mündete in Rom in einem regelrechten Katalog aus Gesten und Verhaltensweisen. Ovationen, unisono vorgetragene Parolen und Sätze, rhythmischer Applaus, auserkorene Beifalls-Befehlshaber, ein geteiltes Publikum, das abwechselnd mit dem Zipfel der Toga wehen, Fingerschnippen oder klatschen muss oder die ausgebildeten Berufsjubler von Kaiser Nero, die je nach Anlass brummen (bees), in die gewölbten (bricks) oder aber in die flachen Handflächen (tiles) klatschen mussten. Bei einer solchen Fülle an Möglichkeiten verwundert es nicht, dass Außenstehenden das Verhalten der Römer völlig befremdlich vorkam. Dies belegt eine lustige Episode aus der Kaiserzeit Neros: Als der eine Gruppe ländlicher Italiener zu Theatervorstellungen in Rom einlud, sahen die sich mit den dortigen Gegebenheiten und dem fragwürdigen Verhalten der restlichen Zuschauer heillos überfordert.

The frightened rustics were ignorant of the acclamation formulas used in Rome and of the various types of rhythmic applause that the urban plebs were accustomed to employ. Attempting to imitate the complex verbal acclamations of the locals, the Italians merely created chaos in the theater with their confused, disjointed shouting,

²²⁹ Kindermann, Das Theaterpublikum der Antike, 1979. S. 127-129

²³⁰ ebd., S. 133

and with their "inexperienced hands" they disrupted the smooth rhythms of the urban applauders (Tac. *Arm.* 16.5).²³¹

Da der Beifall auch weiterhin Existenzgrundlage für das Bestehen von Theatergruppen und Theatern war, entstand in der Römerzeit die Zunft der Claqueure. Sie setzten ihre Arbeitskraft nicht nur in den Theater ein; bei Gladiatorenkämpfen, Tierhetzen, Sportveranstaltungen, Gerichtsverhandlungen oder Wagenrennen waren die Berufsklatscher mindestens genauso gefragt und gut bezahlt.

Das Freizeitangebot im Römischen Kaiserreich gestaltete sich so bunt und vielfältig wie nie zuvor, genauso sollte sich auch das Theater präsentieren. Das Interesse der Plebs verlagerte sich bald vom Text des Dichters auf die optischen Reize der Aufführungen, wie Bühne, Ausstattung oder Ausdruckskraft der Schauspieler. Zum Drama gesellte sich alsbald die neue Form des Pantomimus. Trotzdem brachte Rom bedeutende Dichter wie Plautus, Terenz oder Menander hervor, die sich stärker als die Griechen an den Wünschen des Publikums orientierten.

4.3. Mittelalter

Die Zeit ab Ende des 4. Jhs. n. Chr. war in Zentraleuropa von der Vorherrschaft des Christentums geprägt, einer Religion, die mit dem Theater lange Zeit auf Kriegsfuss stand. Dies hatte fatale Auswirkungen auf das soziale Leben, wurde doch ein Kontrastprogramm zum – teils ausufernden – Kulturangebot des Römischen Reiches verlangt. Die Vermutung, dass mit dem Ende der Spätantike das Theater für mehrere Jahrhunderte aus der christlichen Welt verschwand, ist trotzdem nicht völlig korrekt. Das Schauspiel existierte weiter, nahm mitunter aber neue Formen an und entwuchs im Falle der Passionsspiele sogar dem Kirchenapparat selbst. Bezeichnend für die Ablehnung des Theaters ist dessen Dominanz der Bilder – das Zeigen (die Mimesis) musste möglichst beschränkt werden, da sich das Christentum als eine Religion des Wortes (Logos) begriff und die bloße Darstellung als etwas Grobes, Selbstherrliches und Gewalttätiges verurteilte. Aber wieder einmal waren es die Feste, die dem Theater neues Leben einhauchten.

²³¹ Aldrete, *Gestures and Acclamations in Ancient Rome*, 1999. S. 130

4.3.1. Passionsspiele

Die größten Feiertage des Kirchenjahres wurden zum Anlass genommen, um die Schlüsselstellen der Liturgie szenisch nach zu stellen, das war zunächst in den Osterfeiertagen und später auch an Weihnachten und Fronleichnam der Fall.

Die Kirchenspiele waren zentral vom Moment der „Publikumszugewandtheit“ bestimmt und zielten anfänglich auf die Einbeziehung der ungebildeten, leseunkundigen Gemeindeglieder; das Heilsgeschehen sollte veranschaulicht und damit verbreitet werden.²³²

Das ursprünglich von der Kirche verurteilte „Bild“ wurde schon ab ca. 900 n. Chr. von ihr selbst zur Missionierung zweckentfremdet. In Bezug auf das Publikumsverhalten ist aber gerade dieser Faktor der Einbeziehung von erheblicher Bedeutung, entstanden solche Passionsspiele doch erst durch die aktive Teilnahme des Publikums – ein Zustand, den wir heute weder im Theater, noch in der Kirche erleben. In den geistlichen Spielen des Mittelalters war die Zuordnung von Schauspielern und Zuschauern sehr lose.

Die Zuschauer können sowohl dichtgedrängt den Raum, auf dem die Schauspieler agieren, umschließen, als auch sich selbst mit ihnen in einem Raum befinden und dabei ihrerseits zu Agierenden werden: so können sie sich beispielsweise – quasi als Bürger Jerusalems – dem Leichenzug zum Grabe Christi anschließen und auf diese Weise selbst zu Mitspielern werden. Eine klare Trennung im Raum zwischen der Sphäre der Agierenden und derjenigen der Zuschauenden wird nicht vorgenommen: denn sie alle sind in gleicher Weise auf die Menschheitsgeschichte als Heiliges Geschichte bezogen.²³³

Zunächst gestalteten sich die Spiele innerhalb der Liturgie kirchlicher Osterfeiern in Form eines lateinischen Frage-Antwort-Spiels zwischen Mönchen und Gläubigen.

Theaterschriften mit Regieanweisungen sind erst ab dem 12. Jh. n. Chr. bekannt.

„Gleichwohl ist schon im 9. Jahrhundert davon die Rede, daß das Publikum in der Kirche keineswegs nur als „auditorium“ anzusehen sei; die Prediger und „lectores“ übernahmen gar manche Gestenroutinen der Mimen, um auf ihre Gemeinde stärker zu wirken.“²³⁴ Die Entwicklung hin zum Theater vollzog sich in kleinen Schritten. Die „Traditio Gelasiana“ wurde im 11. Jh. in Augsburg aufgeführt und war der zweite Teil einer gesplitteten Auferstehungsfeier. Während der erste Teil für den Klerus bestimmt war, richtete sich der zweite direkt ans Publikum der Messfeier.

„Chorus autem, audita Resurrectione, prorumpens in gaudium, alta voce communiter imponat Te Deum laudamus. Populus more suo concinat, et Crux in altum trahatur“. Das „Volk“ also wird in diesem Augenblick des Jubels aus

²³² Faulstich, Medien und Öffentlichkeiten im Mittelalter, 1996. S. 203

²³³ Fischer-Lichte, Semiotik des Theaters, 1988. S. 140

²³⁴ Kindermann, Das Theaterpublikum des Mittelalters, 1980. S. 14

innerlich-aktiver Teilnahme zum Mitagierenden. Überall vermerken die liturgischen Bücher nach dem Te Deum den Gemeindegesang.²³⁵

Die Besorgnis der Kirchenoberhäupter, durch diese immer beliebter werdenden Spiele könnten säkulare Elemente in die Kirche gelangen, war nicht unbegründet, weshalb man danach trachtete, den Kirchenraum zu verlassen und sich in die Natur begab.

An Statisten war kein Mangel; nachdem man die Spiele aus dem geweihten Raum der Kirche ins Freie verlegt hatte, wurde der Andrang der Bürger, die die festliche Handlung mitbegehen wollten, immer stärker. Die Spiele gestalteten sich so mit der Zeit zu großen Volksfesten. Auch die Zuschauer fühlten sich halb als Mitwirkende. Waren doch die Hunderte von Darstellern, aus denen das Personal gewöhnlich bestand, aus ihrer Mitte, mit ihnen verwandt und bekannt: unbewußt übertrugen sich diese Beziehungen des Alltags auf das innere Verhältnis des Zuschauers zu der Aufführung, die sich vor seinen Augen abspielte. Er lebte sie unmittelbar mit.²³⁶

Die nun im Freien abgehaltenen Passionsspiele zählt Lohmeyer zu den „Massenspielen“, da sie häufig ganze Dörfer miteinbezogen – deren Bürger und deren Plätze! Die Handlung verlangte verschiedene Schauplätze, die durch getrennte Standorte versinnbildlicht wurden. Diese frühe Form der Simultanbühne hatte jedoch den Nachteil, dass nicht alle Zuseher den gesamten Spielverlauf mitverfolgen konnten, da der Ablauf so festgelegt war, dass sich die Mitwirkenden nach einem feierlichen Einzug auf ihre Plätze begaben, die sie bis zum Ende der Vorstellung nicht verlassen konnten. „Die Verbindung zwischen den Standorten wurde einfach durch Botengänge hergestellt. Ferner kam es immer häufiger vor, daß die Handlung an zwei Orten zugleich spielte.“²³⁷ Von einem Schauplatz auf den nächsten überspringende Dialoge sollen dabei keine Seltenheit gewesen sein, was den Zusehern offenbar nicht die Illusion raubte. Durch die stationenweise Nachstellung des Weges Jesu wirkte die Geschichte viel lebendiger auf das Publikum und erweckte bei selbigem sogar nachempfundene Emotionen. Von solchen geistlichen Spielen, besonders den Osterspielen, gab es unzählige Varianten, meistens mit melodramatischem Charakter. Viele von ihnen enthielten auch komödiantische und derbe Passagen, zu denen das Leben der Maria Magdalena vor ihrer Bekehrung, die Höllenfahrt Christi, der Einkauf der Salben und Spezereien durch die drei Marien vor dem Besuch des Heiligen Grabes die szenischen Anlässe bildeten.

In vielen Passionsspielen wird Grotesk-Komisches im Blick auf entsprechende Publikumsreaktionen im Verlauf von Prügelszenen, in spaßigen Anreden unmittelbar an das Publikum, bei Ständeverspottungen und bei bestimmten Sozialcharikaturen präsentiert. Mit Häßlichkeitsattributen werden auch die

²³⁵ ebd., S. 15

²³⁶ Lohmeyer, Die Dramaturgie der Massen, 1913. S. 14f.

²³⁷ ebd., S. 15

„bösen“ alten Weiber sehr schonungslos in ironischem Wortwitz und situationskomischer Aktion belegt und damit dem Publikumsgespött preisgegeben. Manche Szenen, in denen Satan die „alten Weiber“ in die Hölle schleppen oder in denen Krämersknechte alte Frauen bloßstellen sollen, werden auch – unter dem schadenfrohen Gejohle der Umstehenden – unmittelbar ins Publikum getragen.²³⁸

Das Mitmachen und Mitgestalten war für die mittelalterlichen Passionsspiele von zentraler Bedeutung. Genauso wie schon beim griechischen Drama, sei nun im Mittelalter aus einer religiösen Stimmung des ganzen Volkes heraus eine dramatische Handlung entstanden. Kleinster gemeinsamer Nenner sei in beiden Fällen der Chor, so Lohmeyer.

Das Wesentliche war für beide das chorische Element, dort in der stilisierten Form, hier in der Form der bunten Masse. Der Chor und die Masse erfüllen auf der Bühne den Zweck, die innere Verbindung herzustellen zwischen den Personen des Dramas und den Zuschauern; in diesem Sinn kann man es verstehen, wenn August Wilhelm von Schlegel den griechischen Chor einen idealisierten Zuschauer nennt.²³⁹

Auch im städtischen Raum, der zu jener Zeit ein rasantes Wachstum erlebte, verbreitete sich das Schauspiel mit religiösem Hintergrund. Auf den Marktplätzen, die immer stärker zum gesellschaftlichen Zentrum wurden, wurden Mysterienspiele und Moralitäten aufgeführt – wiederum stehen hier Laien unter Führung von Geistlichen auf der Bühne.

4.3.2. Narren

Neben Kirche und Stadt waren die königlichen Höfe der dritte Entwicklungsraum dramatischer Spiele. Hofnarren hatten für die Belustigung des Königs zu sorgen und sollten ihn – als ernste Figur – daran erinnern, dass auch er in Sünde fallen könne. Das erlaubte es dem Narren als einzigen, Kritik am König zu üben. Weiters wurde es im mitteleuropäischen Adel bald Brauch, Hoffeste zu geben, bei denen Theaterereignisse, v.a. der Tanz, eine prominente Funktion übernahmen.

Die Figur des Narren spielte aber auch außerhalb der königlichen Mauern eine große Rolle. Ab dem 12. Jh. wurden im mittelalterlichen Europa Narrenfeste abgehalten, kirchliche Rituale wurden dabei parodiert, Eselsmessen veranstaltet. Bald hält der Narr auch Einzug in das Fastnachtstreiben, welches theatralisch aufgeladen wurde. Mit 2500 Versen zählte das „Große Neidhartspiel“ aus Tirol bis um 1500 zu den umfangreichsten

²³⁸ Faulstich, Medien und Öffentlichkeiten im Mittelalter, 1996. S. 192

²³⁹ Lohmeyer, Die Dramaturgie der Massen, 1913. S. 15

Fastnachtsspielen überhaupt. „Dem entspricht auch der personale Aufwand von etwa 70 Sprechrollen und zahlreichen Komparsen (Bauern, Ritter etc.) sowie Musikanten.“²⁴⁰ Die Bevölkerung war zur Fastnachtszeit schwer unter Kontrolle zu halten. Zwar fanden in Häusern der Bürger auch private Feiern statt, doch wurde insbesondere an den öffentlichen „multifunktionalen“²⁴¹ Plätzen des Mittelalters gespielt. In Nürnberg entwickelten sich so vagabundierende Spielertruppen, die der Ausgelassenheit frönten.

Und gefiel ihnen das Spiel, dann zogen vor allem die jüngeren Leute mit den Spielern auch zum nächsten Gastgeber, oft aber auch zum gemeinsamen übermütigen Tanz. Spieler und Publikum wurden eins. Jeder Spieler holte sich eine Partnerin aus dem Publikum, der Spielleiter oder „Ausschreier“ aber forderte zum „ersten reien“ die Gastgeberin zu einem Ehrentanz auf.²⁴²

Sexuelle und fäkalische Derbheiten, in Wort und Pantomime vorgebrachte Obszönitäten oder persönlich Beleidigungen waren gängige Sujets solcher Fastnachtsspiele und wurden in den seltensten Fällen geahndet. Bemerkenswert an den Karnevalsfeiern ist der Umstand, dass jeder Teilnehmer Akteur und Zuschauer zugleich ist. „Genaugenommen ist eine Trennung von Zuschauern und Spielern bei diesen Festen des Mittelalters nicht möglich.“²⁴³ Als das karnevaleske Treiben jedoch unkontrollierbare Auswüchse annahm, bediente man sich der organisierten theatralischen Aktivitäten, um eine Disziplinierung der Stadtbevölkerung zu erreichen.

4.3.3. Zusammenfassung

Das Theater im Mittelalter wurde dominiert (und eingebremst) von einem erstarkten Christentum. Seine feindselige Haltung allem Mimischen gegenüber führte das Theater ab 400 n. Chr. in eine Krise, die paradoxerweise erst wieder durch religiöse Theaterformen überwunden werden konnte. In den geistlichen Spielen, die sich von der Kirche auf die öffentlichen Plätze verlagerten, war die Beteiligung ganzer Dorfgemeinschaften erwünscht und erforderlich. Sie dienten der Veranschaulichung wichtiger religiöser Momente (Geburt, Tod und Auferstehung Jesu). Es wird

²⁴⁰ Henkel, Mediale Wirkungsstrategien des mittelalterlichen „Dramas“. – In: Spiess, Medien der Kommunikation im Mittelalter, 2003. S. 252

²⁴¹ Ruppert, Labor der Seele und der Emotionen, 1995. S. 104. – „Die 'multifunktionalen' Plätze des Mittelalters, die der Geselligkeit, der Beobachtung, dem Fest, dem Markt und dem Handel gleichermaßen dienten, werden ab Ende des 17. Jahrhunderts durch 'monofunktionale' Plätze ersetzt, die nur mehr einzelnen Aktivitäten - dem Transport, dem Durchgangsverkehr, der monumentalen Repräsentation von Macht etc. - vorbehalten sind.“

²⁴² Kindermann, Das Theaterpublikum des Mittelalters, 1980. S. 83

²⁴³ Ruppert, Labor der Seele und der Emotionen, 1995. S. 104

angenommen, dass Aristoteles' Theorie, wonach die *Mimesis* (Nachahmung) den reinigenden Effekt der Katharsis hervorrufen soll, als Rechtfertigung der Kirche für die szenische Ausgestaltung ihrer Liturgie heran gezogen wurde. Die Beteiligung der Zuschauer war auch bei weniger religiösen Theaterereignissen selbstverständlich, besonders zur Fastnacht erlebte das ausgelassene Treiben der Bürger neue Höhepunkte. Da das professionelle Schauspiel von offizieller Seite nicht gerne gesehen war, erstaunt die Tatsache, dass die Spieler im Mittelalter durchweg Laien waren. Meyerhold beschäftigte sich noch mit einem weiteren Faktor: dem spärlich betriebenen (teils auch unterlassenen) Aufwand, eine Illusion zu erwecken: „Wieso konnte das mittelalterliche Drama ohne jede szenische Ausstattung auskommen? Dank der regen Phantasie des Zuschauers.“²⁴⁴ Eine Trennung von Zuschauer und Spielenden vorzunehmen, scheint in den Theaterformen des Mittelalters nicht möglich. Dieser Teilhabe am eigentlichen Ereignis haben wir es wohl auch zuzuschreiben, dass Berichte über Beifallsbezeugungen fehlen – waren doch alle irgendwie Mitagierende.

4.4. Renaissance

In der Renaissance wandelt sich mit der Bevölkerungsstruktur auch die Zusammensetzung des Theaterpublikums. Zur wirtschaftlich-politischen Oberschicht gesellt sich eine geistige Oberschicht, die beide das Theater zur Schaffung einer öffentlichen Meinung nutzen wollen. Die von der Wiederentdeckung der antiken Vorbilder und der Geistesbewegung des Humanismus geprägte Zeitspanne vom 14. bis zum 16. Jh. findet ihre Ursprünge in Italien. Der Stiefelstaat war in zahlreiche kleinere Stadtstaaten und Territorien unterteilt, was eine Urbanisierung der Höfe zur Folge hatte und den wohl bekanntesten Hof der Medici in Florenz erstarken ließ. Die neuen und wieder entdeckten Theaterformen erfüllten zunächst noch den Zweck der Selbstrepräsentation der Mächtigen (Trionfi), wohingegen sich in späterer Folge das Theater immer stärker als künstlerische Institution durchsetzen konnte. In ganz Europa hat die Renaissance die Entwicklung des Theaters entscheidend beeinflusst und mit dem Bau von Häusern und dem enormen Einsatz von Bühnenmaschinerie voran getrieben.

²⁴⁴ Meyerhold, Zur Geschichte und Technik des Theaters. In: Turk: Theater und Drama, 1992. S. 117

4.4.1. Drama

Bezeichnet der Name dieser Epoche (Renaissance) doch die Wiedergeburt der Antike, wird diese auch auf dem Gebiet des Theaters vollzogen. Sophokles, Seneca, Euripides, Aristophanes, Terenz und Plautus werden im 16. Jh. übersetzt und die antiken Theaterformen, Komödie und Tragödie, wieder zur Aufführung gebracht. Plautus-Komödien erfahren im Rom der Frührenaissance besonderen Anklang bei den gebildeten Bevölkerungsschichten. Ebenso an den Darstellungen moderner oder religiöser Dramen findet das bürgerliche Publikum Gefallen, bedienen sie sich doch so simpler Motive wie etwa dem Einzug der drei Könige aus dem Morgenland.

Mit ihren weiten Mänteln, gekleidet in exotische Gewänder, trafen sie die einfache Phantasie des Volkes, das solche Vorgänge besser verstand als klassische Komödien. Auch die Tötung der unschuldigen Kinder wurde mit so eindringlichem Realismus gespielt, daß viele Zuschauer weinten und in Schreckensschreie ausbrachen.²⁴⁵

Sowohl bei der Aufführung antiker Stoffe, als auch bei neuen Dramen kamen die Dichter stets dem Willen des Publikums entgegen, indem sie mit dem Einbau von Musik, Intermezzi, Tänzen oder den in Italien beliebten Madrigalen nicht sparten. Häufig waren diese Einlagen mit Anzüglichkeiten und sexuellen Anspielungen bespickt, die das Publikum oft mehr unterhielten als das eigentliche Drama. Auch Macchiavelli ergänzte seine Komödie „Mandragola“ mit derlei Spaßmacher-Einlagen, dass ihre Aufführung 1522 in Venedig nach dem vierten Akt sogar unterbrochen werden musste “[...] la mandragola fu replicata a Venezia nel carnevale del 1522 con tale successo che la prima recita non andò oltre il IV atto per la troppa ressa [...]”²⁴⁶ Das machte eine Wiederholung notwendig, die drei Tage später stattfand.

War das Publikum mittlerweile aus der Mitgestaltung dieser Werke größtenteils ausgespart, so fand es seine Aufgabe verstärkt im Mitgehen und Mitempfinden. Das Staunen der Zuseher über neue Bühnentechniken, farbige Kostüme oder visuelle Effekte drückte sich in Applaus, Jubel oder „Mirabilissimo!“-Rufen aus. Dass das sozial gemischte Publikum aber auch auf weniger rühmliche Art die Aufführungen zu unterbrechen wusste, belegen behördliche Vorschriften von 1583 in Florenz.

»Man befiehlt jeder Person jeden Standes Grades oder Herkunft auch privilegierten, oder von irgend einer Würde ... keinen Schauspieler bei der Rezitation von

²⁴⁵ Kindermann, Das Theaterpublikum der Renaissance, 1984. S. 180

²⁴⁶ Fido, Machiavelli, Guicciardini e storici minori del primo Cinquecento, 1994. S. 28 – “Die Mandragola wurde zum Karneval 1522 in Florenz mit derlei Erfolg wieder aufgeführt, dass nach dem vierten Akt wegen des regen Gedränges abgebrochen werden musste.“

Komödien in den betreffenden Räumen zu stören, oder ... fisteln, lärmern, Zitronen, Orangen, Birnen oder irgend etwas anderes zu werfen ... Es ist anzumerken, dass kein Unterschied gemacht werde bezüglich Adelligen, Handwerkern und Volk; jeder wird gleich bestraft.«²⁴⁷

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts finden sich solche „Hausregeln“ auch in Bologna, in denen das Publikum dazu angehalten wird, pünktlich zur Vorstellung zu kommen, keine Gewalt anzuwenden, nicht die Bühne zu besetzen, Äpfel durch den Theatersaal zu werfen oder Lärm zu machen, während die Vorstellung laufe. Solche Vorschriften zur Unterdrückung der Publikumsäußerungen tragen in der Folge wesentlich zur Entmündigung des Publikums (Kapitel 5) bei.

4.4.2. Ballett

Im Renaissance-Zeitalter ziemte es sich, sich zu Hofe musisch zu betätigen. Besonders die Musik gewann im Säkularisierungsprozess an Bedeutung und verbreitete gemeinsam mit dem Tanz ein völlig neues Lebensgefühl. Bereits zur Mitte des 16. Jhs. waren Musik- und Tanzmeister aus Italien zunächst an französischen Höfen, bald in ganz Europa engagiert. Dass der eigene Körper zum Zwecke der Selbstrepräsentation in aufwändigen und farbenprächtigen Kostümen und mit neuen Bewegungsformen zur Schau getragen wurde, ist für dieses Zeitalter genauso bezeichnend wie die Tatsache, „[...] daß auch in der höfischen Musik der Renaissancezeit neben und in der Hofkapelle die Aristokraten selbst als Ausübende sich betätigen.“²⁴⁸ Man gab sich nicht damit zufrieden, passiv-reflexiv zu rezipieren, sondern man wollte teilnehmen und mitgestalten.

Für die Individual-Repräsentanz ist es bezeichnend, »daß der höfische Gesellschaftstanz selten von allen auf einmal, sondern meist zuerst nur von einem einzigen Paar ausgeführt wurde«. Die übrigen sind kritisch beurteilende Zuschauer, die freilich im nächsten Augenblick selbst zu Sich-Produzierenden wandeln und wieder von den anderen kritisiert oder bewundert werden können.²⁴⁹

Häufig waren diese Hoftanzfeste zweigeteilt, spielten sich zunächst im Freien vor der ganzen Bevölkerung ab und verlagerten sich anschließend in einen Tanzsaal, der meist nur Aristokraten vorbehalten war. Dies geschah auch 1600 am Hof des Landgrafen Ludwig V. von Hessen-Darmstadt in Darmstadt. Das Ballett, welches sich nach dem Straßentheater im Herren-Saal vollzog, wurde gleich mit Appellen an die Zuschauer

²⁴⁷ Kindermann, Das Theaterpublikum der Renaissance, 1984. S. 265

²⁴⁸ ebd., S. 127

²⁴⁹ ebd., S. 130

eingeleitet. Der „Friede“ beklagte die Leiden seiner Gefangenschaft und zog dabei die Zuschauer als Urteilende und Mitleidende in die Aktion ein. Der folgende Tanz sollte nun dem „Frieden“ zur Freiheit verhelfen, was unter dem Jubel des Publikums auch gelang. Kindermann berichtet abschließend, dass der siegreiche „Friede“ und seine Gefolgschaft mit Pauken und Trompeten „[...] triumphierend Abschied nahmen nicht nur von dem Aristokratenkreis, der von Nah und Fern zur Hochzeit geladen war, sondern vom Unisono der vielen Hunderte der sehr aktiven und bezugwissenden Zuschauer.“²⁵⁰

Getanzt wurde in diesem Zeitalter nicht nur zu Hofe, es gab auch Bürgertänze oder Maskentänze – wie auch immer sie geartet waren: die Tanzfeste verkörpern den Schwung und die Euphorie, die in dieser Epoche mit viel Glanz, Prunk und Dekoration durch breite Schichten der Bevölkerung gingen. Die zu Beginn des 17. Jhs. aufkommende Oper ist demnach als Folgeentwicklung dieser theatralischen Ereignisse, bestehend aus Musik, Tanz und Schauspiel, zu sehen.

4.4.3. Trionfi, Entrées

Diese Form des Sich-zur-Schau-Stellens von Staatsmännern und Kirchenfürsten verbreitete sich von Italien aus auf den restlichen Kontinent. **Trionfo** bezeichnet im Italienischen einen Triumphwagen, der auch im Zentrum dieser feierlichen Aufzüge stand. „Im Laufe des 15. Jahrhundert wurde die Zahl der Wagen im festlichen Zug immer größer, die Ausstattung immer prunkvoller und für die vielen Zuschauer immer »sprechender«.“²⁵¹ Im Florenz der Medici gewannen diese gewaltigen Aufmärsche rasch an Beliebtheit, zogen unter Lorenzo il Magnifico bereits 22 solcher Wagen durch die Straßen. Jeder Trionfo war einzelnen Berufs- oder Charaktergruppen gewidmet, oder diente der Verehrung antiker Vorbilder (Caesar, Pompejus, Octavian etc.) und erklärte durch wiederholte Gesänge oder Rufe während der Fahrt, welche Bedeutung er hatte, woraufhin das die Straßen des vorüberziehenden Zuges säumende Publikum auf die anzüglichen Verse mit lauten Zurufen oder schallendem Gelächter reagierte (Kindermann, 1984). Giovanni de' Medici brachte als Papst Leo X. die Tradition der Trionfi nach Rom, wo er als Kenner und Förderer der Musik zahlreiche Trionfi

²⁵⁰ ebd., S. 141

²⁵¹ ebd., S. 46

veranstalten ließ, bei denen die temperamentvoll bekundeten Begeisterung des italienischen Volkes selbst eine Attraktion darstellte. „Man muss sich jede Erscheinungsform dieses mobilen Trionfo-Straßentheaters begleitet denken von lauten Zurufen aus dem Publikum: jubelnden, bewundernden, mitunter aber auch ironischen und kritischen.“²⁵² Es ist anzunehmen, dass die breiten Zuschauerkreise die Bedeutung der - die römischen Trionfi dominierenden - mythologischen Figuren mit fortschreitender Humanismuskennntnis verstanden und somit aktiv-verstehend an diesen prachtvollen Umzügen teilnehmen konnten. Trotz der mitgestaltenden Funktion des Volkes, liegt diesem Straßentheater die Absicht zugrunde, das Ansehen der Machthaber zu veranschaulichen und zu verstärken. Die Trionfi sind auch im Sinne des römisch-antiken „Brot und Spiele“-Gedankens zu verstehen, da sie wie in der Antike von den Mächtigen *für* das Volk und *mit* dem Volk veranstaltet wurden. Es wurden keine Kosten und Mühen gescheut, um dem Publikum den Glanz seiner Vertreter vorzuführen und dieses huldigte ihnen aus freien Stücken.

Frankreich war zu dieser Zeit bereits ein zentral regiertes Königtum. **Entrées**, die französischen Trionfi, wurden bei Besuchen des Herrschers oder anderer Fürstlichkeiten in den verschiedensten französischen Städten abgehalten und waren feierliche Einzüge. Bei der Entrée-Festlichkeit von Rouen 1550 (Kindermann, 1984) spielten die Bürger dem König gewissermaßen ihre wirtschaftspolitischen Forderungen vor, indem sie vor 40.000 Menschen Kämpfe in einem Brasilianerdorf nachstellten (die Kolonisation Brasiliens artete zu einem Wettstreit zwischen Frankreich und Portugal aus) und im pompösen Schlussteil mit einer Naumachie, der Nachstellung einer Seeschlacht, den Hofstaat auf einen möglichen Sieg aufmerksam machten. Im Buhlen um den Anspruch auf Brasilien wurde in Rouen ein Scheingefecht zwischen Portugiesen und Franzosen auf dem Wasser inszeniert, aus dem die französische Marine siegreich hervor ging und „portugiesische“ Matrosen ins Wasser sprangen und flüchteten. „Das französische Publikum jubelte laut über die gespielte Niederlage der portugiesischen Gegner des Scheingefechts, dieser Repräsentanten der politischen und wirtschaftlichen Konkurrenz.“²⁵³ Neben der Glorifikation des Königs hatten solche Entrées nun auch demonstrative Wirkung, sowohl auf das Publikum, als auch auf den König. Ihm galt

²⁵² ebd., S. 61

²⁵³ ebd., S. 65

nämlich in erster Linie diese Aufführung, die ihn dazu bewegen sollte, die Handelsbeziehungen mit Brasilien zu verstärken.

Waren es im Mittelalter noch vorwiegend Geistliche, die dramatische Spiele vorbereiteten, werden für die Ausrichtung dieser Entrées erstmals wieder Künstler engagiert. Sie mussten im Auftrag der Räte der Stadt agieren und zugleich der „communis opinio“, der allgemeinen Gelehrtenmeinung, Rechnung tragen. Die wichtigste Funktion hatte aber nach wie vor das Volk inne, sowohl als Mitgestalter als auch als Empfänger. Nach dem Vorbild der Trionfi und Entrées wurden feierliche Empfänge auch in anderen König- und Kaiserreichen Europas abgehalten und um zahlreiche Elemente bereichert. Besonders Szenen aus der Bibel oder der Antike wurden von den Bürgern heran gezogen, um über „Tableaux Vivants“²⁵⁴ den Herrschern von ihrem Befinden und ihren Erwartungen zu berichten.

Ebenfalls noch im 16. Jh. setzte sich die Tradition der **Turnierkämpfe** durch. Sie wurden im Unterschied zu den Entrée-Festen nicht vom Volk organisiert, sondern meistens von den Adeligen selbst. Ritterspiele bestanden aus mehreren Disziplinen, wie etwa Ringelrennen, Rossturniere, Fussturniere oder Balgenreiten und wurden vor den Augen des Volkes ausgetragen. An die 50.000 Zuschauer sollen sich 1565 am Faschingssonntag zum Turnierspiel „Giostra“ im riesigen Teatro del Vaticano in Rom eingefunden haben. Die Giostra im Hof Bramantes war eines der pompösesten Theaterereignisse seinerzeit und ein ohrenbetäubendes Spektakel für die Zuschauer (Kindermann, 1984). Die beiden gegeneinander kämpfenden Lager geizten nicht mit Trompeten- und Fanfarenklängen, Geschützsalven und dem Geschmetter der Artillerie-Duelle. „Immer wieder rauschte der gewaltige Applaus der Tausende bei diesem bis 11 Uhr nachts währenden Waffenspiel auf, über dessen Verlauf der Papst, der in seinen Gemächern verblieb, sich immer neu berichten ließ.“²⁵⁵ Dass der Adel solche Gelegenheiten nutzte, um sich selbst ins Rampenlicht zu stellen, ließ sich mit dem Ständesstolz und der Begeisterung der Volksmassen gut verbinden. Hierin liegt auch das Geheimnis der Publikumswirksamkeit solcher Spektakel, gewähren sie dem Volk

²⁵⁴ Als *Tableaux Vivant* (lebende Bilder) wird im Allg. die Nachstellung von Werken der bildenden Künste durch lebende Personen. Ab dem 18. Jh. kommen Tableaux Vivants häufig auf den Theaterbühnen zum Einsatz, sowohl als szenisches Gestaltungsmittel, wie auch als statische Gruppe von Schauspielern nach Ende der Aktion bei Fallen des Vorhangs. In dieser Funktion sind Tableaux Vivants auch immer Momente der Spannung, in denen das Publikum durch die Pose (indirekt) zum Beifall aufgefordert wird.

²⁵⁵ Kindermann, Das Theaterpublikum der Renaissance, 1984. S. 108

doch einen (ansonsten seltenen) Einblick in das Leben der ihnen übergeordneten Herrscher.

4.4.4. Elisabethanisches Theater

Unter Königin Elisabeth I. kommt es in England zu einer allgemeinen kulturellen Blüte (Regierungszeit: 1558 – 1603). In der zweiten Hälfte des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts ermöglichte sie die Entstehung des Renaissance-Theaters, das insbesondere mit dem Schaffen William Shakespeares in Verbindung gebracht werden kann. Auch in England studierte man antike Stoffe und lehrte Latein, zugleich aber gab es politische Bestrebungen, eine nationale Einheit Britanniens zu schaffen, was sich in der Beschäftigung mit englischer Geschichte und englischer Sprache ausdrückte und für das Theater Shakespeares von wesentlicher Bedeutung war. Das rege Londoner Bühnenleben entfaltete sich zudem erst mit dem künstlerischen Aufstieg der Berufsschauspieler und manifestierte sich nicht zuletzt im Bau neuer Theaterhäuser. Mit seiner großen und multifunktionalen Bühne war das 1599 erbaute Globe-Theater der geeignete Rahmen für die Aufführung zahlreicher Meisterdramen Shakespeares. Die „mannshohe“ Vorderbühne war 12 Meter breit und 9 Meter tief und von einer Balustrade umzogen, welche die Schauspieler davor schützen sollte „bei ihrem oft temperamentvollen Spiel in den Hof zu stürzen; sie verwehrte aber auch den Gründlingen, sich auf die Bühne zu schwingen und die Schauspieler zu belästigen.“²⁵⁶ Überhaupt waren die Gründlinge (*groundlings*), die sich während der Aufführungen im offenen Innenhof des Theaters, also dem Stehparterre, einfanden und der sozialen Unterschicht angehörten, sehr „ungebärdig“ (Kindermann, S. 121).

Gleichwohl fehlte es nicht an manchem ungebührlichen Benehmen der Stehplatzbesucher. Hier herrschte vor Beginn der Vorstellung und in den Pausen arger Lärm. Verkäufer priesen Erfrischungen an. den „Herrschaften“ auf der Galerie rief man allerlei Neck- oder Schimpfworte zu. Auch während des Spiels war es manchmal unruhig. Dennoch gab es auch unter diesen Stehplatzbesuchern manche gute Kenner des Theaters; und wenn die Bühne Aufregendes oder Erschütterndes bot, dann wurde es auch bei den „Gründlingen“ mäuschenstill und alles hielt den Atem an.²⁵⁷

Im Elisabethanischen Theater war die Trennung zwischen Zuschauerraum und Bühne – nicht zuletzt wegen der Balustrade – schon so gut wie vollzogen, während am Kontinent

²⁵⁶ Kindermann, Theatergeschichte Europas, 1959. S. 121

²⁵⁷ ebd., S. 133f.

noch abwechselnd getanzt und gespielt wurde. Doch weisen uns diese Schilderungen darauf hin, dass auch in England der Wunsch nach Selbstinszenierung und Ruhm unersättlich gross gewesen sein muss. Versuche, „sich auf die Bühne zu schwingen“ kamen nämlich nicht nur von Seiten der Gründlinge:

Die Unsitte der elisabethanischen Zeit, dass einzelne Adelige ungeniert während der Aufführung die Bühne betraten, sollte nun durch Erlässe Karls II. (1664 und 1674) abgeschafft werden. Das Verbot nützte aber nicht viel, weil die Schauspieler, die sich von diesen Besuchen, besonders bei Benefizvorstellungen, Geschenke der Gönner erwarteten, nicht gegen, sondern für solche Störungen waren.²⁵⁸

Auch später noch wurde die Durchbrechung der Illusion der vierten Wand noch vollzogen, als zur Zeit Johnsons sogar eigene Bühnensitze, so genannte „Zwölf-Penny-Plätze“, zum Luxus der jungen Adelligen eingeführt wurden. „Diese Kavaliere tauschten nicht nur unter sich Begrüßungen aus und wandten sich an das Publikum, sooft es ihnen in den Sinn kam, sondern störten oft unmittelbar die Schauspieler auf der Bühne.“²⁵⁹

Das Publikum lebte mit seinen Protagonisten mit und suchte den Kontakt zu ihnen: eine Schauspielerin musste es sich gefallen lassen, während der gesamten Vorstellung von dem Inhaber eines Bühnensitzes umschlungen zu werden (auch zum Leidwesen des restlichen Publikums), oder es befanden sich, wie bei einer Vorstellung von Romeo und Julia, begeisterte Zuschauer im „Grab“, die sich bei der Grabszene zu Begeisterungstürmen hinreißen ließen (vgl. Goffman, S. 233).

Allerdings scheint das Londoner Publikum zur Zeit Shakespeares bereits an illusionsstörende Elemente gewöhnt gewesen zu sein. Das zeigt sich nicht nur bei Shakespeares Komödie „A Midsummer Night's Dream“, in der sich die (bereits im Kapitel 2.2. erwähnte) Figur Puck direkt an das Publikum wendet und die Schauspieler als „shadows“ und die Komödie selbst als „dream“ bezeichnet. Auch andere Dichter wenden sich in ihren Stücken und v.a. Prologen an das Publikum und verhindern damit eine Teilhabe an den gezeigten Erlebnissen, so die Kritik Erika Fischer-Lichtes: „Die mittelalterliche Tradition der direkten Wendung an das Publikum wird so exzessiv ausgenutzt, dass jede dramatische Illusion noch im Keim erstickt wird. Den Zuschauern bleibt nur noch die Möglichkeit, mit ironischen Kommentaren zu reagieren.“²⁶⁰

Bis zur Mitte des 17. Jhs. wucherte in London das Theaterleben mit dem Bau neuer Theater, der Produktion neuer Dramen und der Entstehung vielfältiger theatraler

²⁵⁸ ebd. S. 171

²⁵⁹ Goffman, Rahmen-Analyse, 1980. S. 233

²⁶⁰ Fischer-Lichte, Geschichte des Dramas, 1999. S. 132

Formen. Durch den Ausbruch des Bürgerkrieges und der Machtergreifung der Puritaner aber wurde dem Theatertreiben ein jähes Ende gesetzt. 1642 kam es zum offiziellen Verbot der „öffentlichen Vergnügungen“, welches die Bevölkerung allerdings mit Privatvorführungen zu umgehen wusste.

4.4.5. Zusammenfassung

Die Renaissance war auf dem Gebiet des Theaters Wegbereiterin für wichtige Entwicklungen der Folgezeit. Durch die Wiederentdeckung antiker Vorbilder erlangte das Drama wieder an Bedeutung – zunächst eingebettet in theatralen Festlichkeiten, die der Machtdemonstration der Könige dienten, bald aber auch als eigenständige Formen, die gepaart mit Musik und Tanz zur Unterhaltung aller Bevölkerungsschichten geboten wurden. Bei den italienischen Trionfi und den französischen Entrées war das Publikum – ähnlich wie bei den mittelalterlichen Passionsspielen – nicht nur Empfänger, sondern auch Produzent. So auch bei den französischen Hofballetts, die sowohl zum Zuschauen, als auch zum Vorführen einluden. Zwar formten sich in diesem Zeitraum erste Theatergruppen, die meist für die europäischen Höfe oder die städtischen Marktplätze Stücke gestalteten, doch ließ sich das Publikum seinen Status als Mitagierender nicht so schnell nehmen. Man nahm sowohl Anteil an den auf der Bühne geäußerten Affekten, griff aber auch ins Geschehen ein, indem Obst auf die Bühne oder auf andere Zuschauer geworfen, laut kommentiert oder die Bühne okkupiert wurde. Zugleich mehren sich zu Beginn des 17. Jhs. die Versuche, derartige „Unsitten“ zu verhindern – Versuche, die uns der Fragestellung dieser Arbeit immer näher bringen.

4.5. Barock

Das Theater des Barock-Zeitalters war insbesondere von zwei Entwicklungen geprägt, welche beide von Italien aus ihren Erfolgzug in die umliegenden Länder und später in den Rest der Welt antraten: Commedia dell'Arte und Oper entstanden beide um 1600 und beeinflussten das Bühnengeschehen tiefgreifend. Zudem verfestigten sich in der Zeit bis zum Ende des 18. Jhs. die theatralen Strukturen; der Bau neuer Theaterhäuser und die Sesshaftwerdung vieler Wandertruppen sind als wesentlicher Teil dieser Entwicklung zu begreifen.

Kunst und Literatur des *Barocco* bemühen sich, durch sich immer wieder überbietende Effekte und durch verschwenderische Pracht ihr Publikum in Erstaunen zu setzen, es zu überraschen, sein Gemüt zu erregen, es zu erschüttern und zu bewegen. Die Liebe zum Spektakulären, in welcher die Epoche ihren kongenialsten Ausdruck findet, ist Zeichen einer veränderten Anthropologie, die der grundsätzlichen, ontologischen Verunsicherung Rechnung trägt [...]²⁶¹

Hervorgerufen wurde diese „ontologische Verunsicherung“ durch den Dreißigjährigen Krieg, der bis zur Mitte des 17. Jhs. Hungersnöte und verheerende Seuchen mit sich brachte, aber auch der Zusammenbruch des traditionellen Wertesystems darf als Grund genannt werden. In den ausschweifenden und in Ausstattung und Prunk sich überbietenden Theatervorstellungen suchten Adel und Volk gleichermaßen die Flucht in eine andere Welt, die aber – zumindest den Adel betreffend – zugleich die ihre war. „Das Leben an den europäischen Höfen wird zunehmend wie eine Theateraufführung inszeniert.“²⁶² Dadurch erfährt der Topos vom *Theatrum mundi*, vom *Theatrum vitae humanae* eine beispiellose Vergegenwärtigung. Und wieder sind Publikum und Darsteller schwer voneinander zu unterscheiden: Die höfische Gesellschaft gibt Feste der theatralischen Selbstdarstellung wegen, Theatervorstellungen als Teil dieser Feste erhalten den Charakter eines Theaters im Theater. Auch die (katholische) Kirche verzichtet nicht auf die im Mittelalter so erfolgreichen Prozessionen und Spiele, bereichert ihr Repertoire der Selbstinszenierung zudem mit Ketzerverbrennungen (in Spanien: Autodafès), Heiligsprechungen oder Reliquienüberführungen. Neben diesen, als theatralisches Ereignis gestalteten Festen, steht auch der Rest Europas auf der Bühne: in Dörfern und Städten wird quer durch alle Schichten hindurch Theater gespielt. Dass diese Inszenierungsfähigkeit auch vor den Zuschauerräumen nicht Halt macht, zeigt sich am lustvollen Mitgehen des Publikums.

Nell'età barocca, più ancora che nel Rinascimento, gli a. entusiastici, specie per artisti e artiste del canto e della danza, arrivarono al più alto grado; e più si moltiplicarono con le libertà dell'Ottocento, quando sovente il teatro divenne sede di fazioni avverse: e non soltanto per ragioni d'arte, ma anche per segreti o dichiarati motivi politici, i plaudenti si azzuffarono con gli avversari.²⁶³

²⁶¹ Unfer-Lukoschik, Theater und Publikum im italienischen Barock am Beispiel von Federico Della Valles „La Reina die Scozia“. – In: Maler, Theater und Publikum im europäischen Barock, 2002. S. 99

²⁶² Fischer-Lichte, Geschichte des Dramas, 1999. S. 154

²⁶³ Amico, Enciclopedia dello spettacolo, 1954. S. 750 – „Im Barockzeitalter, mehr noch als in der Renaissance, erreicht der enthusiastische Applaus, besonders für Gesangs- und Tanzkünstler, seine Blüte; er steigert sich noch im Zusammenspiel mit den Freiheiten des 18. Jhs., als sich im Theater häufig verfeindete Gruppierungen einfanden: nicht nur aus künstlerischen Motiven, sondern auch wegen geheimer oder erklärter politischer Absichten kam es zu Streitigkeiten zwischen Applaudierenden und ihren Kontrahenten.“

Die Beifallskunst erlebt im Barock eine neue – und vorübergehend letzte – Blütezeit. Zugleich zeichnet sich im auslaufenden Barock als Syndrom der Expressivität des Publikums eine Hinwendung zur rührend-sentimentalen Ästhetik ab.

Tränen, Schluchzen, Aufstöhnen und Seufzer, sichtbare Zeichen des Mitleids, Ausrufe und Ausbrüche größter emotionaler Erregung, ja Ohnmachtsanfälle, deretwegen die Vorstellung bis zur Beruhigung der Zuschauer unterbrochen werden muß, sind im Theater des 18. Jahrhunderts vielleicht nicht gerade alltäglich, jedenfalls aber auch nichts Außergewöhnliches oder gar Anstößiges.²⁶⁴

Die Billigung des Publikums wird für den Erfolg der Stücke immer wichtiger, wodurch Beifall zunehmend zu einer käuflichen Dienstleistung verkommt, von der das Theater besonders im späten Barock und noch im 19. Jh. starken Gebrauch macht.

4.5.1. Oper

Nachdem sich bereits in der Renaissance durch stets ausgefeiltere Bühnenprojekte (Ausstattung, Technik, Bühnenbild etc.) eine bestimmte Intermedialität²⁶⁵ durchsetzte, war die Entstehung eines Gesamtkunstwerkes nur mehr eine Frage der Zeit. Natürlich im italienischen Karneval, der eigentlichen Theatersaison, wartete man in Mantua mit einer bisher noch nie da gewesenen Theaterform auf.

Provvidenziale, dunque, fu la circostanza che l'ultimo sabato di carnevale del 1607 nel palazzo ducale di Mantova, forse nella cosiddetta Galleria dei Fiumi, fosse rappresentato *L'Orfeo* di Claudio Monteverdi su testo di Alessandro Striggio jr., figlio del celebre madrigalista.²⁶⁶

Die Aufführung fand in einem sehr engen Kreise von Gelehrten der „Accademia degli Invaghiti“ statt und hatte abermals die Geschichte von Orfeo und Euridice zum Gegenstand, mit dem wesentlichen Unterschied, dass der bekannte Stoff musikalisch vorgetragen wurde. Heute wird diese Aufführung als „Geburtsstunde der Oper“ gefeiert. In den darauf folgenden Jahrzehnten verbreitete sich die neue Kunstform in den verschiedenen Stadtstaaten Italiens und erlangte letztlich in Venedig die Ausmaße der uns heute bekannten Institution Oper. „[E]ssa non era più elargita dalla liberalità di un principe (sia pure per fini che possiamo definire pubblicitari), ma era divenuta una vera

²⁶⁴ Ruppert, *Labor der Seele und Emotionen*, 1995. S. 121

²⁶⁵ Anders als beim Gesamtkunstwerk bestanden im Renaissancetheater die verschiedenen Formen (Text, Schauspiel, Tanz und Musik) noch nebeneinander.

²⁶⁶ Cimagalli, *Storia della Musica occidentale*, 2005. S. 51. – „Glücklich, also, sind die Umstände, dass am letzten Samstag des Karnevals 1607 im Herrschaftspalast von Mantua, vermutlich in der so genannten „Galleria dei Fiumi“, *L'Orfeo* von Claudio Monteverdi nach dem Text von Alessandro Striggio jr, Sohn des bekannten Madrigalisten, aufgeführt wurde.“

e propria impresa commerciale a fini di lucro, e così si sarebbe mantenuta fino ai nostri giorni.“²⁶⁷ An der Publikumszusammensetzung änderte das freilich wenig, waren die Preise für den Eintritt in die öffentlichen Theater anfangs noch sehr hoch und konnten nur von Vertretern der Aristokratie und des gehobenen Bürgertums aufgebracht werden. Trotzdem änderte sich mit dieser kapitalistischen Form auch die Philosophie der Theaterbesucher: „Die uneingeschränkte Freiheit der Meinungsäußerung habe sich ein jeder Zuschauer mit seinem Entreegeld gekauft“²⁶⁸, wird später in den Hamburger „Annalen des Theaters“ zu lesen sein; das zahlende Publikum als Herr über sein Theater präsentiert sich schnell als gesamt-europäisches Phänomen. Das Theater resp. die Oper wuchsen im Italien des 17. Jhs. zu wirtschaftlichen Unternehmen heran: Wer dabei sein wollte, musste Eintrittsgeld bezahlen, wer sitzen wollte, musste einen Platz mieten, wer das Libretto mitlesen wollte, konnte im Theater Kerzen erwerben. Es wurden Erfrischungen verkauft und mitunter kamen adelige Familien, meist kapitalstarke Unterstützer eines Theaters, mit ihrer gesamten Dienerschaft zu den Vorstellungen. Im Unterschied zu heute verkörperte die Oper damals ein vielschichtiges Unterhaltungsangebot, zu dem nicht allabendlich die Gelegenheit bestand. In „Storia della musica occidentale“ wird die gesellschaftliche Funktion der Barockoper u.a. sogar mit Konversationen in Pubs oder Restaurants verglichen.

Per questa ragione i teatri italiani erano piuttosto rumorosi, tanto da suscitare la meraviglia dei viaggiatori stranieri: un silenzio pressochè completo regnava soltanto durante le prime rappresentazioni di un'opera, ma esso non poteva ovviamente essere preteso da un pubblico che assisteva alla quindicesima o ventesima replica consecutiva del medesimo spettacolo.²⁶⁹

Die Kunst als Ware entpuppte sich schon bald als risikoreich. Mit steigender Bühnenwirksamkeit und den damit verbundenen Ausgaben für Bühnenbild, Kostüme, Techniker, Ballett und Orchester, stieg auch das unternehmerische Risiko. Erhielt eine Aufführung bereits bei der Premiere nicht die erhoffte Akzeptanz des Publikums, wurden die weiteren Vorstellungen gestrichen. Ob sich die Investitionen in ein Opernprojekt lohnten, entschied letztendendes der Beifall des Publikums. In seinem

²⁶⁷ ebd. S. 67. – „[Die Oper] war nicht mehr von dem Wohlwollen eines Herrschers abhängig (der die Oper zu Werbezwecken missbrauchte), sondern sie wurde ein gänzlich kommerzielles Unternehmen, und als solches hat sie sich bis heute gehalten.“

²⁶⁸ Dreßler, Von der Schaubühne zur Sittenschule, 1993. S. 131

²⁶⁹ Cimagalli, Storia della Musica occidentale, 2005. S. 291. – „Aus diesem Grund war es – zur Verwunderung ausländischer Reisender – in den italienischen Theatern sehr laut: Lediglich bei Premieren regierte die nahezu vollkommene Stille, die man aber nicht von einem Publikum erwarten kann, welches zum 15. oder 20. Mal der Wiederholung einer selben Aufführung beiwohnt.“

Buch „L'impresario d'opera“²⁷⁰ beschreibt John Russell die Aufgaben eines fiktiven Operndirektors jener Zeit, zu dessen größten Sorgen auch die Aufnahme der Zuschauer gehörte.

In tali condizioni ogni prima comportava un grosso rischio. La nuova opera o il nuovo cantante potevano destare, come si soleva dire, “furore, fanatismo, entusiasmo”. Perfino l'impresario poteva esser colto da una specie di raptus: “gitta il cappello per aria”, così ci vien descritto un impresario minore al momento d'un gran successo, “si cava il frontino posticcio, e grida come un ossesso”. D'altro canto però la prima si poteva risolvere nel più clamoroso dei fiaschi. Questo non significava di solita un freddo silenzio, solo qualche fiacco applauso, bensì fischi, urla, improperi; [...] Al limite poteva significare un tumulto sotto le finestre dell'impresario.²⁷¹

Ihre Verbreitung findet die italienische Oper verstärkt nach Ende des Dreißigjährigen Krieges, als die besten italienischen Künstler am Kaiserhof in Wien vereint waren und besonders unter Kaiser Leopold I. große Hoffeste für den adeligen Kreis veranstalteten. Mit diesen schillernden Vergnügungen unterstrich das Habsburgerreich seine imperialen Herrschaftsansprüche und trug den Kampf mit Frankreich um die Vormachtstellung in Europa auch auf der Bühne aus. Denn neben den Schauplätzen in Italien (Neapel, Mailand, Venedig) wurden auch der Hof in Wien, sowie jener in Paris zu außerordentlichen Produktionsstätten barocken Musiktheaters. Erst Maria Theresia ließ zur Mitte des 18. Jhs. das leer stehende Hofballhaus auf dem Michaelerplatz in ein Theater umbauen, welches als „Theater nächst der Burg“ (*altes Burgtheater*) nicht ausschließlich dem Adelspublikum vorbehalten war, sondern auch den Bürgern zugänglich sein sollte.

In Paris formierte sich in den 1670er Jahren ein Gegenpol zur erfolgreichen italienischen Oper. Direkt nach dem Ende der Epoche des klassischen französischen Theaters gab der Sonnenkönig Ludwig XIV. den Startschuss zur französischen Oper. „Am 13. April 1672 erhielt Lulli von Ludwig XIV. das Opernprivileg, das ihm erlaubte,

²⁷⁰ „L'impresario d'opera“ ist eine Übersetzung des englischen Originals „Opera industry in Italy from Cimarosa to Verdi“ (John Russell, 1984). Der italienische Begriff *impresario* bedeutet übersetzt *Unternehmer* und bringt den untersuchten Gegenstand genauer auf den Punkt als der Originaltitel, muss der Operndirektor doch den Spagat zwischen künstlerisch wertvollen Darbietungen und wirtschaftlich erträglichen Vorstellungen schlagen.

²⁷¹ Russell, L'impresario d'opera, 1985. S. 7. – „Diese Umstände ließen jede Opernpremiere zu einem großen Risiko werden. Das neue Werk oder der neue Sänger konnten, wie man zu sagen pflegte, „Furore, Fanatismus, Enthusiasmus“ erwecken. Es war auch möglich, dass der Operndirektor einen Anfall bekam: „er wirft den Hut durch die Luft“, so wird uns ein kleiner Direktor bei einem großen Erfolg geschildert, „er besetzt den vordersten Sitzplatz und schreit wie ein Besessener“. Andererseits konnte eine Premiere auch zum Fiasko werden. Das bedeutete nicht nur eine häufig eintretende Todesstille oder flachen Applaus, sondern Piffe, Schreie und anderes Unangebrachtes. [...] Im Grenzfall bedeutete es auch einen Tumult unter dem Fenster des Direktors.“

in Paris »tenir l'académie royale de musique« und als einziger Opern aufzuführen.²⁷² Die *tragédies lyriques* (Opern) von Jean Baptiste Lully (Libretto meist von Quinault) waren wahre Tragödien, machten häufiger als italienische Opern Gebrauch vom Ballett und trugen weitestgehend zur Glorifizierung des Herrschers bei, indem die Protagonisten als sein Ebenbild dargestellt wurden. Noch vor Aufkommen der Oper setzte sich Ludwig XIV. auch selbst gerne in Szene und hatte bei den ballets de cour eine aktive Rolle. „Nel 1670 il re danzò per l'ultima volta in suo spettacolo pubblico, la *comédie-ballet Les amants magnifiques* di Molière e Lully. Nello stesso 1670 Luigi XIV rinunciò ad ogni ruolo attivo negli spettacoli di corte.“²⁷³ Ab nun fanden Opernpremierer im engen Kreis des Königs statt, und erst daraufhin gab es für das zahlende Publikum öffentliche Vorstellungen im Palais Royal. Ein einprägsames Bild vom Publikumsverhalten im späteren Rokoko zeigt der Film „Marie Antoinette“ (R: Sofia Coppola, 2006): In einer nachgestellten Szene wohnt die Königin einer Opernvorstellung in Paris bei und ist vom Geschehen auf der Bühne dermaßen entzückt, dass sie aus ihrer königlichen Loge heraus zu lachen und zu klatschen beginnt. Weil es offensichtlich eine unpassende Stelle war, bittet sie die Hofgesellschaft um Ruhe – dessen unbekümmert, blickt das restliche Publikum aber zur Königin auf und beginnt es ihr nachzumachen, was im kollektiven Beifall endet. An diesem Beispiel lässt sich bereits eine Besonderheit im Publikumsverhalten ablesen, die erst mit dem Barocktheater aufgekommen ist: die Kommunikation der Zuschauer untereinander durch eine neue Architektur (*Logentheater*). Ebenfalls mit der Entstehungsgeschichte der Oper verbunden ist die Forderung des Publikums nach einem *Da capo*.

4.5.1.1. Logen

Der Architektur barocker Theaterhäuser liegt eine völlig andere Philosophie zugrunde als den Theateranlagen der Antike. Plötzlich gibt es unterschiedliche Plätze und Sichtverhältnisse, mit der Rampe wird die Trennung zwischen Akteuren und Zuschauern vollzogen und mit dem Bau von Rängen und Logen ist nun die architektonische Möglichkeit gegeben, den Blick auf andere Zuschauer zu werfen.

²⁷² Fischer-Lichte, Geschichte des Dramas, 1999. S. 246f.

²⁷³ Cimagalli, Storia della Musica occidentale, 2005. S. 200. – „1670 tanzte der König zum letzten Mal in einem öffentlichen Schauspiel, dem *comédie-ballet Les amants magnifiques* von Molière und Lully. Noch im selben Jahr verabschiedete er sich von allen aktiven Rollen der Theaterraufführungen.“

Bereits im 16. Jh. beginnt der Bau von festen, geschlossenen Häusern, die einzig zum Zweck theatraler Ereignisse errichtet werden. Das 1585 fertig gestellte Teatro Olimpico in Vicenza, erbaut von Andrea Palladio und Vincenzo Scamozzi, gilt als erster freistehender Theaterbau seit der Antike und wurde nach römischem Vorbild errichtet. Der Zuschauerraum hat die Form eines Halbkreises mit 14 stufenförmigen Sitzreihen. In den späteren barocken Theatern nimmt er die Form eines Hufeisens an, an die Stelle der antiken Orchestra rückt das Parterre oder Parkett und die Staffelung der Sitzreihen wird dahingehend erweitert, dass verschiedene Ränge (Galerien) eingeführt werden. Ein Novum sind die Logen, in die sich Adelige oder reiche Bürger einmieten können; der Herrscher an einem Residenztheater erhält die zentrale Loge im 1. Rang, welche die beste Sicht auf die Bühne und gleichzeitig die beste Sichtbarkeit durch das übrige Publikum garantiert. Im Falle des 1741 erbauten „Theater nächst der Burg“ war die Hofloge baulich mit der Hofburg verbunden, sodass sie die kaiserliche Familie direkt von ihren Gemächern aus erreichen konnte. Im Unterschied zu Parterre, Rängen und Galerie erfüllen Logen den Zweck der Repräsentation und Exklusivität. Fanden sich die wahren Liebhaber von Schauspiel und Oper meist im Parkett, muss sich das Logenpublikum immer wieder den Vorwurf gefallen lassen, nicht der Kunst, sondern des eigenen „Spiels“ wegen das Theater zu besuchen. In seiner Untersuchung „konzertbezogener Verhaltensrituale“ bescheinigt Helmut Rösing dem Theater auch heute noch diese soziale Schlüsselfunktion des „persönlichen Auftritts“, die nunmehr in der Pause zum Tragen kommt.

Ein Konzert ist stets ein gesellschaftliches Ereignis, und dementsprechend beziehen sich die Erwartungen des Publikums nicht nur auf das Musikerlebnis, sondern auch auf die Befriedigung von sozialen Bedürfnissen. Die Pause dient individuellen Aktivitäten (Toilette besuchen, Frisur und Make-up korrigieren, rauchen, Getränke konsumieren), vor allem aber der Kommunikation. Dazu gehören das Pausenflanieren, Sich-Zeigen und Mustern anderer, das Treffen von Bekannten und die Unterhaltung. Dabei werden häufig auch durchaus profane Handlungen wie der Erwerb und Konsum von Getränken ritualisiert.²⁷⁴

Während dieser repräsentative Charakter des Theaters heute nur mehr in den Pausen bzw. vor und nach der Aufführung geltend gemacht werden kann, war er im barocken Theater permanent vorhanden. Die Loge ermöglichte ihrem Inhaber nicht nur die Sicht auf die restliche Zuschauermasse, sondern hatte auch die Eigenschaft, die Blicke des Publikums auf sich zu ziehen. Dies war oft nur mit Effekthascherei und einem gehörigen Hang zum Exhibitionismus möglich, wodurch die Logen immer wieder vom

²⁷⁴ Rösing, Konzertbezogene Verhaltensrituale. – In: Bruhn, Rösing, Musikpsychologie, 2002. S. 143

eigentlichen Theater ablenkten. So nimmt der Leipziger Reiseschriftsteller Johann Jacob Volkmann bei seinen Italienbesuchen Notiz von den seltsamen Sitten in den italienischen Opernhäusern, denn

„[...] vom Publikum hört keiner zu, die Logen dienen als Empfangszimmer, die Sänger winken während ihres Auftritts ihren Bekannten im Zuschauerraum zu und schneiden Grimassen.“²⁷⁵

Im Gegensatz zu seinem italienischen Pendant *palco* besitzt die deutsche Bezeichnung *Loge* eine geringe Aussagekraft, ist sie doch aus dem franz. *loge* entlehnt, „dessen Herkunft unklar ist, da zwei nicht ohne weiteres vereinbare Bedeutungen (»Nische zum Aufenthalt« – »Wohnung«) zusammenkommen“²⁷⁶. Dagegen bezeichnet der italienische Begriff *palco* nicht nur die Theaterlogen, sondern erstaunlicherweise auch ein Podest, oder als *palcoscenico* sogar die Bühne.

pàlco s.m. [pl. –chi] **1** Struttura provvisoria di tavole che formano un ripiano rialzato da terra che fa da tribuna: *il palco dell'oratore, della giuria, delle autorità*. Pàlcoscenico di teatro **2** Nei teatri ciascuno dei vani aperti nelle pareti perimetrali della sala e che accoglie un piccolo numero di spettatori.²⁷⁷

Dass es im Italienischen des Zusatzes *-scenico* bedarf, um auf den Unterschied zwischen Loge (*palco*) und Bühne (*palcoscenico*) hinzuweisen, zeugt von dem Unterhaltungswert bzw. der Theatralität, die von den Logen ausgegangen sein muss. Um an die weiter oben erwähnte Theorie anzuschließen, wonach sich das barocke Publikum mit dem Eintrittsgeld auch das Recht zur freien Meinungsäußerung gekauft hätte, bleibt zu sagen, dass es selbstverständlich auch die Logeninhaber waren, die entsprechend höhere Summen an das Theater zahlten –somit auch größeres Aufsehen erregen konnten.

Le famiglie aristocratiche, fornendo all'impresario una notevole quantità di denaro liquido all'inizio della stagione, disponevano di un proprio spazio esclusivo all'interno del teatro, che talvolta personalizzavano arrendandolo secondo i propri gusti e dotandolo del proprio blasone gentilizio.²⁷⁸

²⁷⁵ Brandenburg, Italienische Oper aus der Perspektive ausgewählter Italienreisender des 18. Jahrhunderts. – In: Werr, Das Bild der italienischen Oper in Deutschland, 2004. S. 77

²⁷⁶ Kluge, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, 2002. S. 580

²⁷⁷ Dizionario italiano, 2001. S. 370 – „**pàlco 1** provvisorisches Gerüst aus Tischen, die eine erhöhte Plattform bilden zum Zweck einer Tribüne: *Bühne des Redners, der Jury, der Herrscher*. Theater-Bühne **2** In den Theatern eine jede der Öffnungen in den Wänden der Säle, die eine kleine Zahl an Zuschauern aufnehmen.“

²⁷⁸ Cimagalli, Storia della Musica occidentale, 2005. S. 69. – „Nachdem Aristokratenfamilien dem Theaterdirektor eine gehörige Summe Geld übergeben hatten, verfügten sie über ihren eigenen exklusiven Raum im Inneren des Theaters, den sie nach ihrem Geschmack einrichteten und personalisierten und mit ihrem Wappenschild ausstatteten.“

Wenn wir später in der europäischen Gesellschaft (besonders auch im Theater) eine Entwicklung feststellen werden, die auf eine Triebunterdrückung hinaus läuft, dann erleben wir beim barocken Publikum noch eine fast zwanghafte Bloßlegung der Triebe. Das Theater trägt noch klare karnevaleske Züge und dient dem Publikum als Ort der Unterhaltung. Die Anwesenheit von Prostituierten gehörte genauso zum Theateralltag, wie das ausgiebige schwätzen, essen, trinken oder spielen.

Alla Scala, fino a poco prima del 1830, si potevano tirare le tendine del palco e farne un salotto chiuso; al Teatro Regio di Torino nel Settecento il palco reale era rivestito di specchi che consentivano ai giocatori di voltare le spalle al palcoscenico senza perderlo di vista.²⁷⁹

So entsprach die Funktion der Logen ganz dem barocken Wunsch nach Aufmerksamkeit, der auch heute noch bei Veranstaltungen wie etwa dem Wiener Opernball bizarre Spitzen treibt. An der Zweckmäßigkeit der Theaterlogen hat sich nicht viel verändert, wohl aber am Verhalten ihrer Inhaber – die sich bei regulären Theatervorstellungen genauso angepasst verhalten wie die Zuschauer im Parkett oder in den Rängen.

4.5.1.2. Da capo

Publikum und Künstler im Barock bedingen einander und nicht immer kann der Theaterdirektor als Vermittler zwischen Publikumswunsch und künstlerischem Anspruch einschreiten. Bestes Beispiel dieser unmittelbaren Aufeinanderbezogenheit ist das »Da capo«. Mit der Verbreitung der italienischen Oper erlangt auch die italienische Sprache im 17. und 18. Jh. den wohl höchsten Grad ihrer Verbreitung: überall in Europa (außer in Frankreich) wurde Italienisch gelehrt, im Habsburgerreich war es sogar eine Amtssprache. So erfährt im 17. Jh. nicht nur der lateinische Begriff „Applausus“ seine Eindeutschung (vgl. Kapitel 1.1.), sondern mit ihm auch andere in Italien gebräuchliche Wörter bzw. im Theater verwendete Rufe, wie z.B. Bravo.

Das italienische Adjektiv *bravo* ist als Ausruf im 18. Jahrhundert in Deutschland aufgekommen; im Französischen ist es erst später belegt („c'est un terme que nous avons emprunté aux Italiens“). Nach Oppenheim/Gettke ist es der „Beifallsruf der Italiener, der fast in die Sprachen aller Völker übergegangen ist“.²⁸⁰

²⁷⁹ Rosselli, L'impresario d'opera, 1985. S. 8. – „An der Scala konnte man bis kurz vor 1830 noch die Vorhänge der Logen zuziehen und einen geschlossenen Salon daraus machen; am Teatro Regio di Torino waren in der Königsloge Spiegel angebracht, dass man sich umdrehen konnte, ohne die Spieler dabei aus den Augen zu verlieren.“

²⁸⁰ Mehlin, Die Fachsprache des Theaters, 1969. S. 211

Selbiges bestätigt Urs Mehlín auch dem Wort *Furore*: „Eigentlich aus der Mode gekommen ist der »im 18. Jahrhundert aus ital. *far furore* entlehnte« Ausdruck *Furore machen*. Im deutschen Sprachraum ist er zuerst in Wien aufgekommen.“²⁸¹

Weitaus einschneidender für Produktion und Rezeption gestaltete sich die Verwendung des *Da capo* (ital.: „Dall’inizio, di nuovo; ricominciare daccapo“²⁸², *von vorne*).

„Ebenfalls aus dem Italienischen stammt der Beifallsruf *Da capo*, mit dem man zur Wiederholung von Bravourarien aufforderte.“²⁸³ Beim *Da capo* treffen wir genau auf jene Schnittmenge zwischen produktions-ökonomischen Interessen, künstlerischer Leistung und geäußertem Publikumswunsch, die später aufgrund ihrer Sprengkraft zugunsten der Theaterkunst umgangen worden ist. Die Forderung seitens der Zuschauer nach einem *Da capo*, welche meist unmittelbar nach zu Ende gesungenen Arien erfolgte, hebt die Illusion vollkommen auf. Wieso es dann aber trotzdem dazu kam, dass sich Zuschauer eine Wiederholung des soeben Gehörten wünschten und die Künstler diesem Wunsch nachkamen, liegt an den damaligen Rezeptionsgewohnheiten – die mit den unsrigen nicht vergleichbar sind.

Anche l’esecuzione della stessa opera doveva variare di sera in sera, per ravvivare in continuazione l’interesse di chi si trova ad assistere a tutte le repliche dello spettacolo. Ecco allora una delle cause della grande fortuna che ebbe la tipologia dell’aria col »da capo«, poichè in essa era prevista la ripetizione della prima parte estemporaneamente e virtuosicamente abbellita dal cantante in modo ogni volta diverso.²⁸⁴

Das Publikum italienischer Barockopern wohnte häufig jeder der Vorstellungen bei und kannte die beliebten Arien auswendig. Herrschte bei den Erstaufführungen noch andächtige Stille, stieg bei den Wiederholungen der Lärmpegel des Publikums deutlich an – proportional dazu auch die Anforderungen an die Sänger: sie mussten sich Abend für Abend neue Variationen einfallen lassen, um die Schau- und Hörlust des (zahlenden) Publikums zu befriedigen. Im *Da capo* äußerte sich par excellence das selbstherrliche Verhalten der Zuschauer, die damit zum Einen die restlichen Zuschauer um den Genuss des Theatererlebnisses brachten; zum Anderen war das *Da capo* durchaus auch als eine

²⁸¹ ebd. S. 206

²⁸² Dizionario italiano, 2001. S. 128

²⁸³ Mehlín, Die Fachsprache des Theaters, 1969. S. 211

²⁸⁴ Cimagalli, Storia della Musica occidentale, 2005. S. 291. – „Auch die Aufführung derselben Oper musste von Abend zu Abend variieren, um das Interesse jener zu gewinnen, die sich alle Wiederholungen des Stückes anschauten. Das war mitunter ein Grund für den Erfolg der *Dacapo*-Arien, bei welchen die Wiederholung des ersten Teiles vorgesehen war, den die Sänger jedes Mal von Neuem auf Anhieb virtuos ausschmückten.“

Schikane für die Künstler gedacht, die bei Verweigerung oder schlechter Darbietung des Da capos aufs heftigste ausgepocht und ausgezischt wurden.

Mit Einführung der Da capo-Arie kommt die Produzentenseite dem Publikumswunsch entgegen, nimmt zugleich dem unkontrollierten Publikumsgebaren den Wind aus den Segeln. In der Da capo-Arie ist die Wiederholung bereits vorgesehen, sie folgt dem Schema *a-b-a*, wobei folgende Bedingung gilt:

[La] presenza di un *a* nettamente distinto dal *b* ed esattamente ripetuto al termine dell'aria (forma *aba*). Di solito il compositore non trascriveva per esteso la sezione *a* da ripetere, ma ne richiedeva l'esecuzione apponendo alla fine del *b* la didascalia „da capo“; da qui la denominazione attribuita alle arie di questo tipo.²⁸⁵

Doch handelt es sich auch bei diesem hausgemachten Da capo nicht um eine einfache Wiederholung bereits gesungener Stellen. In der Oper des 17. Jh. wurde vom Sänger verlangt, die Melodie beim Da capo mit neuen Koloraturen auszuschnücken und sie bei jeder Vorstellung zu variieren. Nicht zuletzt wegen diesem Erneuerungswert zählten die Da capo-Stellen zu den beliebtesten einer Vorstellung. „Nel caso dei cantanti più famosi, e soprattutto dei castrati, la ripresa del *refrain* poteva raggiungere vertici di vero virtuosismo e rappresentava il momento di maggior richiamo per l'uditorio.“²⁸⁶ Um den Spielverlauf durch die Da capo-Arien nicht völlig zu bremsen, versuchten die Komponisten sie ans Szenenende zu setzen. In der französischen Oper wurde die Da capo-Arie vermieden, die Erwartungen des Publikums dafür durch eine bessere Verständlichkeit und mehr Ballette zufrieden gestellt.

H. W. Heister, der in „Das Konzert. Theorie einer Kulturform“ (1983) kulturelle (explizit: musikalische) Darbietung innerhalb ihrer produktions-ökonomischen Zwänge untersucht, sieht die Frage nach der Ursache für die Forderung des Publikums nach *mehr* in der Warenform der Musik beantwortet.

Innerhalb des Konzerts selbst und auf der Folie seiner ökonomischen Form kann ein solches Mehr an Musik in bestimmten Grenzen eben ohne ein Mehr an Geld erzwungen werden. Es erscheint in Gestalt der unmittelbaren Wiederholung eines Stücks (Encore, Da Capo, Bis) und der Zugabe am Ende des Konzerts (oder bei Einschnitten am Ende der Programmteile).²⁸⁷

²⁸⁵ ebd. S. 308. – „Das *a* muss sich klar vom *b* unterscheiden und wird am Ende der Arie wiederholt (*aba*-Form). Normalerweise schrieb der Komponist die Partitur für *a* erneut in die Partitur, sondern fügte an ihrer Stelle den Verweis „da capo“ ein; daher auch der Name dieser Arien.“

²⁸⁶ ebd. S. 309. – „Als die beliebten Sänger, insbesondere die Kastraten, den *Refrain* wieder aufnahmen, wurden oft neue Spitzen wahren Virtuositums erreicht, und diese Momente zählten zu den Attraktionen für das Publikum.“

²⁸⁷ Heister, Das Konzert. Theorie einer Kulturform, 1983. S. 248

Neben dezidiertem Da capo-Rufe dient laut Heister der Beifall als Mittel zur Erlangung dieses Wunsches. „Im Beifall reproduziert sich innerhalb des einzelnen Konzertes der Zusammenhang von Honorierung und Ehrung.“²⁸⁸ Für diese zusätzliche Honorierung (neben dem Eintrittsgeld) sind Künstler bereit, dem Publikum dieses verlangte „Mehr“ zu geben. Für die Gegebenheiten im 17. Jh. kann diese Theorie jedoch nur zum Teil zutreffen: Die Publikumsrufe waren nicht nur freundlich gemeintes Bitten, sie hatten teilweise den Charakter einer Erpressung – denn Künstler und Theaterdirektoren wussten, wozu das Publikum bei Verweigerung dieses Wunsches imstande war.

Heute ist das Wort [*da capo*, *Anm.*] allerdings in Konzert und Oper ungebräuchlich geworden, da man sich aus künstlerischen Rücksichten gegen die Wiederholung einzelner Musikstücke im Interesse eines geschlossenen, möglichst wenig unterbrochenen Ablaufs wehrt. In Italien dagegen ist man in dieser Beziehung weniger heikel, und ich konnte es erleben, wie die vehemente Begeisterung des Publikums über den Tenor di Stefano in ihr Gegenteil umzuschlagen drohte, als er das stürmisch verlangte *Da capo* einer Arie verweigerte. Wünscht das Basler Publikum einmal ausnahmsweise eine Wiederholung, so ruft es eher lateinisch *bis* als italienisch *da capo*, und auch in Frankreich ist *bis* „le mot, par lequel ... les spectateurs expriment leur désir de voir recommencer le morceau qui vient d’être exécuté...“.²⁸⁹

Das Da capo hat sich in abgewandelter Form aber bis heute gehalten: Besonders bei Konzerten der U-Musik ruft das Publikum vereint nach einer Zugabe. „Fest eingeplant in die Dramaturgie des Schlußrituals ist die Zugabe. Sie verlängert das Konzertgeschehen und gibt dem Publikum u. a. die Möglichkeit, in verdichteter Form Höhepunkte des Konzertereignisses noch einmal zu durchleben, bevor die Entlassung in den Alltag erfolgt.“²⁹⁰ Anstelle der Da capo-Rufe beschränkt sich das Kundgebungspotenzial des heutigen (Opern-)Publikums auf schlichten Beifall: „In der Oper hingegen wird nach jeder Arie und im Jazz nach jedem Solo applaudiert.“²⁹¹ Überhaupt gilt es festzuhalten, dass bei Opernvorstellungen und speziell bei Konzerten klassischer Musik dem Publikum ein strengerer Verhaltenskodex als im Sprechtheater aufoktroziert wird, der einer eigenen Untersuchung bedürfte. Übrigens war das Da capo auch außerhalb von Opernhäusern gebräuchlich und zählte im Theater des 18. Jahrhunderts zu den ausgesprochen drastisch und selbstverständlich geäußerten Publikumskundgebungen.

Durchaus üblich war es, bei Gefallen einer Szene oder einer Sentenz mit dem 'Da capo' eine Wiederholung zu fordern - eine Praxis, die heute allenfalls noch im

²⁸⁸ ebd.

²⁸⁹ Mehlin, Die Fachsprache des Theaters, 1969. S. 212

²⁹⁰ Rösing, Konzertbezogene Verhaltensrituale. – In: Bruhn, Rösing, Musikpsychologie, 2002. S. 144

²⁹¹ ebd. S. 142

populären Musiktheater vorkommt. Gefeierte Schauspieler wurden schon zu Beginn ihres Auftritts mit Beifall begrüßt und am Ende einer Szene (und nicht erst am Ende des Stücks) mit frenetischem Beifall, mit 'Bravo'- und 'Ahi' -Rufen zur Verbeugung auf die Bühne zurückgeholt - eine Praxis, die heute der vermeintlichen 'Einheit des Kunstwerks' wegen undenkbar wäre.²⁹²

Gemeinsam mit dem Da capo erfuhren Zustimmung, Beifall und Begeisterung, emotionale Anteilnahme und Rührung ein ungewohnt hohes Expressionsniveau durch das Publikum im 18. Jahrhundert.

4.5.2. Commedia dell'Arte

Diese berühmte Form des frühen Stegreiftheaters (auch: Commedia all'Improvisato) feierte seine größten Erfolge im 16. und 17. Jahrhundert, bevor es Spuren des Einflusses im Altwiener Volksschauspiel oder auch bei Shakespeare hinterlässt. Im Rahmen der vorliegenden Forschung interessiert die Commedia dell'Arte wegen ihrer Nähe zum Volk und wegen des Momentes der Improvisation. Typisches Merkmal der Commedia dell'Arte sind weiters ihr relativ beschränktes Set an Masken und Rollen.

Der Grundbestand an Rollen umfasste die vier Masken, d.h. die beiden Alten, den venezianischen Kaufmann Pantaleone und den Bologneser Advokaten Dottore, sowie die beiden *zanni* oder Diener aus der Gegend von Bergamo, Arlecchino und Brighella, zwei oder mehr Paare von *innamorati*, der verliebten jungen Leute, den spanischen Capitano – den Typ des bramabarsierenden Soldaten – und eine Dienerin.²⁹³

Diese weitreichend bekannten Typen zeichneten sich durch immer die gleichen Kostüme, Masken, Gesten und Bewegungen aus, zudem wurde im jeweiligen Heimatdialekt gespielt (nur die Verliebten sprachen reinstes Toskanisch). Aufführungen fanden auf Bretterbühnen am Platz oder bei Märkten statt, aber auch private oder öffentliche Darbietungen am Hofe wurden abgehalten. Genauso vielschichtig war auch das Repertoire der Commedia dell'Arte: es umfasste neben Komödien auch Schäferspiele, Tragödien und später sogar das *melodramma*. Nichts desto trotz waren die Wandertruppen, die dieses Stegreiftheater auch in die umliegenden Länder brachten, vor allem wegen ihrer lustigen Stoffe bekannt und beliebt. Kindermann bezeichnet die Commedia dell'Arte sogar als „frühe Schule des Lachreizes“²⁹⁴, in der das Publikum bereits auf die Wirkungen der drastischen Situations- und Requisitenkomik vorbereitet wurde, die sich in den späteren Dramen wiederfinden werden.

²⁹² Ruppert, Labor der Seele und Emotionen, 1995. S. 121

²⁹³ Fischer-Lichte, Geschichte des Dramas, 1999. S. 251

²⁹⁴ Kindermann, Das Theaterpublikum der Renaissance, 1984. S. 259

Im Gegensatz zu anderen Theaterformen jener Zeit traten in der Commedia dell'Arte auch Frauen auf die Bühne; sie waren sogar von zentraler Bedeutung für den Handlungsverlauf, aber auch für das Ankommen beim Publikum.

Es war diese immer wieder gerühmte Verwandlungsfähigkeit der Schauspielerinnen, welche die Zeitgenossen faszinierte und sie veranlasste, die Schauspielerinnen mit Ehrungen zu überhäufen, wie sie sonst nur hochgestellten Persönlichkeiten zukamen. Für Vincenza Armani wurden in manchen Städten zur Begrüßung Salutschüsse abgefeuert, ehe sie unter dem Geleit des Adels in die Stadt einzog. Und als Isabella Andreini in Lyon starb, gab die gesamte Bevölkerung ihr das letzte Geleit; es wurden sogar Gedenkmünzen für sie geschlagen.²⁹⁵

Die Beliebtheit der weiblichen Darstellerinnen ist nicht nur auf den oft anzüglichen Inhalt der Komödien zurückzuführen, sondern auch auf ihre besondere Wandlungsfähigkeit, die beim Publikum großen Anklang fand: „Sie spielte nicht nur die Verliebte, die sich als Mann verkleiden muß, sondern übernahm auch männliche Rollen, die ihr besonderen Beifall und größte Bewunderung eintrugen.“²⁹⁶

Im Gegensatz zum Drama (Theater mit Textgrundlage) wird beim Stegreiftheater vom Publikum ein aktiveres Mitdenken, eine andere Art der geistigen und emotionalen Mobilität erwartet. Zwar folgten die meisten Spiele einem rudimentären Schema oder waren zum Teil vorgeschrieben, aber die Kunst der Improvisation setzte immer wieder neue Momente des Unerwarteten und Überraschenden.

Bald gab es in den verschiedenen Regionen des Publikums besondere Vorlieben für diese oder jene Typen, für diesen oder jenen Schauspieler bzw. für diese oder jene Schauspielerin, sodaß im Verhalten des jeweiligen Publikums auch diese Zugkraft-Momente eine motivierende Rolle spielten, aber natürlich auch Rivalitäten und Eifersüchteleien verursachten. Da die Anzüglichkeiten der Improvisationen, besonders die der Zanni, in ihrer Menschenskepse und Demaskierung von Untiefen oft sehr weit gingen, konnte es auch geschehen, dass die Zuneigung eines Mäzens sich ins Gegenteil wandte, sodaß es manchem Darsteller nach entsprechenden Publikums-Reaktionen ans Leben ging. Die Improvisation war eben nicht im voraus zu zensurieren wie der literarisch fixierte Spiel-Text. Jedenfalls hing die gesamte Publikumswirkung der Commedia dell'Arte vom Schauspieler ab. Seine Umsetzung in Wort und Pantomime, parallel zu Maske und Kostüm zielt auf den gegenwartsbestimmten Spontan-Effekt ab.²⁹⁷

Es war vor allem das Lachen, auf das die Commedia dell'Arte abzielte: von dem meist sozial vielschichtigen Publikum wird berichtet, dass es in schadenfrohes, oft auch befreiendes Gelächter ausbrach, jubelte und Beifall spendete. Dass die fehlende Zensur manchen Darstellern das Leben kostete (wie im obigen Zitat) dürfte die Ausnahme dargestellt haben. Dennoch waren bereits zu jener Zeit die natürlichen Regungen des

²⁹⁵ Fischer-Lichte, Geschichte des Dramas, 1999. S. 261

²⁹⁶ ebd., S. 260

²⁹⁷ Kindermann, Das Theaterpublikum der Renaissance, 1984. S. 270

Körpers (zu denen auch das Lachen zählt) bevorzugte Angriffspunkte der Kirche. Besonders rigoros dagegen vorgegangen wurde im 16. Jh., als “The school of Abuse containing a pleasant invective against Poets, Pipers, Plaiers, Jesters, and such like caterpillars of the Commonwaelth” quasi als Gegenbewegung des Theaters eröffnet wurde. Kritische Stimmen gab es aber auch in Italien, denn hier wie da

[...] schossen sich die Kritiker des Theaters immer wieder auf das Lachen ein, das das Theater zur immoralischen Anstalt machte ein törichtes und maßloses Lachen, ein Lachen, das animierend und infizierend aus den Niederungen des Körpers und der Gesellschaft hervorbricht, ein obszönes und blasphemisches Lachen, dem nichts heilig, keine Autorität verbindlich ist und das alles in den Schmutz zieht.²⁹⁸

Mit ihrer häufig grotesken Übersteigerung vieler Tabus erfüllte die Commedia dell’Arte letztlich aber eine wichtige Ventilfunktion jener Zeit, die sicher auch zu ihrer raschen internationalen Ausstrahlung beigetragen hat.

4.5.3. Zusammenfassung

Im Barock erreicht die Theatralisierung des alltäglichen Lebens ihren absoluten Höhepunkt und trägt damit zu einer beispiellosen Verallgemeinerung des *Theatrum mundi* bei. Die Oper als opulentes Gesamtkunstwerk drückt den Prunk der damaligen Zeit am besten aus. Mit der neuen Form des Logentheaters rückt der Zuschauerraum in gefährliche Konkurrenz-Nähe zur Bühne, ermöglicht es erstmals die Sicht auf das Publikum und damit das Sichtbarwerden vor der Öffentlichkeit. Logeninhaber richten sich im Theater häuslich ein und gehen selbst während der Vorstellungen ihren gewohnten Tätigkeiten nach. In dieser Zeit etabliert sich auch das Bravo-Rufen, genauso wie das Da Capo, mit dem das Publikum sein Verlangen nach Mehr ausdrückt. Aufgrund der starken Störung des Spielverlaufs nehmen sich die Komponisten bald des Problems an und integrieren die Wiederholung von Arien als festen Bestandteil der (italienischen!) Opern.

Eine andere Form der Unterhaltung bot das Stegreiftheater der Commedia dell’Arte, welches mit seinen improvisierten und volksnahen Stücken vor allem die profane Unterhaltung der Bürger anstrebt. Indem sie das Publikum zum Lachen bringt und häufig seine niederen Triebe anspricht, wurde sie zwar von der Kirche stark attackiert,

²⁹⁸ Pfister, An Argument of Laughter: Lachkultur und Theater im England der frühen Neuzeit. – In: Fietz, Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens, 1996. S. 215

hatte aber für das gesellschaftliche Leben im Spätmittelalter und Frühbarock eine herausragende Bedeutung.

4.6. Europäische Strömungen

Abgesehen von diesen bahnbrechenden Veränderungen auf dem theatralen Sektor (Oper, Theaterbauten, feste Typen), lassen sich im 17. und 18. Jh. europaweit noch zahlreiche anderen Strömungen beobachten, welche einzeln zu beschreiben den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Zielführender erscheint mir ein Überblick der gängigsten, manchmal auch extremsten Schilderungen des Publikumsverhaltens jener Zeit.

Lässt sich die Geburt der französischen Oper – wie weiter oben erwähnt – auf das Jahr 1672 zurück datieren, so beschließt dieses Datum zugleich die erfolgreiche Epoche der **klassischen französischen Dramatik**, die von Pierre Corneille, Jean Racine und Molière angeführt wurde. Der Komödiendichter Molière genoss die Gunst des Königs Ludwig XIV. und organisierte dessen Vergnügungen. Seine Komödien wurden im Hôtel de Bourgogne oder im Palais Royal aufgeführt und waren dem Urteil der Hofgesellschaft ausgeliefert, die ihrerseits selbst zutiefst theatralisch war (vgl. Fischer-Lichte, S. 197) und, genauso wie der Dichter, stets um die Gunst des Königs werben musste. Dieses soziale Geflecht von Abhängigkeiten durchschauend, versuchte Molière seine Komödien als Spiegel und Kritik der Gesellschaft anzubringen. Molières Zeitbezogenheit bezeichnet Fischer-Lichte gar als „aggressiv“.

Seine komischen Spiegelungen gesellschaftlicher Verhältnisse waren Karikaturen mit stark polemischem Einschlag. Das Einverständnis mit dem Publikum wurde immer wieder suspendiert; bestimmte gesellschaftliche Gruppen, die durchaus im Publikum vertreten waren, wurden erbarmungslos dem Gelächter preisgegeben: die eingebildeten, geckenhaften »petit marquis« und die Provinzler, die pruden und die koketten Frauen, die Frömmeler und die Blaustrümpfe, die Ärzte, die aufstiegssüchtigen Bürger und die gewissenlosen Grandseigneurs. Der Skandal war unvermeidlich. Während sich die Nichtbetroffenen köstlich amüsierten, setzten sich die Angegriffenen mit allen ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln zur Wehr.²⁹⁹

So zeigte sich diese Gegenwehr deutlich nach der ersten Aufführung des „Tartuffe“, in dem Molière wenig rühmlich den Pariser Erzbischof als Vorbild für eine Figur heran gezogen hatte. Dieser kündigte ein hartes Vorgehen gegen diese Verhöhnung an und

²⁹⁹ Fischer-Lichte, Geschichte des Dramas, 1999. S. 201

erreichte das Verbot einer öffentlichen Aufführung. „Welche Gefahr Molière hier erwuchs wird erst klar, wenn man sich erinnert, dass noch 1662 Claude Le Petit wegen einiger frecher Verse gegen die Religion auf dem Scheiterhaufen verbrannt worden war.“³⁰⁰

Die uns bereits aus der Antike bekannte Sitte des **Auspfeifens** (siehe Kapitel 4.2.3.5) dürfte einer vage dokumentierten Anekdote zufolge von den Franzosen wiederentdeckt worden sein. Düringer/Barthels führen sie in ihrem „Theater-Lexikon“ (1841) an:

Es soll das Pfeifen im Theater in Frankreich seinen Ursprung gefunden haben, und zwar auf folgende Art: »Bei einem schlechten Stücke wünschten die Zuschauer den Vorhang fallen zu sehen, man rief „la toile à bas! à bas la toile!“ etc. Alles half nichts, da fiel es Einem ein zu pfeifen, und der Maschinist der das zu diesem Zwecke gebräuchliche Zeichen zu erkennen glaubte, ließ ohne Weiteres den Vorhang fallen. Man lachte, klatschte, und von da an war das Pfeifen bei ähnlichen Fällen eingeführt.«³⁰¹

Genauere Angaben zu jener Vorstellung finden sich im „Theater-Lexikon“ leider keine, ebenso wenig bei Mehlin („Die Fachsprache des Theaters“, 1969. S. 213), der diese Stelle unkommentiert übernimmt. Dass das Pfeifen im Theater aber bereits vor der Einführung des Vorhanges belegt ist, geht aus den Schilderungen der griechischen und römischen Antike (Kapitel 4.1. und 4.2.) hervor. Auspfeifen – laut Düringer/Barthels der höchste Grad des Missfallens, „dessen erster Grad Zischen, der zweite Pochen (oder Trommeln) und der höchste Pfeifen ist.“³⁰² – hatte aber bereits im Barock europaweit eine breite Ausdehnung. Das Publikum der italienischen Barockoper beherrschte die Kundgabe seines Missfallens exzellent (vgl. Kapitel 4.5.1.) und überschritt bei der Ausübung seiner Kritik sogar die Grenzen des menschlichen Körpers, denn „[...] per fischiare poi il pubblico si serviva non solo delle proprie doti naturali ma di chiavi e perfino di *tofe*, ossia buccini.“³⁰³ Auch das Publikum in der englischen Restaurationszeit hielt sich mit dem Äußern von Kritik nicht zurück. Zwar erhielten die Vorstellungen

³⁰⁰ ebd. S. 202

³⁰¹ Düringer/Barthels, Theater-Lexikon, 1841. S. 103

³⁰² ebd. S. 76

³⁰³ Rosselli, L'impresario d'opera, 1985. S. 7. – „[...] zum Pfeifen reichten dem Publikum die natürlich gegebenen Hilfsmittel nicht aus, sondern es benutzte Schlüssel oder *tofe*, Hörner die sirenen-artige Klänge erzeugen.“

hier bereits einen dramaturgischen – äußeren – „Rahmen“³⁰⁴, was am Publikumsgebaren aber nicht viel änderte.

Das Publikum äußerte Beifall oder Mißfallen mit großer Vehemenz. Sogar schrille Pfeifen wurden zur Erzeugung der gefürchteten „catcalls“ verwendet. Diese Ereignisse waren oft so nervenaufreibend, dass mancher Schauspieler auf solch einen lärmenden Durchfall hin sich entschloß, den Beruf zu wechseln.³⁰⁵

Mit den „catcalls“ demonstriert das Publikum abermals seine Macht gegenüber der Bühne. Sie werden auch noch im „Chambers Dictionary“ (1998) angeführt: „**cat’call** formerly, a squeaking instrument used in theatres to express disapprobation; a shrill whistle or cry expressing disapproval or derision, *esp* at an artists performance.“³⁰⁶ Hilfsmittel zur Erzeugung schriller Töne benutzten auch die Mosqueteros im Madrid des Spätmittelalters (siehe weiter unten). So lässt sich diese Kunst des Auspfeifens wohl nicht einzig auf die oben angeführte Anekdote aus Frankreich zurückführen, sondern ist vielmehr als europäisches Phänomen zu begreifen, dessen Vorläufer bereits im Theater der Antike (das römische Publikum brachte auch schon Hirtenpfeifen mit ins Theater) zu finden waren.

Während in Frankreich der Absolutismus die Gründung fester Theaterhäuser sowie die Produktion von national geprägten Schauspielen in einer einheitlichen Sprache vorantrieb (Nationaltheater), trat diese Entwicklung in Deutschland verspätet erst in der zweiten Hälfte des 18. Jhs. ein. Anstelle dessen bildeten sich noch im 17. Jh. **deutsche Wandertruppen**, die als Gegenstück zu den Hoftheatern der Fürsten das Volk unterhielten. So berichtet der Wiener Hofschauspieler Johann H. F. Müller von der emotionalen Wirkung einer Aufführung des „Kaufmann von London“ von George Lillo durch die Ackermannsche Gesellschaft 1755 in Magdeburg:

Ich sah diese Vorstellung, und wurde am Ende des dritten Aufzuges, wo der verlarvte Barnwell den Dolch zieht, seinen bethenden Vetter zu ermorden, so hingerissen, daß ich laut aufschrie: »Halt er ein! es ist ja sein Onkel!« [...] Männer von Gefühl und Würde, tiefgerührte Damen, die mich umgaben, lobten meine Aufmerksamkeit, meine so innige Theilnahme, und suchten mich, da ich Thränen vergoß, liebeich zu trösten.³⁰⁷

³⁰⁴ So wurde jede Vorstellung mit zwei Darbietungen von Instrumentalmusik eingeleitet, nach der dritten (curtain-tune) wurde der Vorhang aufgezogen und es begann der Prolog ans Publikum. Diese Rahmung der Ereignisse lässt bereits den rituellen Charakter der Theatervorführungen erkennen.

³⁰⁵ Kindermann, Theatergeschichte Europas, 1959. S. 172

³⁰⁶ Anderson, The Chambers Dictionary, 1998. S. 254

³⁰⁷ zitiert nach: Kindermann, Theatergeschichte Europas, 1959. S. 196

Es waren Berufsschauspieler die den deutschen Wanderbühnen angehörten und nach dem Vorbild der englischen Wandertheater auch Elemente der Commedia dell'Arte in ihre komödiantischen Stücke integrierten. Neben der Ackermannschen Gesellschaft erlangten die Schöнемannsche und die Neubersche Komödiantengesellschaft (von Friederike Caroline Neuber) wesentliche Bedeutung. Letztgenannte zeichnet schließlich auch für eine Anekdote verantwortlich, die Eduard Devrient in seiner „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“ (1848) wiedergibt: In einem Neuberschen Stück wird ein sehr bekannter, überstudierter Gelehrter, der „nährische Starke“ genannt, satirisch kopiert.

Man war boshafte genug, den Mann zum Theaterbesuch zu veranlassen. Aber er bot dem Späße die Spitze, beklatschte seine Copie, war guter Dinge, schüttelte nur bei einigen Zügen den Kopf und sagte zu seinem Nachbarn: »Gefehlt, gefehlt, meine Herren! Warten Sie, ich will gleich gehen und es selbst zeigen, wo er gefehlt hat.« Wirklich lief er auf's Theater und war nur mit Mühe in den Coullissen festzuhalten, während das Publikum in tumultuarische Bewegung gerieth.³⁰⁸

Erwähnt Devrient diese Geschichte, um auf das wenig sittsame Verhalten der Neuberschen Gesellschaft hinzuweisen, ist für uns die Tatsache entscheidend, dass auch in Deutschland die bespielte Bühne mit einer gewissen Selbstverständlichkeit bestiegen wird. Die Konvention von der vierten Wand, welche die Spielfläche vom Zuschauerraum völlig abschottet und dadurch die Illusion erst ermöglicht, hat sich in Deutschland erst später durchsetzen können. So war es noch bis um 1800 üblich, „Daß sich die Zuschauer gelegentlich auf die Bühne stellten, dort auch fürs übrige Publikum sichtbar wurden, ja sich mitunter sogar zwischen die agierenden Schauspieler drängten [...]“³⁰⁹, wie aus einem „Teutschen Schau-Spiel“ aus dem Jahre 1726 hervorgeht, in dem der Autor eine Figur über ihr Theatererlebnis berichten lässt.

»Es hat mir aber dieses nur nicht angestanden, daß die Leute so mit den Beinen stampfen, und nicht erwarten können, biß das Theatrum wieder aufgezozen wird ... Und wenn sie am besten agiren seyn, so treten die Herrn Zuschauer in die Scenen, daß man nicht weiß, ob sie einen stummen Statisten, oder die Person des Harlequins spielen. Das gefiel mir aber doch wohl, es saß ein ansehnlicher Mensch neben mir, ohnefehlbar mochte es ein Student seyn, der ließ mich mit frischen Makronen, und Limonade gar höflich tractieren.«³¹⁰

Der mangelnde Respekt vor den Schauspielern und die Selbstzentriertheit der Zuschauer mögen auch noch bis tief ins 18. Jh. hinein nicht einem edleren Verhalten der Bühnenkunst gegenüber weichen. Zugleich war das Verhältnis der Theaterleute zum

³⁰⁸ Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst, 1848. S. 52

³⁰⁹ Dreßler, Von der Schaubühne zur Sittenschule, 1993. S. 79

³¹⁰ zitiert nach: ebd.

Publikum von tiefster Demut geprägt, schließlich hatten die Wandertruppen um ihre Existenz zu fürchten. Mit dem Bau von „Comödienbuden“ warf die Theaterreform in Deutschland erste Schatten voraus. Ab 1730 wurde dann durch Johann Christoph Gottsched von Leipzig aus der Wandel der deutschen Bühne vollzogen, die sich von nun an dem Vorbild der französischen Klassik verschrieb: Dramen wurden übersetzt, ein neuer Schauspielstil entwickelt und die Textvorlage gewann gegenüber der Improvisation an Bedeutung. Doch am Publikumsverhalten änderte das weiter wenig.

Solange die Welt wie ein Theater gesehen wurde, und das Theater als eine Welt im kleinen, wo plötzliche Verwandlungen, Brüche, hoch und niedrig, Illusionen, und Enttäuschungen dicht bei einander lagen, solange sich das Publikum vor, auf und hinter der Bühne aufhalten durfte, gehörten Täuschungen und Enttäuschungen gleichermaßen zum Theatererlebnis wie zur Lebenserfahrung.³¹¹

Die hartnäckigen Versuche (besonders von Seiten der Neuberin), das Bühnengeschehen vom Publikum durch die vierte Wand zu trennen und damit ein Illusionstheater aufzubauen, scheiterten zunächst vergeblich. Es bedurfte einiges an Geduld, bis Gottscheds Theaterreform Früchte trug.

Der Ruf der norddeutschen Kunstgenossen, der Beifall, welchen die französischen Schauspieler neben ihnen erwarben, reizte ihren Ehrgeiz und ließ sie nach besseren Charakteren und einer anderen Sprache verlangen, als Weiskern, Prehauser, Kurz und Huber ihnen lieferten, oder als ihrer eignen Improvisation zu finden überlassen blieb. Auch im Publikum erwachte ein edleres Bedürfnis. Man fing an zu ahnen, daß die deutsche Schauspielkunst zu etwas besserem als bloßer Zwerchfellerschütterung da sei.³¹²

Zweifellos hatte selbst dieses ambitionierte Umdenken – anscheinend auch durch die Konkurrenz des Beifalls ausgelöst – nicht die sofortige Ruhigstellung des Publikums zur Folge. Erst durch strenge Regeln und einem Wandel der gesellschaftlichen Werte konnte sich das Theater ab dem 19. Jh. den Respekt der Zuschauer erwerben (siehe Kapitel 5).

Ähnliche Verhältnisse lassen sich auch im ausgehenden Mittelalter bis ins 17. Jh. hinein in Spanien beobachten. Hier dominiert die populäre **corral-Bühne**, auf der vorzugsweise weltliche Stoffe vor gemischtem Publikum aufgeführt wurden. Es war die Vorstufe zum spanischen Hoftheater, als Aufführungsorte dienten einfache Innenhöfe von Wohnblocks, in denen unter freiem Himmel gespielt wurde.

Die bessergestellten Zuschauer saßen an den Seiten auf Veranden und an den Fenstern des ersten und zweiten Stocks; der - zahlenmäßig viel stärker vertretene -

³¹¹ Emde, Schauspielerinnen im Europa des 18. Jahrhunderts, 1997. S. 289

³¹² Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst, 1848. S. 197f.

vulgo dagegen *stand* im Parterre, zu ebener Erde also, unter scharfer Polizeikontrolle übrigens, weil es im vulgo auch eine Fraktion gewaltbereiter *hooligans* gab (man nannte sie damals *mosqueteros*, also „Musketiere“), die sich oft durch bezahltes Beifallklatschen oder Ausbuhen ein Zubrot verdienten und deshalb von den Stückeschreibern gehörig hofiert wurden. Die Frauen der niederen Stände wurden - um „Berührungen“ zu unterbinden - von den Männern getrennt gehalten und in einen Extrakäfig - die sogenannte *cazuela* - gesperrt, wo sie ebenfalls lautstark auf das Bühnengeschehen Einfluß nahmen. Man kann sich überhaupt den Unterschied zwischen dem umtriebigen Ambiente in einem spanischen corral und der schon durch einfaches Husten empfindlich gestörten Stille des uns vertrauten bürgerlichen Theaters nicht krass genug vorstellen.³¹³

Die Stücke unterschieden sich von heutigen Aufführungen auch noch hinsichtlich ihrer Länge: nahmen die Zuschauer bereits um Mittag ihre Plätze ein (wobei es häufig zu Streitereien kam, die zum Teil mit dem Degen gelöst wurden), mussten sie bis zum Vorstellungsbeginn um zwei Uhr warten, während das Ende erst kurz vor Einbruch der Dunkelheit erfolgte.

„Die Zeit vertrieb man sich mit Essen und Trinken – jedes Theater hatte seine Händler, in der Menge umhergingen – und mit gewagten Scherzen, die den Frauen in der *cazuela* zugerufen wurden; die pflegten sich mit Nüssen, Muscheln und anderen Wurfgeschossen zu revanchieren.“³¹⁴

Die Vorstellungen wurden meist mit einem „schrillen durchdringenden Geräusch“ eröffnet und durch kleinere Zwischenstücke (*loas*) unterbrochen (ähnlich der italienischen *intermezzi*). Wie bereits in der Antike, begegnen wir auch im barocken Spanien den organisierten bezahlten Jublern (*Mosqueteros*³¹⁵), welche größere Freude am Krawall, als am freudigen Beifall zeigten. „Die Diktatur der *Mosquetèros*, die das Theater nie ohne Schlüssel, Klappern und Pfeifen betraten, wurde immer beherrschender.“³¹⁶ Ein Reisender Franzose berichtet 1659 über den Terror der *Mosquetèros*:

„Unter ihnen sind alle Händler und Handwerker zu finden. Sie verlassen ihren Laden, kommen mit Umhang, Degen und Dolch hierher und nennen sich alle, bis zum einfachen Schuhmacher, *caballero*. Sie sind es, die darüber entscheiden, ob ein Stück gut oder schlecht ist.“³¹⁷

³¹³ Neuschäfer, Vom populären corral-Theater zur höfischen Selbstfeier. Theater und Publikum in Madrid. – In: Maler, Theater und Publikum im europäischen Barock, 2002. S. 71

³¹⁴ Fischer-Lichte, Geschichte des Dramas, 1999. S. 162

³¹⁵ Trilse-Finkelstein, Lexikon Theater International, 1995. S. 37 - „Mißbrauch des A. als bezahlter durch Claque [...] im span. Barockt. (*Mosqueteros*) [...]“. Und: Brauneck, Theaterlexikon I, 2007. S. 114 – „Bezahlte Claqueure gab es bereits im röm. Theater (*plausores*) und span. Barocktheater (*Mosqueteros*).“

³¹⁶ Kindermann, Theatergeschichte Europas, 1959. S. 219

³¹⁷ Fischer-Lichte, Geschichte des Dramas, 1999. S. 160 – nach den Reiseaufzeichnungen aus dem *Journal de voyage d'Espagne* (1659) von Francois Bertaut (Rouen).

Aus Angst vor den lärmenden Missfallenskundgebungen baten die Dramatiker häufig schon im Prolog um Nachsicht. Daran lässt sich ein ähnlich devotes Verhalten der Theaterleute gegenüber ihrem Publikum wie bereits bei deutschen Wandertruppen beobachten. Die Bühne war demnach den Repressalien des Publikums ausgesetzt und musste sogar um dessen Gnade „flehen“.

Zweite Schauspielerin: Mag der Frühling Eurer Jahre
Bis zum Jüngsten Tage währen,
Mag das Alter, das ihr habt,
Immerdar verborgen bleiben,
Falls ihr wohlgesinnt und huldenreich
Euren Schlüsseln, Euren Pfeifen
Ew'ges Schweigen auferlegt!³¹⁸

Ansonsten waren auch in Madrid die in Zentraleuropa gängigen Kommunikationsmittel zum Ausdruck von Bei- oder Missfallen gebräuchlich: „Klatschen und *bravo*-, *bravissimo*-Rufen bedeutet Beifall. Pfeifen und Trampeln ist Ausdruck des Tadels.“³¹⁹ Womit sich die Bewohner der iberischen Halbinsel allerdings von den Zentraleuropäern unterschieden, war die Umarmung als Zeichen der Betroffenheit. „Andererseits fehlt auch die freudige Umarmung der Zuschauer als Ausdruck der Bewegtheit über eine herrliche Theaterszene in Spanien nicht und ist ganz allgemein üblich im Süden.“³²⁰ Flachskampf erinnert dabei besonders an die Begegnung Napoleons mit Alexander I. 1808 in Erfurt, als sich die beiden Oberhäupter nach der Aufführung von Corneilles „Cinna“ erhoben und sich vor dem ganzen Publikum umarmten. Bei den für Spanien typischen Stierkämpfen lassen sich noch zwei weitere Formen der Beifallsbezeugung beobachten: das Mützenwerfen und der Ruf *¡olé!*. Wird das Mützenwerfen nur nach der bestandenen Tugendprobe des Torero praktiziert („[...] man widmet ihm damit symbolisch ein wertvolles Stück von sich selbst, nämlich die das Haupt zierende Mütze (dasselbe in Portugal)“³²¹), dient der „erregte“ *¡olé!*-Ruf als Lob und Anfeuerung für den Torero. *¡olé!* dokumentiert Flachskampf auch bei kulturellen Veranstaltungen (explizit: Flamenco), wo er von den Künstlern an sich selbst gerichtet ist und zur Ermunterung anzufangen dienen soll.

³¹⁸ Kindermann, Theatergeschichte Europas, 1959. S. 219-220. – Zitat aus einem Vorspiel der Comedia „Sieben Infanten von Lara“ von Luis Benavente.

³¹⁹ Flachskampf, Spanische Gebärdensprache. – In: Flachskampf, Drei Studien zur Körpersprache der Romanen, 2001. S. 74

³²⁰ ebd., S. 87

³²¹ ebd.

Der Nähe zu Frankreich und Deutschland haben die **Niederlande** auch deren Einfluss auf das holländische Theaterleben zu verdanken. Besonders großen Anklang fand die französische Oper, die im ausgehenden 18. Jh. nicht mehr ausschließlich am Hoftheater aufgeführt wurde, sondern auch in öffentlichen Theaterhäusern. Als sich die französische Theatergruppe von Den Haag auflöste und aus ihr die zwei konkurrierenden Unternehmen Casuariestraat (franz. Oper) und Voorhout (franz. „comédie“) hervor gingen, mündete diese Aufteilung in einem Frontenkampf des Publikums, wie Justus van Effen in der Wochenzeitschrift „De Hollandsche Spectator“ von 1731 festhielt. „The fierce faction-fighting was the topic of all conversations. Both sides formed cliques, and plotting and scheming was resorted to with the most inexpressible animosity.“³²² Bald gab es die „Voorhoutians“ und die „Casuarists“, die Partei-Ergreifung sollte die Stadt entzwei teilen und nahm laut van Effen sogar Formen des „civil war between Caesar and Pompey“³²³ an.

Auch spätere Quellen berichten von einem sehr temperamentvollen und lauten holländischen Publikum. Zwar waren bei den Vorstellungen der Amsterdamer Oper, der Schouwburg, bereits im 18. Jh. zwei Diener der öffentlichen Ordnungswache zugegen, deren Aufgabe die Eindämmung der Ausgelassenheiten und Unanständigkeiten des Publikums war. Ihre Präsenz und das oft harte Durchgreifen erzielten aber anscheinend auch zu Beginn des 19. Jhs. noch nicht den gewünschten Effekt. Das Verhalten des Publikums aus der Unterschicht, welches ab der Jahrhundertwende vom Parkett in die oberen Galerien wechseln musste, blieb unverändert und wurde 1808 im „Amstels Schouwtooneel“ noch mit „Mob behaviour in the gods“ betitelt:

It is there [i.e. in the gods] that the mob, in the upper part of the house divided into two sections, by shouting, cursing, swearing and other outrages, expose the respectable members of the audience, who are seated below them, to multifarious kinds of unpleasantness, specifically by splitting and by throwing all sorts of filth into the pit. Just as carelessly as if there were not any people down below. It is therefore that I am accustomed (and in my opinion not without reason) to call the pit the spittoon of the gods: Indeed! spittle, chewed-up tobacco, apple and pear skins, nutshells, hats, bottles, pieces of glass, etc. cascade into it like a shower of rain or hail; once it even happened that something as brittle as glass, to wit a human body, flopped into it, but less at the expense of the one who fell down than of the one who received this this weighty load on his shoulder. [...]³²⁴

Dieses neckische Verhalten der Galeriebesucher, welche Apfel- und Nusschalen auf die Köpfe anderer Zuschauer warfen, beschreibt auch Kindermann („Theatergeschichte

³²² Brandt, German and Dutch theatre, 1600-1848, 1993. S. 453

³²³ ebd.

³²⁴ ebd., S. 493

Europas”, S. 267) und hält weiters fest, dass um Plätze gestritten, geraucht und Erfrischungen verkauft wurden, und dass die Männer ihre Hüte auf dem Kopf behielten. Berichte ausländischer Besucher des holländischen Theaters beanstandeten schon im 17. und 18. Jh. das „[...] überaus Laute und Ungenierte des Publikums“³²⁵. Ein wesentlicher Unterschied zum europäischen Theater lässt sich dennoch feststellen: Waren in Frankreich und Deutschland die Schauspieler wegen ihres freizügigen Lebensstils bekannt, duldet das Publikum in Holland etwaige Entgleisungen von Schauspielern (bes. von Schauspielerinnen) nicht. So musste der Schauspielerstand in Holland verstärkt auf ein sitzsames Betragen achten.

4.6.1. Zusammenfassung

Die Durchforstung des europäischen Barockzeitalters (17. und 18. Jh.) nach Verhaltensweisen abseits der typisch barocken Hochkultur (Oper), hat lediglich bereits Bekanntes zu Tage gebracht, denn auch das Publikum der „Comödienbuden“, der Corrales (Innenhöfe) und der holländischen Theater ist sehr laut. Die Zuschauer überboten sich in der Kundgabe ihres Beifalls oder ihrer Ablehnung, für dessen Zweck sie eigens „Instrumente“ (meist Pfeifen) mit ins Theater bringen. Ob all diese Verhaltensweisen – genauso wie die meisten Theaterformen jener Zeit – aus Italien importiert wurden, bleibt eine Vermutung. Sicher ist, dass das Betragen der italienischen Zuschauer auf ausländische Besucher einen bedeutsamen Eindruck hinterließ, wie etwa auf den deutschen Komponisten Otto Carl Ehrenfried Nicolai.

Anche in un periodo in cui era difficile che un qualsiasi pubblico europeo mantenesse un religioso silenzio, i forestieri rimanevano stupiti sentendo il chiasso che in Italia accompagnava una rappresentazione: se mai era il ballo, secondo il compositore tedesco Nicolai, a far scendere in sala un certo silenzio, ma »durante l'opera chiacchierano tutti come canarini che strillano più alto più forte suona la musica«. Eppure fu lo stesso Nicolai a notare le reazioni ultrasensibili d'un pubblico italiano: piangeva dinanzi ad una scena patetica, poteva anche darsi che un assassinio in scena facesse gridare qualcuno da un palco »ma l'uccide davvero?«³²⁶.

³²⁵ Kindermann, Theatergeschichte Europas, 1959. S. 267

³²⁶ Rosselli, L'impresario d'opera, 1985. S. 8. – „Auch wenn es in diesem Zeitraum schwierig war, das Publikum in Europa zu einem religiösen Schweigen zu bringen, waren ausländische Besucher erstaunt über das geräuschvolle Publikum in Italien: der deutsche Komponist Nicolai konnte noch am ehesten beim Ballett eine gewisse Ruhe im Saal feststellen, aber „während der Oper schwätzten alle wie Kanarienvögel, die umso lauter werden, wenn die Musik lauter wird“. Es war immer Nicolai der auch die ultrasensiblen Regungen des italienischen Publikums vermerkte: es weinte bei pathetischen Szenen, oder ein Mörder auf der Bühne entlockte den Logen Schreie wie „Will er ihn wirklich umbringen?““

Verwechslungen des Theaters mit der Wirklichkeit, wie hier beschrieben, begegnen wir nicht zum ersten Mal. Sie sind im barocken Theater häufig anzutreffen, da das Publikum damit überfordert zu sein scheint, sich auf den „paradoxen Prozess“ (Emde, 1997) einzulassen: „Je illusionistischer das Schauspiel, je leichter sich die Zuschauer einfühlen und identifizieren können, um so weniger dürfen sie das Theater als Realität betrachten.“³²⁷ Die Vermengung von Fiktion und Realität ist umso bizarrer, als dass das gesellschaftliche Leben im Barock (besonders natürlich an den Höfen) selbst reine Inszenierung war. Um diese beiden Welten auseinander zu halten, wuchs die Notwendigkeit der vierten Wand, welche sich aber nur mit Mühe in der Folgezeit einführen lässt.

4.7. Weimarer Klassik

Die Weimarer Klassik, die sich streng genommen auf die Zeit zwischen 1794 und 1805 bezieht, soll als letzte Epoche in dieser „historischen Entwicklung“ (Kapitel 4) angeführt werden, da sie mit der Einführung der vierten Wand und folgeschweren gesellschaftlichen Veränderungen das lebhafte Treiben im Zuschauerraum beschließt. Durch welche Maßnahmen dies genau erfolgte, wird im nächsten Kapitel (5 Disziplinierung) erläutert, während hier noch die Umstände des Theaters im ausgehenden 18. Jh. beschrieben werden sollen.

Als Wegbereiter der Weimarer Klassik findet hier auch Gotthold Ephraim Lessing Erwähnung, der als wohl bedeutendster deutscher Dichter der Aufklärung das Theaterleben in der zweiten Hälfte des 18. Jhs. wesentlich mitprägte. Seine Dramen „Emilia Galotti“ und „Miss Sara Sampson“ gelten als erste bürgerliche Trauerspiele und „Minna von Barnhelm“ als Vorbild klassischer deutscher Lustspiele. Besonderes Anliegen waren Lessing die Abwendung von der bloßen Nachahmung des französischen Vorbilds und die Rückbesinnung auf die klassischen Grundsätze Aristoteles', insbesondere durch die Einführung der Katharsis in seinen Tragödien. So war der durchschlagende Erfolg von „Miss Sara Sampson“ 1755 wohl auf die außergewöhnliche Wirkung des Stücks zurückzuführen, durch welche die Zuschauer wie Statuen still dagesessen und geweint haben.

³²⁷ Emde, Schauspielerinnen im Europa des 18. Jahrhunderts, 1997. S. 281

Lessings erstes bürgerliches Trauerspiel rief ganz offensichtlich eine außergewöhnlich starke emotionale Wirkung beim Zuschauer hervor. In den Rezeptionsdokumenten ist immer wieder von der Rührung der Zuschauer die Rede, von ihrem Schluchzen und ihren Tränen. In der empfindsamen Reaktion des Publikums scheint sich eine tiefgehende emotionale Übereinstimmung mit den Werten manifestiert zu haben, die auf der Bühne verhandelt und propagiert wurden: mit der familialen Zärtlichkeit als Modell zwischenmenschlicher Beziehungen und mit der Tugend.³²⁸

Neben seinen eigenen Stücken war Lessing auch als Theoretiker für die Entwicklung des deutschen Schauspiels von zentraler Bedeutung. 1767 erschien die „Hamburgische Dramaturgie“, für die Lessing als Dramaturg am Nationaltheater von Hamburg Theaterkritiken verfasste. In einem darin wieder gegebenen Prolog wird dabei um exakt jenes erhoffte tugendhafte Mitgehen des Publikums gebeten:

Sie [*die Schauspielkunst, Anm.*] fand in Griechenland Schutz, Lieb', und
Lehrbegier;
In Rom, in Gallien, in Albion, und - hier.
Ihr, Freunde, habt hier oft, wenn ihre Thränen flossen,
Mit edler Weichlichkeit, die Euren mit vergossen;
Habt redlich Euren Schmerz mit ihrem Schmerz vereint,
Und ihr aus voller Brust den Beyfall zugeweint:
Wie sie gehaßt, geliebt, gehoffet, und gescheuet,
Und Eurer Menschlichkeit im Leiden Euch erfreuet.³²⁹

Die Psychologisierung der Figuren, ihre Einbettung in alltägliche (bürgerliche) Situationen (z.B. Familie), gekoppelt mit einem „natürlichen“ Schauspielstil, sollen beim Zuschauer Empfindungen wecken, ihn in seiner Empfindungsfähigkeit stärken, denn – so Lessing in einem Brief an Nicolai 1756 – „der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch [...]“³³⁰. Das (Mit-)Leiden wird zur neuen Maxime erklärt und der Beifall „zugeweint“ – plötzlich rückt an die Stelle des befreienden Lachens und der lauten Selbstinszenierung die Kunst, Gefühle zuzulassen. Dies war keineswegs nur beim Wienerfolg (vgl. Fischer-Lichte), Gotthold Ephraim Lessings „Miss Sara Sampson“ (1755) so dokumentiert. Emotionale Überreaktionen im Zuschauerraum stellten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts keinen Einzelfall dar.

Freilich, die starken Gefühlsausbrüche einer gesamten Zuschauergemeinschaft mit Aufspringen, Dazwischenrufen, Schluchzen, Weinen, bis hin zu Ohnmachten, die in der Theatergeschichtsschreibung bezogen auf Dramenaufführungen von Lessing, Shakespeare oder des frühen Schiller überliefert werden, sind Höhepunkte, die zudem anfällig sind für eine nachträgliche Stilisierung bei der Verschriftlichung. Dennoch zeigen die Rezeptionsdokumente, daß Theater in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts soziale Praxis ist, die neben Bewegung und Sprache auf der

³²⁸ Fischer-Lichte, Geschichte des Dramas, 1999. S. 318

³²⁹ Lessing, Hamburgische Dramaturgie, 1769. S. 36f.

³³⁰ Fischer-Lichte, Geschichte des Dramas, 1999. S. 325

Bühne in selbstverständlicher Weise auch Emotionen und damit den Körper des Zuschauers einschließt. Zu den Wahrnehmungen auf der Bühne gehört auf der anderen Seite die Beobachtung des eigenen Körpers und des Körperausdrucks und der Handlungen der Nachbarn.³³¹

Ergriffenheit und tiefstes Mitgehen des Publikums konnten nur mithilfe des bereits fortgeschrittenen Zivilisationsprozesses erfolgen, der einen gesellschaftlichen Aufstieg nur mehr dann quittierte, wenn die Forderungen nach Triebunterdrückung und sittlichem Verhalten weitestgehend internalisiert waren.

Es wäre jedoch unseriös, zu behaupten, dass diese Empfänglichkeit für alle Theaterbesucher Geltung gehabt hätte. Neben dem Bürgertum fanden sich im Parterre des Berliner Nationaltheaters auch Dienstboten und Dienstmädchen sowie kleine Kinder ein, deren schlechtes Benehmen noch um 1800 für Aufsehen sorgte, denn dieses Publikum „[...] steige im Parterre auf die Bänke, benehme sich unanständig und veranlasse viele, aus Furcht vor der unangenehmen Nachbarschaft, nicht um Karten für sich, ihre Frauen und Töchter zu bitten.“³³² Ebenfalls aus der empfindsamen Zuschauergruppe ausgenommen waren die Besucher von Konzerten. Rudolf Weil beklagt an dieser obersten Schicht, man würde den Kleidern der Damen mehr Interesse entgegen bringen als der Musik und besuche diese Vorstellungen nur der Exklusivität wegen. „Es war zum großen Teil wohl ein überhaupt künstlerisch unempfindliches Publikum, das die Konzerte besuchte, das sich nur selten zu einer Theatervorstellung drängte.“³³³

Die Vorstellung aber, dass im Theater des ausgehenden 18. Jhs. bereits eine mit heutigen Theatervorstellungen vergleichbare Stille eingetreten sei, ist schlichtweg falsch. So wird der Schauspieler Unzelmann noch 1803 aufs heftigste ausgepocht und muss das Theater verlassen, ohne die Vorstellung zu Ende zu spielen. Aber auch den vorher üblichen (Un-)Sitten, wie „Zuspätkommen, lautes Sprechen, Essen oder Umherlaufen während der Vorstellung“³³⁴, wird am Nationaltheater unter Iffland weiter nachgegangen, wenngleich die „Herrschaft“ (Weil) des Publikums im Vergleich zum Wandertheater deutlich nachgelassen hat und Schauspielern mehr Respekt gezollt wird. Dass es aber trotzdem noch zu Ausschreitungen und Eingriffen ins theatrale Geschehen kam, führt Weil interessanterweise zum Teil auf die Akteure selbst zurück, da „sich

³³¹ Huber, Der Text als Bühne, 2003. S. 29

³³² Weil, Das Berliner Theaterpublikum unter A. W. Ifflands Direktion (1796-1814), 1932. S. 41

³³³ ebd. S. 63

³³⁴ ebd. S. 89

Schauspieler grobe Unachtsamkeiten zuschulden kommen lassen, die Stücke nur oberflächlich einstudiert oder die Maschinerie unaufmerksam bedient wird³³⁵.

Abgesehen von den störenden Publikumsaktionen, zu denen weiters das absichtliche Knarren der Logentüren, lautes Sprechen mit den Prostituierten oder das Rauchen und Spielen zählten, besaß das Publikum auch die Fähigkeit, bei gelungenen Vorstellungen seiner Freude und Dankbarkeit Ausdruck zu verleihen, wie dies bei der Uraufführung von Schillers „Kabale und Liebe“ 1784 in Frankfurt der Fall war.

Der zweite Akt wurde sehr lebhaft und vorzüglich der Schluß desselben mit so vielem Feuer und ergreifender Wahrheit dargestellt, daß, nachdem der Vorhang schon niedergelassen war, alle Zuschauer auf eine damals ganz ungewöhnliche Weise sich erhoben und in stürmisches, einmütiges Beifallrufen und Klatschen ausbrachen. Der Dichter wurde so sehr davon überrascht, daß er aufstand und sich gegen das Publikum verbeugte.³³⁶

Mit der Professionalisierung des Theaterbetriebes entwickelte sich auch bei den Zuschauern zunehmend ein Sinn für die Ästhetik des Theaters. Besonders das Auditorium im Parterre, welches aus Gelehrten, Studenten, Literaten, Schönggeistern oder Rezensenten bestand, zeigte einen ungewöhnlichen Enthusiasmus für sein Theater. In Hamburg entwickelte sich daraus ein „Publikum im Publikum“, das es sich zur Aufgabe gemacht hatte, jeden Tag das Theater zu besuchen und sein Recht auf Meinungsäußerung nicht nur nach, sondern auch während der Vorstellungen einzulösen, sowie für Sitte und Ordnung im Haus zu sorgen.

Diese selbstgewählte Tonangeber applaudierten neuen guten Stücken, oder einzelnen gut gegebenen Szenen, oder schön gesprochenen Stellen in denselben; sie geboten Ruhe, Ordnung und Stille, wenn im Publikum, gleichviel ob aus Logen oder von der Gallerie, ungerechtes Lob oder hämischer Tadel, oder irgend eine unanständige Aeußerung laut ward. Wir entsinnen uns nicht, daß sie dieses selbstangemaßten Vorrechts zum Nachtheil des übrigen Publikums gemisbraucht hätten. Man schien nichts dagegen zu haben, wenn mitunter aus diesem Zirkel, wie wir uns der Fälle entsinnen, sich eine Stimme laut erhob, ein Stück begehrte u.s.w.³³⁷

Das Parterre entwickelt sich in allen deutschen Theatern zum Referenzpunkt des Publikumsgeschehens. Es genießt nahezu immer eine unangefochtene Vormachtstellung in Bezug auf seine Kritikfähigkeit und setzt die nötigen Impulse. „Herrscht Ordnung und gesittetes Betragen im Parterre, so theilt sich dies unwillkürlich dem ganzen Hause

³³⁵ ebd.

³³⁶ Schilderungen von Schillers Freund Andreas Streicher. – nach: Fischer-Lichte, Geschichte des Dramas, 1999, S. 320

³³⁷ Schütze, Hamburgische Theater-Geschichte, 1794. – nach: Fischer-Lichte, Geschichte des Dramas, 1999, S. 291

mit, weil das Parterre unbestritten dasselbe beherrscht“³³⁸, heisst es im Theater-Lexikon von 1841. Zugleich halten Barthels und Düringer aber fest, dass der Theateralltag weder von der gepriesenen Ordnung noch von gesittetem Betragen bestimmt wurde, sondern das Publikum (insbesondere das Parterre) anderweitig seine Meinung kund tat.

Fast überall artet es in Mißbräuche aus, fast überall wird es ein Raub der Cabale, Parteilichkeit und jugendlicher Leidenschaften. Anstatt daß man sein Mißfallen an dem Spiele durch tiefes Stillschweigen zu verstehen geben sollte, hat man die Geißeln des Pfeifens u. Pochens erfunden.³³⁹

Aus diesen Gründen wird zu jener Zeit der Begriff *Parterre* deckungsgleich mit jenem des Publikums im Allgemeinen verwendet, Logen und Galerie spielten für die Bei- oder Missfallenskundgebungen eine untergeordnete Rolle. Selbst bei der Entstehung von Theaterskandalen war das Parterre federführend, bestätigt Arno Paul in seiner Untersuchung der „Aggressiven Tendenzen des Theaterpublikums“ zur Goethe-Zeit.

Dabei stellten wir fest, daß die einzelnen Platzabteilungen, was die Frequenz und Intensität der Meinungsäußerungen anbetrifft, sich im Laufe der Untersuchungszeit zwar ständig näher kommen, in der unmittelbaren Wirkung ihrer Handlungen jedoch eindeutig vom Parterre dominiert werden, das durch seine Lage, Geschlossenheit, Größe und spezifische soziale Zusammensetzung die besten Voraussetzungen dafür bietet, gewaltsamen Einfluß auf das Schau-Spiel auszuüben.³⁴⁰

Nicht immer aber blieb die Sonderstellung des Parterre unkommentiert, da das Galerie-Publikum häufig mit betontem Gelächter, ironischem Applaus oder Ordnungsrufen wie „stille da!“ oder „heraus“ (vgl. Arno Paul, S. 55) dem Kunsturteil des Parterre zu widersprechen versuchten.

Auch wenn Goethe später sein Theater ganz dem Zwecke der Erziehung und Bildung seiner Zuschauer verschreibt, zeigt er sichtlich Freude am lebendigen Publikumsgebaren, welches ihm auf seiner Italienreise 1786 in Venedig widerfährt.

Goethe schreibt am 5. Oktober 1786 „nachts“ noch in heiterer Laune in sein Tagebuch:

Ich komme noch lachend aus der Tragödie und muß diesen Scherz gleich auf dem Papier befestigen. [...] Es ging wild und grausam zu, und nichts blieb zuletzt übrig, um die jungen Leute glücklich zu machen, als dass die beyden Väter sich erstachen, worauf, unter lebhaftem Händeklatschen, der Vorhang fiel. Nun ward aber das Klatschen heftiger, und das so lange, bis sich die zwey Hauptpaare bequemten hinter dem Vorhang hervorzukriechen, ihre Bücklinge zu machen und auf der anderen Seite wieder abzugehen.

Das Publikum war noch nicht befriedigt, es klatschte fort und rief: i morti! Das dauerte so lange, bis die zwey Todten auch herauskamen und sich bückten, da denn einige Stimmen riefen: bravi i morti! Sie wurden durch klatschen lange

³³⁸ Düringer/Barthels, Theater-Lexikon, 1841. S. 908

³³⁹ ebd.

³⁴⁰ Paul, Aggressive Tendenzen des Theaterpublikums, 1969. S. 291

festgehalten, bis man ihnen gleichfalls endlich abzugehen erlaubte. Diese Posse gewinnt für den Augen- und Ohrenzeugen unendlich, der das Bravo! Bravi! das die Italiener immer im Munde führen, so in den Ohren hat wie ich, und dann auf einmal auch die Todten mit diesem Ehrenwort anrufen hört.³⁴¹

An diesen Schilderungen lässt sich die Diskrepanz erkennen, welche im Theater jener Zeit geherrscht haben muss und selbst Goethe verwirrte. Das italienische Publikum sieht das Theater nicht als Wirklichkeit an, es ergötzt sich an den Bildern und Geschichten und scheut nicht davor zurück, die kläglich umgekommenen Väter wieder auf die Bühne zu holen. Goethes Reaktion zufolge existiert in seinem Kopf bereits die vierte Wand, weshalb er sich von diesem vermeintlichen Widerspruch „bravi i morti!“ (*Bravo die Toten!*) leicht irritiert zeigt.

Im weitesten Sinne beginnt mit Goethes Italienreise die Epoche der Weimarer Klassik, die ihre Blüte in der Zeit um die Jahrhundertwende, der gemeinsamen Schaffensperiode von Goethe und Schiller, erreicht und fortan unter starkem Einfluss der Ideale der Französischen Revolution stand. Kämpfte man in Frankreich für eine gesellschafts-politische Umwälzung zur Einlösung der Prinzipien von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit, so verspürte auch das benachbarte Deutschland Handlungsbedarf, um sich aus dem Joch der feudalen Unterdrückung zu befreien. Im Unterschied zu Frankreich aber wurde dieser Kampf in Deutschland mit den Mitteln des Wortes ausgetragen. Der gewaltsame Umsturz wird durch eine evolutionäre Fortentwicklung der Gesellschaft ersetzt, die durch Kunst und Literatur auf diese Veränderungen vorbereitet werden soll. Im Zentrum stehen dabei menschlich-ethische Werte, um eine neue Harmonie in der Gesellschaft herzustellen. „Nicht durch eine Revolution also sollen die Bedingungen geschaffen werden, die jedem Bürger eine freie Entfaltung seiner Persönlichkeit erlauben würden, sondern auf dem Wege einer ästhetischen Erziehung.“³⁴² Zum Dreh- und Angelpunkt dieser „ästhetischen Erziehung“ sollte das Drama werden – wie der Kunst im Allgemeinen kommt ihm ab nun eine neue Funktion zu: Die Erlangung der individuellen und politischen Freiheit der Bürger.

Mit diesem edlen Ziel vor Augen und der Humanität sowie den antiken Vorbildern im Schlepptau zeichnete sich im jungen 19. Jh. tatsächlich eine gesellschaftliche Veränderung ab: es wurde der Weg zur Industriellen Revolution geebnet. Doch um die verlangte individuelle Freiheit zu erreichen, musste die äußere (körperliche) Freiheit

³⁴¹ Goethe, Aus meinem Leben, 1816. S. 190

³⁴² Fischer-Lichte, Geschichte des Dramas, 1999. S. 353

geopfert werden. Man begegnet nichts, was nicht auf eine Triebunterdrückung abzielte – Gesetze, Manierenbücher, Religion und von nun an auch das Theater. Norbert Elias ortet die Anfänge dieses „Prozesses der Zivilisation“, der die natürlichen Regungen des Menschen immer mehr tabuisiert, bereits in der Renaissance.

In der höfisch-aristokratischen Phase wird die Zurückhaltung, die man den Neigungen und Affekten auferlegt, vorwiegend mit der Rücksicht und dem Respekt begründet, den man anderen und vor allem sozial Höherstehenden schuldet. In der folgenden Phase wird das, was zu Triebverzicht, Triebregelung und Zurückhaltung zwingt, weit weniger durch bestimmte Personen repräsentiert; es sind [...] unmittelbarer als zuvor die weniger sichtbaren und unpersönlichen Zwänge der gesellschaftlichen Verflechtung, der Arbeitsteilung, des Marktes und der Konkurrenz, die zur Zurückhaltung und zur Regelung der Affekte und der Triebe zwingen.³⁴³

Eine solche Entwicklung hin zum entmündigten Publikum ist also nur in enger Verbindung mit den sozial-politischen und ökonomischen Veränderungen zu sehen. Zugleich konnte so ein Wandel nicht stattfinden, ohne auch die Bühne zu betreffen. Wie sehr die lautstarken Kundgebungen des Publikums das Schauspiel zu lähmen oder anzutreiben imstande waren, lässt sich erahnen. Goethes Figuren in „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ (1795/96) geben Aufschluss darüber, wie abgestumpft Schauspieler seinerzeit gewesen sein müssen.

Als ihm [*Narziß, Anm.*] Wilhelm zu dem großen Beifall Glück wünschte, dessen er sich zu erfreuen hatte, äußerte er sich sehr gleichgültig darüber. „Wir sind gewohnt“, sagte er, „dass man über uns lacht und unsre Künste bewundert; aber wir werden durch den außerordentlichen Beifall um nichts gebessert. Der Entrepreneur zahlt uns und mag sehen, wie er zurechte kömmt.“³⁴⁴

Während Weil (weiter oben beschrieben) die heftigen Missfallensäußerungen teilweise auch auf die schlechte und unmotivierte Spiel-Qualität zurückführte, gibt es nun die Tendenz oder Hoffnung, das Ensemble durch solche Äußerungen zu motivieren bzw. zu „erziehen“, dessen Wirkung allerdings angezweifelt werden darf.

Wir glauben nicht, daß durch diese Mittel je ein Schauspieler gebessert worden ist, und wen dies Schicksal einmal getroffen, der kam das nächste Mal voll Furcht sich dieser Begegnung noch einmal auszusetzen, gewiß verschlimmter auf die Bühne, abgesehen von dem Schaden, den man Schauspielern zufügt, wenn Cabale ihnen ein ähnliches Schicksal bereiten.³⁴⁵

Als 1797 Ludwig Tieck den Text „Der gestiefelte Kater“ (unter dem Pseudonym Peter Leberecht) heraus brachte, war die Aufregung groß: Mit dem Stück schuf Tieck eine Satire über das „Schauspiel im Schauspiel“, dessen einziger Inhalt ein missglückter

³⁴³ Elias, *Über den Prozess der Zivilisation*, 1997. S. 206

³⁴⁴ Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1857. 127-128

³⁴⁵ Düringer/Barthels, *Theater-Lexikon*, 1841. S. 909

Theaterabend ist. Interessant ist vorliegender Text in zweifacher Hinsicht, da er uns einen dramaturgisch aufbereiteten Einblick in die typischen Verhaltensweisen des Publikums gibt und weil er selbst Gegenstand von Publikumstumulten war. Im Dialog des fiktiven Publikums mit dem Dichter auf der Bühne eckt Tieck bei ersteren mit Sätzen wie „[Leutner:] Wir sind zwar aus Neugier hergekommen, aber wir haben doch Geschmack“³⁴⁶ an und gibt die Herrschsucht des selbigen wieder: „Leutner. Wir haben bezahlt, wir machen das Publikum aus und darum wollen wir auch unseren eigenen guten Geschmack haben und keine Possen.“³⁴⁷ Gepocht wird aus Langeweile, und zwar mit Trommeln, bei Begeisterung schreit das Publikum „Alle. Barvo! bravo!“ oder „Stimme von der Galerie: Da Capo!“ (Tieck, S. 9) und applaudiert. Wie sehr diese Maßnahmen des Publikums tatsächlich auf Dichter und Schauspieler gewirkt haben müssen, lässt sich an der Rolle des Dichters erahnen:

Der Dichter. Als ich Dero Pochen vernahm, - noch nie hat mich etwas dermaßen erschreckt, ich bin noch bleich und zittre. und begreife selbst nicht, wie ich zu der Kühnheit komme, so vor Ihnen zu erscheinen.
Leutner. So klatscht doch! (*Alle klatschen*)³⁴⁸

Tieck's „Gestiefelter Kater“ erschüttert im Rahmen des Theaters ebendiesen Rahmen, indem er das Publikum mit all seinen Eigenheiten auf die Bühne bringt, den Zuschauern deren eigene Wandlungs- und Ansteckungsfähigkeit vor Augen führt und deren Kreativität vernichtendes Verhalten in Frage stellt.

Dichter. [...] (*Gegen das Parterre.*) Publikum, soll mich Dein Urteil nur einigermaßen belehren, zeige, daß Du mich nur einigermaßen verstehst.
(*Es wird aus dem Parterre mit verdorbenen Birnen und Äpfeln und zusammengerolltem Papier nach ihm geworfen.*)³⁴⁹

Der „Gestiefelte Kater“ wurde als Kriegserklärung gegen die Autorität des Publikums verstanden, weshalb er zunächst nur in Textform im Band der „Volskmärchen von Peter Leberecht“ (1797) erschien. Seine Uraufführung fand er erst ein knappes halbes Jahrhundert später: am 20. April 1844 wurde das Lustspiel – gegen den Willen Tieck's – an der Berliner Hofbühne gezeigt und erntete vom Publikum nahezu dieselben Reaktionen, wie das Stück im Stück.

Doch in Einem behielt der Kater Recht, die Zuschauer von vor fünfzig Jahren waren noch ein lebendiges und getreues Abbild des Publicums, welches im Augenblicke vor den Coulissen saß, und sich selber darstellen sah, ohne sich zu verstehen. Man hörte diesseits dieselben Kunsturtheile wie jenseits. Als die

³⁴⁶ Tieck, Der gestiefelte Kater, 1967. S. 7

³⁴⁷ ebd.

³⁴⁸ ebd. S. 9

³⁴⁹ ebd. S. 62

Katergeschichte zu Ende war, entfernte sich der größte Theil, ohne den Epilog der Zuschauer abzuwarten.³⁵⁰

In gewisser Weise ist Tiecks „Gestiefelter Kater“ Vorläufer und Gegenstück von Handkes „Publikumsbeschimpfung“ zugleich: in beiden Fällen appellieren die Dichter an ihre Zielgruppe; der eine durch die Form der Satire, der andere durch die direkte Konfrontation. Ihre Absicht könnte aber gegensätzlicher nicht sein: Während Tieck für eine Beruhigung des Publikums eintritt, zielt Handke auf die Befreiung des Publikums aus seiner Begrenztheit und dessen (Re-)Aktivierung ab. Die Provokation gelingt beiden. In der Weimarer Klassik rückt das beliebte Illusionstheater des 18. Jhs. in den Hintergrund. Die Bühnen werden mit einem Bildungstheater belebt, das dem Zuschauer eine Identifikation mit den dargestellten Figuren bewusst erschwert. Das Publikum aber, das seine Vormachtstellung im Theater weiterhin zu verteidigen versuchte, zeigte sich nicht immer einverstanden mit der neuen „elitären“ Dramatik. Die zur Identifikation mit den dramatischen Figuren nötige Einfühlung wird in der Weimarer Klassik weitgehend aufgehoben; die Figuren werden zu Idealen stilisiert, die jeder Ähnlichkeit mit der bürgerlichen Realität entbehren, und die in Verse gefasste Sprache hebt sich bewusst von der Umgangssprache ab, womit eine Distanz zum Gezeigten hergestellt wird. Das den alten Rezeptionsmustern verhaftet gebliebene Publikum hatte gewiss seine Schwierigkeiten mit dem neuen Schauspiel. Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe gibt Aufschluss darüber, wie sehr beide Dichter ihrer Zeit voraus waren. Schiller schreibt unmittelbar nach der Fertigstellung seines „Wallenstein“ am 21. August 1798 an Goethe: „[...] Ihnen das fertige Werk vorzulesen und Ihrer Zufriedenheit gewiß zu seyn, war im Grund' meine beste Freude, denn bei dem Publicum wird einem das wenige Vergnügen durch so viele Mißtöne verkümmert.“³⁵¹ Welche „Misstöne“ Schiller genau meint, lässt sich am Bericht eines Augenzeugen über die Premiere von Schillers „Die Räuber“ 1782 in Mannheim erkennen.

Das Theater glich einem Irrenhause, rollende Augen, geballte Fäuste, stampfende Füße, heisere Aufschreie im Zuschauerraum! Fremde Menschen fielen einander schluchzend in die Arme. Frauen wankten, einer Ohnmacht nahe, zur Thüre. Es war eine allgemeine Auflösung wie im Chaos, aus deßen Nebeln eine neue Schöpfung hervorbricht!³⁵²

³⁵⁰ Köpke, Ludwig Tieck, Viertes Buch, 1855. S. 112

³⁵¹ Goethe/Schiller, Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805, 1856. S.

116

³⁵² Heßelmann, Gereinigtes Theater, 2002. S. 396

Auf derlei impulsive, ja fast tumultuarische Reaktionen zielte das Theater der Dichter gar nicht ab; sie sehnten sich nach einem Publikum, das bereit war innerlich mitzugehen. Allein Schauspieler und Zuschauer schienen noch nicht bereit dafür gewesen zu sein, wie sich Goethe 1825 selbst eingestehen muss. Sein Traum sei die Bildung eines „deutschen Theaters“ gewesen, doch „[...] es fehlten die Schauspieler, um dergleichen mit Geist und Leben darzustellen, und es fehlte das Publicum, dergleichen mit Empfindung zu hören und aufzunehmen.“³⁵³ Besonders schmerzlich waren für Goethe die mit zunächst mäßiger Begeisterung bedachten Aufführungen von „Iphigenie auf Tauris“ und „Torquato Tasso“.

Im Kontrast zu den Tugenden verkörpernden Figuren auf der Bühne zeigt das Publikum noch große Freude daran, sich im Theater seiner sittsamen Ordnungspflichten zu entledigen und Schauspieler zu schikanieren. Das **Herausrufen** von Schauspielern erlangt in Deutschland erst zur Weimarer Klassik an Popularität und wird zunächst (im Gegensatz zum Herauspochen) als durchaus ehrende Geste empfunden, die meist als Steigerung des normalen Beifalls gilt.

Der »hervorgerufene« Künstler wird folglich »hervortreten und sich bedanken«. Er *bedankt* sich nämlich für den Applaus, indem er *sich verbeugt*. Die Zuschauer gebrauchen in diesem Zusammenhang vorzugsweise dieses letztere Verbum, das augenfällig ist, wogegen Schauspieler fast ausschließlich *sich bedanken* sagen, das ja den Grund für die Manifestationen des *sich Verbeugens* abgibt.³⁵⁴

Da die Sitte des Hervorrufs aus Italien stammt, fand sie ihre Verbreitung in Europa über den Umweg des Wiener Hofes, wo sie bereits seit 1775 dokumentiert ist (vgl. Mehlin, S. 210). 1778 erfährt dann der österreichische Schauspieler Johann Franz Brockmann den ersten Herausruf auf einer deutschen Bühne in seiner Rolle als Hamlet in Berlin (vgl. Heßelmann, S. 407). Sein Auftritt erregte solchen Enthusiasmus, dass man eine Schaumünze auf ihn prägte. Schon bald aber wurde das Herausrufen zu einer Modeerscheinung, mit der man zuweilen auch Missbrauch trieb. Neben den Claqueuren sorgten bestellte „Herausrufer“ für den Ruhm eines Schauspielers.

Sogar mittelmäßig und schlecht agierende Darsteller wurden mitunter völlig überraschend auf die Bühne gerufen, weil man den Schauspieler, der sich gewöhnlich vor dem Publikum verbeugen und eine improvisierte Dankesrede halten mußte, in Verlegenheit bringen und ihn gegebenenfalls schikanieren und auslachen wollte. Hier gab es besonders für Angehörige der Mittel- und Unterschicht Gelegenheit, sozial verachtete Komödianten zu demütigen und sich zumindest vorübergehend zum „Herren“ aufzuspielen. Manche Schauspieler

³⁵³ Fischer-Lichte, Geschichte des Dramas, 1999. S. 364 – nach einem Gespräch mit Eckermann vom 27.03.1825.

³⁵⁴ Mehlin, Die Fachsprache des Theaters, 1969. S. 210

nutzten ihre nach dem Herausrufen gehaltene Dankesrede zum Zweck der Selbstdarstellung und Eigenwerbung. Solle es wieder ein untrügliches Zeichen der höchsten Anerkennung für den Bühnenkünstler sein, dann dürfe es nicht zu gemein werden. Denn sonst verliere es an Wert.³⁵⁵

Der zunehmende Gebrauch des Hervorrufs wird auch von Dürnger/Barthels beanstandet, die in ihrem „Theater-Lexikon“ von 1841 das Hervorrufen als zutiefst unangebrachte und schmachvolle Geste bezeichnen.

Entsetzlich, daß man die Störung nicht fühlt, daß man, um seinen Lüstchen zu frönen, die Einheit des Genusses sich entzieht! Dazu kommt noch, daß diese Lieblinge beim jedesmaligen Wiedererscheinen auf der Bühne mit Klatschen u. Bravo empfangen werden, wem das nicht lästig und werthlos erscheint, der hat keinen Begriff von der ungestörten Einheit einer Darstellung, von dem süßen, stillen, hauchlosen Beifall (s. d.) der dem wahren Künstler der belohnendste ist!³⁵⁶

Künstler und Sänger wurden sowohl nach vollbrachter Leistung, genauso häufig aber auch während der Vorstellungen aus den Kulissen hervorgerufen. In Süddeutschland und Österreich soll davon sehr stark Gebrauch gemacht worden sein, da hier „[...] nicht selten ein Liebling in ein u. derselben Vorstellung 30-40mal nach Szenen u. Acten hervortreten u. sich bedanken muß.“³⁵⁷ Für heutige Verhältnisse gar unvorstellbare Zustände, erst recht wenn man bedenkt, dass von den „Lieblingen“ nach jedem Hervorruf eine Dankesrede erwartet wurde. Manche Theater aber unterbanden das Hervorrufen per Gesetz, andere wiederum erließen Gesetze, wonach sich das „engagierte Mitglied“ wortlos zu bedanken hatte (vgl. Düringer/Barthels, S. 575). Neben dem noch immer (an der Oper) gebräuchlichen Da Capo stellte sich im zu Ende gehenden 18. Jh. auch im Schauspiel die Gewohnheit ein, nach einer Wiederholung zu verlangen. Nach besonders imponierenden Szenen verlangten die Zuschauer der Galerie lauthals ein „Encore“ oder „ancora“. Als Emanuel Schikaneder 1778 in Stuttgart den Hamlet spielte und die Zuschauer die Wiederholung einer Szene verlangten, kam diese Forderung für einen Theaterkritiker des „Journals von auswärtigen und deutschen Theatern“ völlig überraschend, dass er diesen „Übelstand“ (zumindest im Schauspiel) sogleich zu verbieten forderte (vgl. Heßelmann, S. 409). Jener Kritiker bringt den auf Sittlichkeit und Restriktion bedachten Zeitgeist zum Ausdruck, auf den strengere Gesetze und mehr Kontrolle im Theater folgten.

Zugleich aber wurde das Publikum immer spitzfindiger im Kundtun seiner Zustimmung oder Ablehnung, dass es bald über noch mehr Abstufungsmöglichkeiten seiner

³⁵⁵ Heßelmann, Gereinigtes Theater, 2002. S. 408

³⁵⁶ Düringer/Barthels, Theater-Lexikon, 1841. S. 575

³⁵⁷ ebd.

Ausdrucksmittel verfügte, wodurch letztendlich Theaterskandale erst ermöglicht wurden (vgl. Mehlin, S. 214). Trotz des Zutritts der Frauen ins Theater und später auch ins Parterre, war der laute Protest jedoch reine Männerdomäne, denn „kein Bericht zeugt für eine Beteiligung weiblicher Zuschauer an einem der zahlreichen Theaterskandale.“³⁵⁸ So weist auch Arno Paul das männliche, v.a. jugendliche Publikum („jeunesse dorée“ genannt) als tonangebende Kraft solcher Krawalle aus und formuliert folgenden theoretischen Ansatz, in dem nicht ästhetische Grundlagen für die Entstehung von Theaterskandalen verantwortlich gemacht werden.

Umso niedriger und ungesicherter der soziale Status des Theaters und seiner Protagonisten und umso stärker die Diskrepanz zwischen den sozio-ökonomisch determinierten subjektiven Rollenerwartungen der im Auditorium vertretenen sozialen Gruppen und ihrer tatsächlichen Entsprechung durch die Sanktionen der sozialen Kontrolle, desto wahrscheinlicher ist es, daß diese Zuschauergruppen aggressiv interagieren. Form und Inhalt des Schau-Spiels und die Struktur der spektatorischen Gesellung haben für die Manifestation sog. Theaterkrawalle nur sekundäre Bedeutung. Sie 'bedingen' die Aggressionen weniger als daß sie sie 'ermöglichen'.³⁵⁹

Ungeachtet der Bemühungen seitens der Bühne, den Zuschauerraum zu ignorieren und durch das zur Kunst erhobene Schauspiel die Empfindungen des Publikums zu treffen, hält das Auditorium weiter an seinen Rezeptionsbedingungen fest. In der Weimarer Klassik öffnete sich erstmals die Schere zwischen den Ansprüchen des Theaters an sein Publikum und den Ansprüchen des Publikums an sein Theater. Die Erwartungshaltung war eine jeweils andere, wodurch das Bildungstheater der breiten Masse unerschlossen und das Publikum, welches sich der Derbheiten früherer Wandertruppen erfreute, enttäuscht zurück blieb. Dass die Enttäuschung aber nicht immer nach außen getragen wurde, erklärt sich Weil mit dem starken Gewicht der „öffentlichen Meinung“, die in Berlin von der sog. „zweiten Gruppe“ Zuschauer bestimmt wurde. Dieser gehörten mit wenigen Ausnahmen die „viel vermögenden Kritiker“ an, die sich vom Theaterbesuch Bildung erhofften; jedoch auch zahlreiche Zuschauer, die ihrem Geschmack nach eigentlich der „ersten Gruppe“ angehören müssten, wollten sich selbst dieser „zweiten Gruppe“ zuordnen, beanstandet Weil: „Sie sind stets dazu bereit, jedes Komische als unwürdig zu verurteilen und so zugleich auch – im Bewußtsein ihrer Unsicherheit in der Bewertung der Kunst – durch Ablehnen des Heiteren sich selbst und anderen ihren künstlerischen Ernst zu beweisen.“³⁶⁰ Selbst das Lachen wurde von diesem Publikum

³⁵⁸ Weil, Das Berliner Theaterpublikum unter A. W. Ifflands Direktion, 1932. S. 129

³⁵⁹ Paul, Aggressive Tendenzen des Theaterpublikums, 1969. S. 292f.

³⁶⁰ Weil, Das Berliner Theaterpublikum unter A. W. Ifflands Direktion, 1932. S. 144

unterdrückt, das, indem es gesellschaftskonform handeln wollte, sich selbst und den eigenen Geschmack verleugnete. Anhand dieser Beobachtung lässt sich die Gesamtheit der ambivalenten Beziehungen im Theater der Weimarer Klassik (vielleicht auch der damaligen Gesellschaft) erkennen.

4.7.1. Zusammenfassung

In der zweiten Hälfte des 18. Jhs. setzt auf dem Theater eine Umorientierung ein, die ihren Höhepunkt zur Zeit der Weimarer Klassik erreicht und auf die mit Nachdruck hinzuweisen ist. Iffland und andere Theaterkünstler bestehen fortan darauf, die Schauspieler als *Menschen-darsteller* zu bezeichnen, was einer Kampfansage an den typisch höfischen Inszenierungen gleichkommt. Der Schauspiel-Beruf erfährt durch das Aufkommen erster Ausbildungsstätten (Conrad Ekhof) und ein sich anbahnendes *Startum* eine immer größer werdende Akzeptanz in der Gesellschaft. Und mit Goethe und Schiller wird das Drama zu jener Waffe erkoren, die dem Publikum Anstand und Bildung beibringen soll. Durch eine erschwerte Einfühlung wird der Zuschauer gefordert, aktiv mitzudenken und von seinen Nebentätigkeiten abzulassen.

Sowohl die neue Ordnung im Zuschauerraum wie die neue Autorität der Künstler wurden vom Publikum nur deshalb akzeptiert, weil es gleichzeitig ein Kunstangebot erhielt, das offenkundig auch disziplinierte Rezipienten brauchte. So bedingten und nützten sich die Veränderungen diesseits und jenseits der Rampe wechselseitig. Sie steuerten alle auf dasselbe Ziel zu - auf die »Verordentlichung« des Publikums.³⁶¹

Diese „Verordentlichung“ gelingt nicht auf Anhieb, sondern bedurfte erst weitreichender Gesetze, die im Folgenden noch näher erläutert werden. Je höher allerdings die Ansprüche der Bühne wurden, desto abschätziger verhielt sich auch das Publikum zu ihr. So fällt es genau in diese Zeit, dass durch die Breite der Reaktionsmöglichkeiten Theaterskandale entstanden; besonders die Vertreter niedriger Schichten in Galerie und Parterre nutzten jede Gelegenheit um durch Pochen, Zischen, Pfeifen ihren Unmut auszudrücken, oder dies durch Husten, Schnauben oder Gähnen zu tun. Das Hervorrufen von Künstlern wird aufs Schärfste ausgereizt, indem der Hervorrufer nicht mehr nur bei besonders gelungenen Szenen, sondern auch als Schikane mäßiger Darsteller verlangt wird. Während sich Goethe und Schiller vom Publikum

³⁶¹ Dreßler, Von der Schaubühne zur Sittenschule, 1993. S. 167

missverstanden fühlten, war es Ludwig Tieck der mit dem „Gestiefelten Kater“ ein Skandalstück schrieb, in dem das Publikum den Spiegel vorgehalten bekommt.

5 Disziplinierung

In diesem letzten Kapitel behandeln wir die immer rigorosere Eingrenzung der persönlichen Freiheiten des Individuums im Zuschauerraum, die sich bereits in dem Vorangegangenen angekündigt hatte. Die von mir benannte *Disziplinierung* des Publikums ist als ein Prozess zu verstehen, der ab 1800 einsetzt und mit einschneidenden gesellschafts-politischen Veränderungen einhergeht. Der Terminus *Disziplinierung* soll in abgeschwächter Form an den von Dreßler geprägten Begriff der *Entmündigung* („Von der Schaubühne zu Sittenschule“, S. 17) anlehnen, während Heßelmann von einer „Erziehung des Publikums“ oder der „Reglementierung des Zuschauerbetragens“ spricht („Gereinigtes Theater“, S. 391 u. 432). Trotz seiner Schärfe scheint mir der Begriff *Disziplinierung* angebracht zu sein, drückt er doch in gewisser Weise einen gewaltsamen Eingriff in die individuelle Entscheidungsmacht aus und weist zugleich auf die vormalige „Herrschaft“ des Publikums im Theater hin. Eine Disziplinierung setzt zudem ein hierarchisches Verhältnis voraus, da sie „von oben“ erfolgt und nicht der Basis entspringt. Das durch Gesetze, Polizei und Zensur entmündigte Publikum gibt seine Vormachtstellung zugunsten der Bühne auf – von einer Freiwilligkeit kann nicht die Rede sein, doch aber von einer Bereitschaft eines Teiles des Publikums, namentlich dem sozial höher gestellten. Diesem wurde im Zuge des Zivilisationsprozesses (N. Elias) ein sozialer Aufstieg in Aussicht gestellt, hielt er sich an die bürgerlichen Vorschriften der Affektregelung und Triebunterdrückung. Breite Kreise mussten aber unter Zwang an die neuen Prinzipien gewöhnt werden.

Die folgenden Punkte beschließen nun den Bogen, der in Kapitel 4 (Historische Entwicklung) gespannt wurde – durch sie wird gewissermaßen ein Großteil der sich stets erweiterten Publikumskundgebungen wieder auf ein Minimum zurück gestutzt. Kern aller Maßnahmen war die Verankerung der vierten Wand in den Köpfen der Zuschauer und Schauspieler. Aus diesem Prozess wird als konstanteste Beifallsbezeugung der Applaus als großer Sieger hervor gehen.

5.1. Theaterkritik

Da es den Dichtern der Weimarer Klassik alleine nicht gelang, das Bildungstheater zu installieren, mussten sie auf die Hilfe der Theaterjournalisten vertrauen. Dieser Berufszweig formte sich im 18. Jh. mit der Entstehung zahlreicher Fachzeitschriften, wie Theaterjournalen oder Theaterkalendern, die auch überregionale Verbreitung fanden. Jene Kunstrichter prägten das öffentliche Urteil über einzelne Vorstellungen und waren mehrheitlich den Reformern zuzurechnen, die das Theater von allen Unsitten befreien (Heßelmann: „reinigen“) wollten. In dieser Funktion kam den Kritikern auch die Aufgabe zu, die Bevölkerung für die Aufnahme edler Stoffe empfänglich zu machen und sie zu Ordnung und Ruhe im Theater zu erziehen.

Die Theater Journalisten verfolgten indes nicht allein die Absicht, das Publikum durch die Vermittlung dramen-, Schauspiel- und theatertheoretischer sowie -praktischer Artikel zu schulen und zur ästhetischen Geschmacksbildung beizutragen, sondern darüber hinaus das konkrete Betragen der Rezipienten im Zuschauerraum zu konditionieren.³⁶²

Erst allmählich setzten sich so neue Wahrnehmungs- und Verhaltensmuster durch, die das Rezeptionsverhalten bis heute prägen. Zunächst aber differierten Meinung und Geschmack von Kritikern und Publikum – auch hinsichtlich des Verhaltens im Theater.

Die »Kunstrichter«, wie sich die Rezensenten gern titulierten, schreiben in doppelter Funktion. Sie sind Sprecher des Publikums, und sie sind seine Erzieher. Auffallend oft wird in den Theaterkritiken des 18. Jahrhunderts neben den künstlerischen Leistungen auch das Publikumsverhalten beschrieben und bewertet. Nicht selten bekommen die Zuschauer eine schlechte Note für ihre eigene »Aufführung«.³⁶³

Häufig aber genügte es, die Bühnenhandlung zu kritisieren, womit zugleich bürgerliche Verhaltensvorschriften gegeben wurden. Daran lässt sich erkennen, wie sich das Raisonement auf die gesamte bürgerliche Lebensweise ausweitete. Die Institution der Theaterkritik als Erziehungsmaßnahme des Publikums blieb auch im 19. Jh. weiter bestehen. Einer ihrer bekanntesten Vertreter war der Musik- und Theaterkritiker Ludwig Rellstab.

Er setzt sich nicht nur mit dem Bühnengeschehen auseinander, sondern auch mit den mehr oder minder beteiligten Zeugen. Der Theaterabend ist ein Ganzes, in dem das Publikum eine wichtige Rolle spielt. Das Publikum, seine Zusammensetzung und sein Verhalten, ist ein gleichberechtigter Gegenstand, mitunter sogar Hauptobjekt der täglichen Arbeit Rellstabs.³⁶⁴

³⁶² Heßelmann, Gereinigtes Theater, 2002. S. 391

³⁶³ Dreßler, Von der Schaubühne zur Sittenschule, 1993. S. 30-31

³⁶⁴ Franke, Der Theaterkritiker Ludwig Rellstab, 1964. S. 98

Rellstab ist einer jener Theaterjournalisten, die weniger als Kunstrichter, sondern vielmehr als Gesellschaftskritiker in Aktion traten. War ihm bei den Schauspielern deren Treue zum Werk das oberste Kriterium, so stellte er an das Berliner Publikum weitaus höhere Forderungen. Rellstabs Kritiken waren immer auch Erziehungsmaßnahmen für das Publikum, in denen selbst die Abwesenheit von Zuschauern gemäßregelt wurde. Wenn bei einer „Figaro“-Aufführung 1854 die Plätze des ersten Ranges leer blieben, dann schimpfte er die fehlenden Besucher als „leere Köpfe“, die keinen Geschmack besäßen. Zudem sieht er seine Aufgabe auch im Zählen der störenden Zuspätkommenden (bei einer „Euryanthe“-Aufführung 1853 kamen „[...] während der Ouvertüre 29, während der Introduction des ersten Aktes 9, während des ersten Aktes 5 [...]“³⁶⁵ Personen zu spät, allein bei der ihm nächsten Tür), genauso wie in der Maßregelung unangebrachter Verhaltensweisen der Zuschauer, die kein Gespür für die Schönheit der Kunst mitzubringen schienen.

„Ist es erlaubt, eine Mozartsche Instrumentierung durch Zusätze von obligatem Türknarren, Sitzzuklappen, Platzsuchrascheln, Zurechtweisungsparlando der Aufseher, Gesprächstremolando in allen Logen und Bänken [...] dergestalt mit additioneller Instrumentierung zu verfälschen, daß die ursprüngliche oft *gar nicht* (sic) zu hören ist?“³⁶⁶

Die Theaterkritik verstand sich also als Vehikel zur Umsetzung der bürgerlich-konservativen Ideale im Zuschauerraum. Dort, wo es der Bühne selbst nicht gelang, das Publikum in ihren Bann zu ziehen, versuchte die Kritik mittels heftiger Rügen und Mahnungen eine Besserung des Betragens herbei zu führen. War Goethe 1786 noch erheitert, als er in Venedig den Hervorruf der „Toten“ miterlebte („bravi i morti!“, vgl. Kapitel 4.7.), erhebt Rellstab 1850 schwere Vorwürfe gegen das Publikum der „Propheten“-Vorstellung, welches die Schauspielerin Louise Schlögel-Köster unmittelbar nach ihrem Bühnentod als Bertha hervorruft.

„Ein plumperes Zerschlagen der Wirkungen des Dramas, ein roheres Zerreißen seines inneren Zusammenhanges gibt es kaum, und wir glauben, die Künstlerin hätte das volle Recht, sich dem Gehorsam gegen einen solchen Hervorruf zu entziehen und die Regie ihn zu verbieten, da er die Stellung aller Mitspieler auf der Bühne aus einer tragischen zu einer fast komischen macht.“³⁶⁷

Ludwig Rellstab setzte nicht als einziger Kritiker erzieherische Maßnahmen – über das Publikumsverhalten zu berichten wurde von seinesgleichen als Pflicht angesehen. Dass sich die zahlreichen Theaterberichterstattungen großer Beliebtheit erfreuten, zeigt sich an den heftigen Reaktionen der Bühnen gegenüber den Kritikern. Nicht selten strebten

³⁶⁵ ebd., S. 102

³⁶⁶ ebd.

³⁶⁷ ebd., S. 103

Schauspieler ein Verbot der Kritik an, so wurde 1776, kurz nach der Ernennung des Wiener Burgtheaters zum Nationaltheater, ein Verbot des noch nicht erschienen „Taschenbuch des Wiener Theaters“ zu erwirken versucht. Der Protest der Schauspieler blieb vergebens, die Kritiken erschienen 1777.

Welchen Beitrag die Theater- und Publikumskritik letztendlich an der schließlich doch eingetretenen „Entmündigung“ des Publikums geleistet hat, ist schwerlich zu erheben. Scharfzüngige Kritiker wie Rellstab ließen jedenfalls keine Zweifel offen, dass ihre Bemühungen zu einer Besserung des Verhaltens und einer Herausbildung des Geschmacks der Massen geführt habe.³⁶⁸ Ungeachtet dieses selbstdeklarierten Erfolges bleiben die Kritiken (neben Briefen, Tagebüchern und Almanachen) wichtige Quellen zur Rekonstruktion des Theateralltages jener Zeit.

5.2. Theaterpolizei

Die Anwesenheit von Wachpersonal während der Theatervorstellungen hat sich schon früh durchgesetzt. Bereits 1793 existierten Verordnungen für den „wachthabenden Unterofficier im Schauspielhause“ von Bremen, in denen die Kompetenzen dieser „Theaterpolizey“ geregelt wurden. Diesen Wachen kam dabei nicht nur die Pflicht zu, im Publikum für Recht und Ordnung zu sorgen, sondern auch über Dichter und Schauspieler Kontrolle auszuüben, damit die Sittlichkeit nicht entweiht werde (vgl. Heßelmann, S. 233). Darunter ist freilich das Einhalten der Zensur zu verstehen. Allein die Anwesenheit des Sicherheitspersonals beeindruckte die Zuschauer wenig, um sie von ihren Aktionen abzuhalten. Es bedurfte wiederum des Eingriffs der Theaterjournalisten (als Vertreter des Parterres), um ein Einschreiten des Wachpersonals zu erwirken. Diese forderten,

[...] daß sich die Wache nicht bedeckt im Hintergrund halten solle. Sie möge sichtbar die vorderen Plätze besetzen und bei der geringsten Ruhestörung sogleich einschreiten. Die Parterre-Zuschauer hatten nichts dagegen, wenn ein lärmender Galerist stehenden Fußes arretiert wurde. Zwischen dem Parterre- und dem Galeriepublikum herrschte in vielen Theatern und in vielen Aufführungen ein latenter Spannungszustand.³⁶⁹

³⁶⁸ ebd., S. 100 - „Will man die zahlreicheren positiven Urteile der späteren Jahre für eine Publikumsgeschichte auswerten, so muß man jedenfalls ein mögliches Wunschdenken des gealterten Mannes einrechnen, der einen gewissen Erfolg seiner lebenslangen Arbeit bestätigt sehen wollte.“

³⁶⁹ Dreßler, Von der Schaubühne zur Sittenschule, 1993. S. 110

Auch 1800 kam es am Berliner Königlichen Nationaltheater noch zu lautstarken Störungen des Bühnengeschehens, wie ein Theaterkritiker der „Allgemeinen Theaterzeitung“ bemängelte und sogleich die Exekutive zum Handeln aufforderte.

Ungenierte plauderte man während der Vorstellung mit anderen Zuschauern, schlenderte nach Belieben durch den Saal, lachte laut, knackte Nüsse und warf mit den Schalen. Die „Theaterpolizei“, bestehend aus drei Wachsoldaten, solle endlich für die Einhaltung der Ruhe und die Unterbindung undisziplinierten Betragens sorgen.³⁷⁰

So wurden die Kompetenzen der Theaterpolizei erst mit der Verschärfung der „Bühnenordnungen“ (siehe 5.3. Theatergesetze) erweitert. Im „Theater-Lexikon“ (Düringer/Barthels) wird zwar eingeräumt, dass die „Bühnenpolizei“ „[...] zunächst dem Inspicienten (Inspector) übertragen, in einzelnen Theilen wohl auch dem Maschinisten, Souffleure etc.“³⁷¹ wurde, sie aber unmittelbar eingreifen konnte.

An vielen größeren Bühnen ist ein angestellter Theater-Feldwebel die executive Gewalt. – In Oestreich ist ein städtischer Polizei-Commissair bei jeder Vorstellung auf der Bühne gegenwärtig, wie überhaupt überall über die Polizeiwache im Hause von Direction oder Regie zur Herstellung der Bühnenordnung bei vorkommenden Widersetzlichkeiten nöthigenfalls disponirt werden kann.³⁷²

In Hamburg waren um 1800 die Wachen noch am Eingang des Theaters postiert, anstatt – wie gefordert – im Zuschauerraum zu patrouillieren. Sie mussten zunächst nur auf Ordnung beim Betreten und Verlassen des Theaters achten. Hatte die alleinige Präsenz der Ordnungshüter im Theater anfangs nur eine geringe Wirkung auf das Betragen des Publikums, ließ es sich mit der Androhung von Strafen, die bis zur Verhaftung reichen konnten, schon eher einschüchtern.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war die Polizei ständig sichtbarer Gast in den Zuschauersälen. Über ihre Aufgabe hieß es 1846: »Sie sorgt für Ruhe und anständiges Betragen, entfernt Tumultanten, Betrunkene, hält streng darauf, daß kein Frauenzimmer von öffentlich anerkannt sittenlosem Lebenswandel ihren Platz bemerkbar wählt, behält bestrafte Diebe oder sonst verdächtige Individuen im Auge, schreitet, wenn sie aufgefordert wird, möglichst versöhnend und beruhigend ein, und sorgt dafür, daß die bestehenden Vorschriften, wie weit das Publikum sein Mißfallen aussprechen darf, befolgt werden.«³⁷³

Die von nun an im Theater gegenwärtige Autorität zeigt zugleich das Ende der Ära des Theaters als Plattform der freien Meinungsäußerung an. Hatten die Spielhäuser früher vielfach eine Ventilfunktion für die Bevölkerung zu erfüllen, hält nun mit der Anhebung des Anspruches und dem gesteigerten Ansehen von Tugenden, wie Affektregulation und

³⁷⁰ Heßelmann, Gereinigtes Theater, 2002. S. 401

³⁷¹ Düringer/Barthels, Theater-Lexikon, 1841. S. 183

³⁷² ebd. S. 184

³⁷³ Dreßler, Von der Schaubühne zur Sittenschule, 1993. S. 134

Triebunterdrückung, eine ähnlich repressive Struktur, wie sie außerhalb der Theatermauern herrscht, Einzug in den Zuschauerraum.

5.3. Theatergesetze

Ab den 1770er Jahren erhielt nahezu jedes stehende Theater in Deutschland eigene Hausgesetze, die sich nur im Detail voneinander unterschieden und v.a. ein sittliches Betragen des Theaterpublikums und -personals (innerhalb und außerhalb des Theaters) zum Ziel hatten. Zwar wurden die Gesetze in den Theaterkalendern abgedruckt und überregional verbreitet, aber fast nirgendwo hielt man sich an die Vorschriften – lieber zahlten die Zuwiderhandelnden Schauspieler ein paar Groschen Strafe. Die Einführung solcher Maßnahme wurde bald in ganz Europa als nötig erachtet. Auch in Italien gingen die ansonsten konkurrierenden Kleinstaaten einhellig gegen das ausartende Publikumsgebaren vor.

I governi dispotici dei vari stati italiani erano unanimi nel vietare tali dimostrazioni, ma i loro minuziosi regolamenti solo a stento riuscivano a frenare un pubblico deciso a fischiare, anche quando la polizia arrestava i più accaniti e li chiudeva in guardina. L'opera era al centro della vita cittadina: occorreva a tutti i costi porre un freno ai disordini.³⁷⁴

Die diversen Theatergesetze variierten inhaltlich lediglich in Hinblick auf lokale Gegebenheiten, wie Räumlichkeiten, besondere Gewohnheiten usw.. Davon abgesehen beinhalteten die „Bühnenordnungen“ im Allgemeinen Bestimmungen, wonach in Proben und Vorstellungen die größte Ruhe und Stille gefordert, die Bühne von allen störenden Faktoren (bes. aber von Zuschauern) bereinigt, das Essen und in Italien häufig auch das Pfeifen verboten wird. Im „Theater-Lexikon“ von Düringer/Barthels erstellten die Autoren selbst ein Gesetzbuch, welches unter Berücksichtigung der Verordnungen von Schröder und Iffland zusammengestellt, verglichen und mit eigenen Erfahrungen vervollständigt wurde. Sie schreiben im Anhang:

§26. Das Verweilen fremder Personen auf oder hinter der Scene während der Proben und Vorstellungen kann unter keiner Bedingung gestattet werden. [...] §27. [...] In der Theaterloge soll der strengste Anstand beobachtet werden. Diejenigen, welche diese besuchen, haben zu bedenken, daß die Mitglieder des Theaters fast unausgesetzt von einem Theil des Parterres beobachtet werden. Unschicklichkeit jeder Art würde das

³⁷⁴ Rosselli, L'impresario d'opera, 1985. S. 7 – “Die ansonsten so selbstherrlichen Regierungen der italienischen Stadtstaaten beschränkten mit dem Verbot solcher Kundgebungen einen gemeinsamen Weg. Doch ihre minuziösen Vorschriften konnten das zum Pfeifen aufgelegte Publikum nur mühevoll einbremsen, selbst wenn die Polizei die besonders störenden Zuschauer festnahm und einsperrte. Die Oper war das Zentrum des bürgerlichen Lebens: Keine Kosten und Mühen wurden gescheut, um dem Chaos einen Riegel vorzuschieben.“

erste Mal 16 Gr. Strafe nach sich ziehen; welche bei jedem folgenden Falle sich verdoppelt.³⁷⁵

Augenfällig ist dabei, dass sich diese „Bühnenordnung“ ausschließlich auf die Mitglieder des Theaters bezieht und darauf abzielt, einen ordnungsgemäßen Ablauf der Proben und Vorstellungen zu gewährleisten, sowie das Theaterpersonal zum Vorbild sittlichen Benehmens zu machen. Die deutschen Bühnen seien mit diesen Maßnahmen von unwürdigen Schauspielern „gesäubert“ worden, so Heßelmann („Gereinigtes Theater“, S. 281).

Italienische Theatergesetze hingegen haben stärker das Betragen im Zuschauerraum im Visier. Das „regolamento governativo“ von 1787 regelte das Theatertreiben von Urbino und lässt bereits diese Tendenz hin zur „Entmündigung“ des Publikums beobachten.

5°. Che niuno ancora ardisca di fare in teatro rumore e molto meno imprendere altercazione e risse, oppure eccessivi battimenti di mano, come altresì niuno ancora debba fermarsi, ò dietro la porta che conduce al teatro, nè all'atrio del medesimo in guisa che resti sempre ad ognuno libero il suo accesso e receseo.

6°. Inoltre proibiamo di versare dai palchetti vino, acqua ò altra cosa, che potesse recare incommodo e danno à quelli, che si trovassero ne' palchetti inferiori.

7°. Così ancora di gettar confetti, nè altra cosa sul palco, ò in platea come neppure spargere sonetti, ò altri componimenti, sì in stampa, che in scritto, ò accendere lumi in platea, ò esporli dai palchetti, ò da ogni altro luogo, sia in applauso, sia in dispregio degli attori, nè pretendere di far loro ripetere arie, senza il necessario permesso.³⁷⁶

In diesem Reglement werden Vorkehrungen sowohl zum Schutze des Schauspiel(er)s, als auch zum Schutze des Publikums getroffen; so wird das Werfen und Verschütten von Gegenständen und Getränken, die Da Capo-Forderung, Schlägereien und – für uns von besonderem Interesse – das „exzessive“ Händeklatschen unterbunden. In der Bühnenordnung von Pesaro, Fano und Ascoli ist 1818 bereits eine Erweiterung solcher Bestimmungen erkennbar. So wird bereits in Artikel 1 die Autorität der „polizia del teatro“ übertragen. Weiters werden auch in Italien die Bestrebungen, die vierte Wand einzuführen, rigoros fortgeführt, weshalb die Verbote, sich auf der Bühne aufzuhalten,

³⁷⁵ Düringer/Barthels, Theater-Lexikon, 1841, S. 1155f

³⁷⁶ Rosselli, L'impresario d'opera, 1985, S. 217 – “5. Dass niemand im Theater Lärm macht und schon gar nicht Auseinandersetzungen oder Prügeleien anfängt, oder sich exzessivem Händeklatschen hingibt, genauso wenig wie man sich nicht hinter den Eingangstüren des Theaters, oder im Foyer desselben aufhalten darf, sodass jedem freier Zu- und Abgang gewährt bleibt. 6. Weiters verbieten wir das Ausschütten von Wein oder anderen Dingen aus den Logen, welche zu Unbequemlichkeiten oder Schäden der darunter Sitzenden führen könnten. 7. So auch das Schmeißen von Konfetti und anderen Dingen auf die Bühne oder ins Parterre, wie auch das Vortragen von Sonetten und anderen Kompositionen, sowohl in Druck, als auch in Schriftform, oder das Anzünden von Lichtern im Parterre, oder Lichter an den Logen oder anderswo anzubringen, weder als Zeichen des Bei- noch des Missfallens, von den Schauspielern Wiederholungen von Arien zu fordern, ohne die nötige Erlaubnis.“

immer strenger werden. In der Abteilung „Disposizioni Generali“ geht Pandolfi dann auf das Publikumsverhalten ein.

32. Niuno si permetterà di eccedere i limiti nel applaudire gli attori, e perciò restano vietati gli urli, i colpi contro le panche, il fracasso con bastoni, co' piedi, ed altri simili strepiti straordinari, ed inconvenienti, come pure sono rigorosamente proibiti i fischi.
 33. Non è permesso replicare veruna parte nè dell'opera, nè del ballo, senza che ne dia il permesso l'Autorità Superiore. [...] È pure vietato il chiamare sul palco scenico un attore più di una volta per applaudirlo, e resta riservato alla fine di ogni atto di fare, se piace, la chiamata de' soggetti applauditi.³⁷⁷

Immer wieder waren es die Bei- und Missfallenskundgebungen des Publikums, die durch derlei Gesetze eingegrenzt werden sollten. Dass dabei sogar das Händeklatschen immer wieder Gegenstand solcher Regelwerke wurde, verwundert aus heutiger Sicht, wird aber im folgenden Unterkapitel (5.3.1.) einer genaueren Studie unterzogen.

Als Symptom des fortgeschrittenen Zivilisationsprozesses dürfen wir aber nicht bloß das Verbot solcher – im Laufe der Zeit – institutionalisierter Publikumskundgebungen (hervorrufen, pochen, pfeifen etc.) werten, sondern auch die Unterdrückung der Affekte; dazu zählen wir im Theater hauptsächlich das Stillsitzen, das erst erlernt werden musste, sowie das Lachen. Bereits unter Caroline Neuber war das Umherlaufen im Theater untersagt, konnte jedoch erst mit der Bestuhlung des Parterres restlos umgesetzt werden (vgl. Kapitel 5.5.). Bereits hundert Jahre früher artete in England der puritanische Kampf gegen die *public theatres* soweit aus, dass selbige 1647 als Orte des Vergnügens per Gesetz endgültig geschlossen werden mussten.

Und dieser Kampf war, wie die Formulierung des Parlamentsdekrets schon deutlich macht, ein Kampf gegen das Theater nicht nur als immoralische Anstalt, die den Christenmenschen von Gebet und Schriftlektüre und die Lehrlinge von nützlicher Arbeit ablenkt, die ihren Zuschauern verlockende Muster sündigen und unbotmäßigen Verhaltens darbot und sich ihnen als Ort erotischer Ausschweifungen und geselliger Ausschreitungen anbot, sondern vor allem auch als Anstalt des Lachens.³⁷⁸

Verfolgt wurde nicht nur das Lachen in der Komödie, sondern v.a. auch jenes außerhalb der Komödie. Der Ernst einer Tragödie wird durch das Lachen des Publikums aufgehoben, wodurch Pfister die „vierte Einheit“ geltend macht. Neben der Einheit von Raum, Zeit und

³⁷⁷ Rosselli, L'impresario d'opera, 1985. S. 221 – “32. Niemand soll es sich erlauben, die Grenzen, einen Schauspieler zu applaudieren, zu überschreiten, so bleiben Zurufe, Schläge gegen die Bänke, Pochen mit Stöcken oder Beinen, und andere ähnliche außerordentliche Geräusche und Unannehmlichkeiten verboten, wie auch das Pfeifen strengstens verboten ist. 33. Es ist nicht erlaubt, ohne Erlaubnis der Theaterführung, Teile einer Oper oder eines Balletts zu wiederholen. [...] Weiters ist es verboten, einen Schauspieler mehr als einmal hervorzurufen, um ihn zu beklatschen, und es ist ausschließlich am Ende des Aktes gestattet, beliebte Subjekte hervorzurufen.“

³⁷⁸ Pfister, An Argument of Laughter: Lachkultur und Theater im England der frühen Neuzeit. – In: Fietz, Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens, 1996. S. 215

Handlung ortet er im *Act of Uniformity* die „Einheit der Gattung“, durch die das Lachen aus ernsten Kontexten verbannt wurde.

Abgesehen von generellen Nebentätigkeiten (essen, rauchen, reden, umhergehen etc.) waren freilich die Missfallensäußerungen des Publikums Anlass, neue restriktivere Gesetze zu erlassen. In Berlin wird 1788 das Pochen verboten, woraufhin man dieses Verbot dadurch umging, dass „[...] man nun den Schauspieler oder das Stück „aushustet“, und das schon Ende 1788 und im Januar 1789 ganz in Vergessenheit geraten ist: so umgeht man auch ein neues Verbot des Preußischen Gouvernements 1795 durch Husten und „Schnauben“.³⁷⁹ Das Theater blieb also trotz härterer Vorgehensweisen weiter ein Ort, an dem sich die versammelte Bevölkerung entladen konnte. So berichtet Weil von wildesten Skandalszenen, die noch 1816 am Hoftheater erlaubt waren, wenn dadurch nicht die Vorstellung unterbrochen werden musste, also die Zuschauer erst am Ende des Abends sich dieses Rechts bedienten. Mit den Theatergesetzen wurde versucht, Ordnung ins Theater zu bringen und Publikum wie Schauspielern ein ehrenhaftes Verhalten aufzuzwingen. Die Disziplinierungsmaßnahmen stießen anfangs auf latenten Widerstand, ließen sich mit der Anpassung der Strafen aber bald umsetzen.

5.3.1. Beifallsverbot

Im Zuge der Verordentlichung des Zuschauerraums stellen die Beifallsverbote diverser Theater eine Besonderheit dar. Sie waren häufig sogar in den Theatergesetzen geregelt, oder gingen – wie im Fall des Vorhangverbotes am Wiener Burgtheater – auf eine polizeiliche Theaterordnung zurück. Dieses Vorhangverbot hielt sich mit einer Dauer von fast 200 Jahren am längsten und wurde erst 1983 abgeschafft. Nach der Erhebung des Burgtheaters zum Nationaltheater hatte Joseph II. ein Statut über das „Verhalten der Mitglieder“ erlassen. Diese Bestimmung geht auf das Jahr 1778 zurück und besagt nach dem Haus-, Hof- und Staatsarchiv, „[...] daß keiner der Mitglieder, wenn ihm Beifall gespendet wird, während des Actes oder nach demselben noch einmal erscheinen dürfen, um sich zu bedanken, weil dadurch der Eindruck der darzustellenden Handlung gestört würde.“³⁸⁰ Einem Hervorruf vor den Vorhang durften nur Gäste und Debütanten (bei ihren ersten drei Rollen), nicht aber die Ensemblemitglieder folgen, weshalb auch hoch

³⁷⁹ Weil, Das Berliner Theaterpublikum unter A. W. Ifflands Direktion, 1932. S. 118

³⁸⁰ HHStA, Gen. Int. 1891/773 – zitiert nach: Calaitzis, Das Publikum von Wilbrandt bis zum Dreierkollegium. – In: Dietrich (Hg.), Das Burgtheater und sein Publikum, 1976. S. 381

angesehene Schauspieler wie Friedrich Ludwig Schröder selbst nach einstimmigem Herausrufen nicht wieder hervor treten durften.

Als Schröder erstmals 1780 in Wien spielte, erschien er trotz des ungeheuren Beifalls nach der Aufführung des König Lear nicht mehr, und Fürst Kaunitz bedauerte, ihn nicht noch einmal in seiner Loge dem Publikum gezeigt zu haben, weil das nämlich nicht verboten war.³⁸¹

Über die wahren Hintergründe der Einführung des Vorhangverbots gibt es nur Spekulationen³⁸². Ob es das hohe Ansehen der Schauspieler war, die sich als „Schauspieler Seiner Majestät“ nicht vor dem gemeinen Volk verbeugen konnten, oder ob es der Kaiser hingegen nicht zulassen wollte, dass die Schauspieler womöglich lauter bejubelt wurden als er selbst, sei dahingestellt. Jedenfalls konnte mit dem Vorhangverbot selbst das Aufkommen von Stars nicht verhindert werden, doch bescheinigt Elke Calaitzis dem Burgtheater in der Ära Adolf Wilbrandts eine „besonderen Atmosphäre“³⁸³ und führt sie auf jene strenge Erziehung des Publikums zurück, wonach sich selbst der gefeiertste Schauspieler dem Publikumsverlangen entziehen muss.

Immer wieder gab es Versuche, den Kontakt zwischen Bühne und Zuschauerraum über die trennende Rampe hinweg inniger zu gestalten. Das Vorhangverbot wurde bis zu seiner Abschaffung nicht immer lückenlos eingehalten, es galt z.B. nur für das Haupthaus, nicht aber für das Akademietheater oder für Aufführungen mit Kindern. Pläne des Burg-Direktors Hermann Röbbelings (1932-1938), das Vorhangverbot aufzuheben, trafen bei Ensemblemitgliedern sogar auf Protest. Werner Krauss, als einer der prominentesten Mitglieder dieser Zeit, äußerte sich positiv zum Vorhangverbot.

Dieses Hausgesetz mit Nicht-verbeugen-Müssen oder –Dürfen, das fand ich so himmlisch, weil es schändlich ist und die größte Prostitution für einen ernsten Schauspieler, wenn er zum Beispiel als toter König Lear aufstehen und sich verbeugen muß. Das fand ich nach wie vor schrecklich, obwohl es natürlich Schauspieler innerhalb des Theaters gibt, die gern das Hausgesetz aufgehoben hätten. Aber das wäre ein Untergang, denn da käme dann die Claque wie in der Oper [...] ³⁸⁴

Endgültig abgeschafft wurde das Vorhangverbot am Wiener Burgtheater mit Beginn der Saison 1983/1984 vom damaligen Unterrichtsminister Helmut Zilk.

³⁸¹ Hadamczik, Friedrich Ludwig Schröder in der Geschichte des Burgtheaters, 1961. S. 40

³⁸² siehe dazu: Dietrich, Das Publikum der Josephinischen Ära. – In: Dietrich (Hg.), Das Burgtheater und sein Publikum, 1976. S. 57

³⁸³ Calaitzis, Das Publikum von Wilbrandt bis zum Dreierkollegium. – In: Dietrich (Hg.), Das Burgtheater und sein Publikum, 1976. S. 380. – Die Autorin beschreibt ein Publikum, das sich durch nichts aus der Fassung bringen lässt, stets Ruhe und Contenance bewahrt und – nach Auguste Wilbrandt-Baudius – sogar einen eigenen Burgtheater-Applaus besitzt, „[...] der gar nicht bis in die Hände zu kommen brauchte. Der sich im Zunicken, in verliebten (sic!) Anlächeln, in behaglichem Summen offenbarte [...]“ (S. 380).

³⁸⁴ Hans Weigel, Werner Krauss. Das Schauspiel meines Lebens, 1958. – zitiert nach: Dietrich, Burgtheater und Öffentlichkeit in der ersten Republik. – In: Dietrich (Hg.), Das Burgtheater und sein Publikum, 1976. S. 674.

Das Beifallklatschen hat sich seinen Vorstellungs-immanenten Charakter erst im Laufe der Zeit angeeignet. Noch um 1800 war Applaus höchst umstritten: seine radikalen Gegner machten ihn für die Misere des Bühnenwesens verantwortlich, denn der Beifall erhöhe Marktwert von Schauspielern, was die Schauspieler wiederum dazu veranlasse, höhere Gagen zu verlangen und die Theater schließlich in den Ruin treibe.

„Es ist wahr: das Klatschen hat die Menge der Schauspieler hervorgetrommelt, das Klatschen hat die Unternehmer in Schulden gebracht, das Klatschen hat die Schauspieler verdorben und aus manchem bescheidenen Gliede, welches, in Mißtrauen auf sein Talent, fleißig gearbeitet hat, einen unbesonnenen Verschwender und Prinzipalensplage gemacht, das Klatschen hat zu Ausschweifungen veranlaßt, das Klatschen hat alle Theaterintriken verursacht, das Klatschen hat alle Sitten verdorben und das Theater herabgebracht.“ - Theater-Kalender, auf das Jahr 1792, S. 45 f.³⁸⁵

Nicht zuletzt wegen der Claqueure gerät der Applaus im 19. Jh. derart in Verruf. So wird 1820 in Paris von Monsieur Santon die „Assurance de succès dramatique“ gegründet, bei der „gegen festes Honorar von zustimmenden Beifall (durch Tapageurs) bis zur Ablehnung (durch Connaisseurs), was bis zu Störungen u. Theaterskandalen führte“³⁸⁶, bestellt werden konnte. In der Folge blieben die Claqueure eher auf die Oper beschränkt, wurden aber immer wieder auch im Theater angefordert. Auch der Kritiker Rellstab versuchte in seinen Berichten vermehrt, die Art und den Grad des Beifalls auszumachen, so schreibt er 1827 über einen Gastsänger: „[...] er erhielt öfters Beifall, jedoch niemals einen entscheidend rauschenden. Es scheint uns das Publikum diesmal gerade das rechte Maß getroffen zu haben.“³⁸⁷ In seinen Bestrebungen, das Publikum zu mehr Disziplin und Anstand zu erziehen, legte Rellstab großen Wert auf angemessene Beifallsäußerungen.

Rellstab ist auch ein Gegner des lauten Beifalls, der nach seiner Meinung dem gebildeten Hörer unangemessen ist, hat aber Theatersinn genug, nicht auf ein Absteigen von dieser für den Zuschauer wie den Darsteller gleichermaßen notwendigen Form des Kontaktes zu dringen. Er vermerkt nur immer wieder mit Freude solche Augenblicke, in denen Ergriffenheit den lauten Ausbruch hemmt. Im übrigen bemüht er sich, Auswüchse zu beschneiden und ungerechten Beifalls- und Mißfallenskundgebungen zu steuern. Solche Auswüchse sind für ihn die Kränze, Blumen und Huldigungsgedichte, mit denen am Ende von Gastspielen auswärtiger Künstlerinnen die Bühne überschüttet wird.³⁸⁸

Der für seine Härte bekannte Rellstab stellt sich in der Frage des Beifalls überraschenderweise auf die Seite des Applauses. Die von Theaterpublizisten angespornte Diskussion über die Angemessenheit dieser Geste wurde vielerorts sehr heftig geführt. Dem Beifall wurde abgesprochen, objektives Kriterium für die Qualität der

³⁸⁵ Heßelmann, Gereinigtes Theater, 2002. S. 407

³⁸⁶ Trilse-Finkelstein, Lexikon Theater International, 1995. S. 37

³⁸⁷ Franke, Der Theaterkritiker Ludwig Rellstab, 1964. S. 104

³⁸⁸ ebd. S. 102

schauspielerischen Leistung oder einer Aufführung zu sein, die bezahlten Beifallsklatscher und die ansteckungsfähige Masse inkompetenter Theaterbesucher würden sein Ergebnis zu oft verfälschen. Die Meinung, „[...] daß eine gleichsam sakrale Atmosphäre oder das Geräusch geschneuzter Nasen verlässlichere Zeichen für den Erfolg eines Schauspielers sein könnten, als der tosende Applaus“³⁸⁹ war bereits gegen Ende des 18. Jhs. weit verbreitet.

Vorreiter in der Etablierung des Beifalls als konventionelle symbolische Geste war das Mannheimer Nationaltheater, dessen Mitglieder des Theaterrausschusses sich für den Beifall „[...] als Zeichen der Zufriedenheit, der Anerkennung, des Dankes und der Ermunterung für den Bühnenkünstler“³⁹⁰ aussprachen. Durch ihn würde das Selbstwertgefühl der Akteure gesteigert und er sei für das Theater unerlässlich. Nicht überall teilte man diese Meinung und führte vor dem Hintergrund der Ruhigstellung des Publikums mehr oder weniger kurzfristig Applausverbote ein.

Tatsächlich wurde in Dresden das Klatschen nach einem Theaterskandal der Offiziere im Dezember 1798, in Wien 1800 nach einem Skandal wegen Kotzebues Posse „Das neue Jahrhundert“, in Stuttgart 1803, nachdem Schauspieler in Gegenwart des Herrschers ausgezischt worden waren, verboten: tatsächlich klatschte in Potsdam nur der König (1796), war im Berliner Opernhaus – sogar bei dem vom Publikum bezahlten Wohltätigkeitsvorstellungen – das Beifallspenden nicht erlaubt.³⁹¹

Es erscheint verständlich, wenn zur Gewährleistung der Sicherheit und Ordnung gewalttätige Missfallensäußerungen verboten und verfolgt werden; Beifalls-Verboten hingegen liegen künstlerisch-ästhetische Überlegungen zugrunde. Wo nicht geklatscht werden kann, bleibt der Zuschauer mit seiner Meinung alleine, es gibt keine kollektive Beurteilung des Gesehenen und somit auch keine Stars. Es ist anzunehmen, dass sich das Publikum bei Ausbleiben des Beifall-Rituals niemals als Masse empfindet (vgl. Kapitel 3.2.). Im Zuschauerraum sind alles autarke Einheiten versammelt, die ihre Grenze zum Nächsten nie überwinden. Was zählt, ist die individuelle Rezeption einer Aufführung zur Stärkung des inneren Ichs, zur Bildung und Aufklärung aber auch zur Lenkung und Unterdrückung von Theaterskandalen.

Lediglich sakrale Orte (z.B. Kirchen) konnten bis dato einen Einzug dieses „weltlichen“ Freudenbekenntnisses verhindern. „In Kirchen ist Applaus nicht angebracht.“³⁹² (vgl. Kapitel 2.4.) Bei gleicher sozialer Konnotation hat sich das

³⁸⁹ Heßelmann, Gereinigtes Theater, 2002. S. 405

³⁹⁰ ebd.

³⁹¹ Weil, Das Berliner Theaterpublikum unter A. W. Ifflands Direktion, 1932. S. 118

³⁹² Kleemann, Eventmarketing Lexikon, 2005. S. 27

Händeklatschen in den meisten weltlichen Institutionen durchgesetzt. Künstler setzen Applaus sogar voraus (Planung von Zugaben oder Applausordnung), weshalb er neben den materiellen Abgaben als ideelle Gegenleistung gilt, also „Beifall als Honorarform“ (vgl. Heister, S. 247) angenommen wird. „Im Beifall reproduziert sich innerhalb des einzelnen Konzerts der Zusammenhang von Honorierung und Ehrung.“³⁹³ Ein Verbot der Beifallskundgebung durch Klatschen kommt einer Verstümmelung des kulturellen Ereignisses gleich, wird dadurch doch den Künstlern ein Teil ihres „Honorars“ entzogen und dem Publikum die Möglichkeit der Spannungsentladung genommen.

Ein überliefertes Beispiel aus der Antike zeigt, wie schwierig sich die Einhaltung eines derartigen Verbotes für das Publikum gestaltet. Eunap von Sardes (345/6 – ca. 420 n.Chr.) schildert jene Redevorführung seines Rhetoriklehrers Prohairesios, durch welche dieser zum führenden Redner Athens aufstieg. Er forderte dabei selbst den Prokonsul auf, jeglichen Applaus zu untersagen.

Das erzwungenermaßen zu Pythagoreern mutierte Auditorium geriet vor Bewunderung aus der Fassung und ließ allenthalben Stöhnen und Seufzer hören. [...] das Auditorium brachte es kaum noch fertig, still zu bleiben; seine Rede aber strömte in Überfülle. [...] Da vermochte weder der Prokonsul seinen eigenen Befehl zu respektieren, noch das Publikum die strengen Weisungen des Herrschers zu beachten: Alle Anwesenden beleckten den Oberkörper des Sophisten wie eine Götterstatue, einige küßten kneidend seine Hände, andere seine Füße, manche nannten ihn einen Gott, andere bezeichneten ihn als Ebenbild des Rednergottes Hermes.³⁹⁴

Es ist anzunehmen, dass das Verhängen eines derartigen Verbotes die Atmosphäre verstärkt auflädt, Spannung aufkommen lässt, da Verbote stets auch den Reiz beinhalten, sie zu brechen. Schon allein durch das Aussprechen eines Verbotes werden die Beteiligten an die untersagte Tätigkeit erinnert, wodurch sie noch präsenter wird. Zugleich beschreibt Eunap – zwar in sehr ausgeschmückter Weise – sehr genau, das ja geradezu menschliche Bedürfnis, seiner Freude in Anbetracht von Meisterleistungen Ausdruck zu verleihen. Aus heutiger Sicht ist es deshalb auch schwer vorstellbar, wie beispielsweise am Burgtheater Zuschauer und Schauspieler über 200 Jahre hinweg ohne diesen direkten Kontakt ein Auskommen gefunden haben.

³⁹³ Heister, Das Konzert. Theorie einer Kulturform, 1983. S. 248

³⁹⁴ Goette, Das antike Athen, 2004. S. 226

5.3.2. Applausordnung

Bereits der Name macht deutlich, aus welchem Hintergrund heraus sie eingeführt wurde: Die Applausordnung ist als ein Teil der Verordentlichung des Zuschauerraumes zu verstehen. Dem Zuschauerverlangen wird einerseits Rechnung getragen, indem nach Vorstellungsende die mitwirkenden Schauspieler nochmals die Bühne betreten und sie einzeln beklatscht werden können, andererseits wird mit der Erfüllung dieses Wunsches einem Aufbegehren entgegengewirkt und der Hervorruf obsolet. Mit der Applausordnung wird das sonst nicht selten in Chaos mündende Publikumsgebaren in ein Korsett gezwängt, welches dem Gedanken der Theaterreformer jener Zeit entspricht und dem Publikumsverhalten eine Form gibt, der es sich nicht entziehen kann. Schließlich ist in der Applausordnung auch ein Entgegenkommen der Bühnenseite auszumachen, wonach der Beifall erhört wird, wenn bloß die ausartenden Reaktionen ausbleiben. Zugleich erhalten die Schauspieler durch die Applausordnung die Möglichkeit, den Beifall außerhalb ihrer Rolle entgegenzunehmen, was gewöhnlich mit einer Verbeugung geschieht.

Den heute üblichen Schlußapplaus, den die Regie mit der Applausordnung arrangiert, gab es im 18. Jahrhundert nicht – es sei denn, die Schauspieler machten ein „Compliment“, mit dem sie ihrem Publikum dankten. Das „Hervorrufen“ wurde dagegen von den Zuschauern initiiert, die einzelnen Schauspielern am Ende des Stücks applaudieren wollten.³⁹⁵

Die wesentlichste Veränderung, die mit dem Schlussapplaus und in der Folge mit der Applausordnung eintrat, ist die Wahrung der Illusion während der Vorstellung. Stellte der Hervorruf noch eine Aufhebung der Illusion dar, weil die Schauspieler, um sich beim Publikum zu bedanken, aus ihrer Rolle heraustreten mussten, bleibt fortan dank des Schlussapplauses die imaginäre Vierte Wand bis zum Ende des Stücks aufrecht und wird erst am Schluss durchbrochen. Die Applausordnung dient als Auffangbecken der angestauten Publikumsreaktionen, derer sich die Schauspieler stellen dürfen bzw. müssen.

Im Alltag des Theater- und Konzertbetriebes steht am Ende einer Vorstellung der mehr oder weniger intensive Schlussapplaus, wobei viele ZuschauerInnen mehr oder weniger unbewusst auf die dahinter stehende Applausordnung achten. Die Reihenfolge der sich verneigenden Akteurinnen und ihre Position (allein oder im Ensemble) lässt noch einmal deren Leistung und Rollen Revue passieren. Es ist aber auch der Zeitpunkt, um Grenzen zu überschreiten, die während der Vorstellung den theatralen Raum markieren. Die vierte Wand der Guckkastenbühne wird durchbrochen: Mit der frontalen Position der Akteure an der Rampe entsteht eine (sic!) finaler Akt

³⁹⁵ Emde, Selbstinszenierungen im klassischen Weimar – Caroline Jagemann, 2004, S. 280

der Kommunikation – und überdies nicht mehr zwischen Figuren und Publikum, sondern zwischen den Darstellenden und dem Publikum.³⁹⁶

Dieser „finale Akt der Kommunikation“ ist somit mehr als bloße Danksagung der Zuschauer an die Schauspieler; im Schlussapplaus verdreht sich die Hierarchie im Theater, das Publikum bewertet mit der Intensität des Applauses (o.ä.) die schauspielerische Leistung, bei Premieren oft auch Regie, Licht, Bühne, Kostüm. Durch die verschiedenen Paarungen bei den Ausläufen werden dem Publikum aber auch die Rollen noch einmal in Erinnerung gerufen. Mehr als einen Rückblick stellt der Schlussapplaus jedoch einen Übergang dar.

Sie [die Darstellenden, Anm.] befinden sich in einem Raum des Übergangs, der in einem allabendlichen Ritual bespielt wird, welches die Passage aus der Scheinwelt hinaus und wieder in die Alltagswelt zurück organisiert.³⁹⁷

So befördert die Applausordnung Schauspieler wie Zuschauer wieder zurück in den Alltag, von dem sie gekommen sind. Wohl auch aufgrund dieser dramaturgischen Schlüsselfunktion wird die Applausordnung als unerlässlich angesehen und ist heute fester Bestandteil der Inszenierung selbst, indem sie vom Regisseur festgelegt und bei den Schlussproben auch geprobt wird. Diese Abfolge der Solisten- und Ensembleauftritte beim Schlussapplaus wird aufgeschrieben und in der Regel im Bühnenbereich mehrfach ausgehängt. Der Abendspielleiter, der Inspizient oder der Regisseur selbst überwacht die Applausordnung. Um die Dauer des Beifalls und die Anzahl der „Vorhänge“ zu erhöhen, welche selbst heute noch als Gradmesser für den Erfolg von Aufführungen und Schauspielern gewertet werden, ist das Talent des Vorhangziehers, laut Urs Mehlins auch *Vorhangfritze* genannt, gefragt.

Der Trick dabei ist, daß jeweils beim Abflauen des Applauses der Vorhang von neuem aufgeht, was die Zuschauer, mit deren Höflichkeit man rechnet, gewöhnlich zu neuem Beifall anspornt. Allerdings muß man streng darauf achten, den Applaus nicht durch zu langes Zögern *sterben* zu lassen. Glückt das Vorgehen, spricht man von geschickter *Vorhangregie*.³⁹⁸

Die Gestaltung und Dauer der Applausordnung bleibt eine Stilfrage. Bei Sprechstücken kommen meistens Paarungen vor oder die Schauspieler stellen sich von außen nach innen,

³⁹⁶ Nieberle, An den Schwellen performativen Handelns. – In: Oster, Performativität und Performance, 2008. S. 250

³⁹⁷ ebd.

³⁹⁸ Mehlins, Die Fachsprache des Theaters, 1969. S. 35 – Urs Mehlins bezieht sich lediglich auf Inszenierungen, in denen Gebrauch vom Vorhang gemacht wird. Der Vorhang ist nicht Voraussetzung für den Schlussapplaus. Findet die Applausordnung ohne Vorhang statt, kann der beschriebene „Trick“ in leicht abgewandter Form angewandt werden, indem die Schauspieler ihre Auftritte so organisieren, dass der Applaus des Publikums nie zum Erliegen kommt.

bis zur zentralen Hauptrolle, entlang der Rampe auf. Bei musikalischen Darbietungen wird nicht selten in den Schlussapplaus noch eine Zugabe oder ein Medley eingearbeitet. So entwickelte sich die Applausordnung von einem Zugeständnis an den Zuschauer hin zu einem Ritual, mit welchem Publikum und Mitwirkende aus dem Theater entlassen werden. Sie ist weit mehr als der bloße Kult der Verehrung von Schauspielern. Sie stellt den Übergang in die Realität her und unterbindet tumultuarische Publikumsreaktionen, wie sie noch im 18. Jh. vorherrschend waren.

5.4. Theaterpersonal

Schon Lessing bemängelte in seiner „Hamburgischen Dramaturgie“ das Fehlen einer Lehre zur Schauspielkunst, wodurch er u.a. die Realisierung seines Traumes von einem deutschen Nationaltheater gefährdet sah. Noch im 18. Jh. bildeten sich von den verschiedenen Wandertruppen ausgehend erste „Schauspielerakademien“³⁹⁹, in denen den vagabundierenden Komödianten erstmals ein umfassendes Wissen über den Schauspielberuf und dessen Wirkung vermittelt wurde. Auch die in Kapitel 5.3. erwähnten Bühnenordnungen beinhalteten Paragraphen zur „Verbürgerlichung“ der Theaterleute und trugen so zu einer Professionalisierung und weitgreifenden Image-Korrektur der Schauspiel-Zunft bei. Dies war im Zuge der Entstehung fester Theaterhäuser und anspruchsvoller Dramen (Weimarer Klassik) dringend notwendig geworden, machte doch Schiller 1803 noch die undisziplinierten Theaterleute und nicht deren Zuschauer für den Verfall der Kunst verantwortlich: „Es ist nicht wahr, was man gewöhnlich behaupten hört, daß das Publikum die Kunst herabzieht; der Künstler zieht das Publikum herab, und zu allen Zeiten, wo die Kunst verfiel, ist sie durch die Künstler gefallen.“⁴⁰⁰ Der Komödiant, der früher ein Spielball der Launen der Zuschauer war, verschaffte sich durch ein fortan tugendhaftes Benehmen neuen Respekt und konnte nun von der Bühne aus sein Publikum zu ebensolchem disziplinierten Verhalten bewegen. „Es war eine wichtige Aufgabe der Schauspieler, dem Publikum die im gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Leben erfolversprechende Affektkontrolle, Körper- und Sprachbeherrschung zu

³⁹⁹ Hervorzuheben ist dabei Conrad Ekhofs „Academie der Schönemannschen Gesellschaft“, die 1753 in Schwerin gegründete erste deutsche Schauspielerakademie innerhalb der Schönemannschen Gesellschaft.

⁴⁰⁰ Schiller, Über den Gebrauch des Chores in der Tragödie. – In: Turk, Theater und Drama, 1992. S. 59. – Es ist wenig verwunderlich, dass gerade Schiller das Publikum von aller Schuld losspricht: Insbesondere er und Goethe glaubten an eine Kraft des Dramas, die in der Lage sei, auf den Zuschauer einzuwirken, ihn zu verändern resp. zu bessern. Erst ein tugendhafter, verbürgerlichter Schauspieler könne diese Wirkung auf das Publikum ausüben.

demonstrieren.“⁴⁰¹ Die Regeln der Schauspieler beschränkten sich nicht bloß auf ihr Auftreten im Theater, sondern schlossen ihr Privatleben mit ein: so wurden ihnen Liebschaften und häufiger Partnerwechsel untersagt, sowie Pünktlichkeit und Fleiß angeordnet. In seinem 1788 erschienenen Manierenbuch „Über den Umgang mit Menschen“ geht Adolph Freiherr Knigge mit den Schauspielern hart ins Gericht: „Was für Menschen sind gewöhnlich diese Theater-Helden und Heldinnen? Leute ohne Sitten, ohne Erziehung, ohne Grundsätze, ohne Kenntnisse; Abentheurer; Menschen aus den niedrigsten Ständen; freche Buhlerinnen.“⁴⁰² Er rät zu einem strengen Umgang mit „Schauspielern und Tonkünstlern“ und warnt Theaterdirektoren und Publikum zugleich vor übermäßigem Lob: „Das übertriebene Beklatschen und Lobpreisen macht sie schwindlich, aufgeblasen, hochmüthig. Sie beeifern sich dann nicht weiter, der Vollkommenheit nachzustreben, und hören auf, ein Publikum zu achten, das so leicht zu befriedigen scheint.“⁴⁰³

Der erste Schritt für den Wandel dieser *verrohten Helden* wurde im 18. Jh. mit der Errichtung stehender Theater gesetzt. Während die fahrenden Theatertruppen oft enormen physischen Belastungen sowie der ständigen (finanziellen) Unsicherheit ihrer Künstlerexistenz ausgesetzt waren, trat in den letzten Jahrzehnten des 18. Jhs. ein Teil der Darsteller in den Dienst von Mäzenen und wurden an festen Theatern engagiert. Erst im 19. Jh. konnte der Radius wandernder Schauspielergesellschaften eingeeengt werden. War Knigges Kritik noch an die vagabundierenden Darsteller gerichtet, wurde sie bei den durch das Nationaltheaterkonzept „verbürgerlichten“ Schauspielern haltlos. „Gerade die stabile Bindung an Stadt, Haus und Familie bildete ja den Kern bürgerlicher Existenz. Bürgerliche Lebensart verstand sich als extremes Gegenteil von bindingslosem Vagabundieren.“⁴⁰⁴ Nationaltheater engagierten explizit ortsansässige Bürger, die mit der Annahme der hauseigenen Bühnenordnungen ihre künstlerische Tätigkeit den zivilen Maximen unterstellten. Neben solchen Gesetzen, die in die Privatsphäre der Ensemblemitglieder eingriffen (Promiskuität, Homosexualität etc.), verfügten die Reglements auch über ein illusions-bewahrendes Betragen auf offener Bühne. So finden sich in den Berliner „Annalen des Theaters“ (1793) sowohl Paragraphen, die ein sittliches Verhalten der

⁴⁰¹ Heßelmann, Gereinigtes Theater, 2002. S. 393

⁴⁰² Knigge, Über den Umgang mit Menschen. Dritter Theil, 1818. S. 102

⁴⁰³ ebd. S. 104f

⁴⁰⁴ Dreßler, Von der Schaubühne zur Sittenschule, 1993. S. 60

Schauspieler regeln, als auch das künstlerische Ziel klar bestimmen, nämlich die Täuschung der Zuschauer.

„Wer eine Scene versäumet, bei der Vorstellung zur Unzeit lacht, Zusätze zu seinen Rollen macht, etwas ausläßt, unsittliche Possen und Theaterspiele anbringt, oder sonst etwas thut, was die Täuschung aufhebt, macht sich dadurch straffällig.“⁴⁰⁵

Sowohl die Schauspieler, als auch das Publikum sehen sich auf diese Weise den Repressalien der bürgerlichen Ideale ausgesetzt und werden zu regelkonformen Verhalten gezwungen. Nur auf diese Weise ließ sich die unsichtbare Vierte Wand aufziehen, ist doch sie es, die den seit 1750 in Deutschland vorherrschenden Theatertypen eine klare Absage erteilt – nämlich dem höfischen und dem plebejischen Theater. Die Vierte Wand ist als ein umfassendes Programm zu verstehen, in welchem erstmals Zuschauen und Vorspielen vehement auseinander gehalten wurden und das zugleich den Verzicht aller Nebentätigkeiten des Publikums forderte. Die Vierte Wand, verbunden mit dem neu erlangten sozialen Status der Schauspieler, ermöglichten zudem erst die Etablierung des Literaturtheaters, womit sich im Theaterhaus eine neue Hierarchie einstellte, die für das Publikumsverhalten wesentliche Änderungen bedeutete.

Umso niedriger und ungesicherter der soziale Status des Theaters und seiner Protagonisten und umso stärker die Diskrepanz zwischen den sozio-ökonomisch determinierten subjektiven Rollenerwartungen der im Auditorium vertretenen sozialen Gruppen und ihrer tatsächlichen Entsprechung durch die Sanktionen der sozialen Kontrolle, desto wahrscheinlicher ist es, daß diese Zuschauergruppen aggressiv interagieren.⁴⁰⁶

Vor dem Hintergrund eines Wandels des Schauspielergewerbes und dem damit verbundenen neuen gesellschaftlichen Ansehen der Vertreter jener Zunft, gepaart mit den bürgerlichen Realitätsvorstellungen des 19. Jahrhunderts, kommt es nach und nach zu einer Aufhebung der von Arno Paul beschriebenen Diskrepanz und in der Folge zu weniger Aggressivität auf Publikumsseite. Der erworbene Respekt der Schauspieler und der Schauspielkunst übertrug sich auf das Publikumsverhalten in Form einer Eindämmung von Störaktionen. Erkaufte sich früher das Publikum mit dem Billet das Recht, lautstark über das Schauspiel zu urteilen und sich damit selbst zu profilieren, beinhaltete der „Kaufvertrag“ fortan die Einhaltung der Hausordnung; im Gegenzug wurde dem Publikum – durch den verbesserten Ausdruck der Schauspieler – das Erleben stärkerer und tieferer Emotionen versprochen.

⁴⁰⁵ „Annalen des Theaters“ (Berlin, 1793) – zitiert nach: Dreßler, ebd. S. 61

⁴⁰⁶ Paul, Aggressive Tendenzen des Theaterpublikums, 1969. S. 292

5.5. Theaterarchitektur

Eine neue Architektur und Nutzung des Theaterraumes hat sich als dringend notwendig erwiesen: zum einen weil Oper und Drama neue Erfordernisse an Maschinerie und Technik stellten, zum anderen weil die Rezeption grundlegenden Veränderungen unterworfen wurde. Von einem Theater, in dem das Publikum mindestens gleichberechtigt neben der Bühne existierte, in dem die Repräsentation der Zuschauer mindestens genauso großen Schauwert, wie das Schauspiel selbst hatte, verschob sich nun der Fokus eindeutig in Richtung Bühne.

Als ideale Rezeptionshaltung galt den Aufklärern jedoch ein stilles, aufmerksames Verhalten und ein Blick, der von den Nachbarn absah und ganz auf die Bühnenergebnisse gerichtet blieb. Diese Blickzentrierung der Rezipienten konnte durch die Verdunkelung des Zuschauerraums und die Beleuchtung der Bühne intensiviert werden.⁴⁰⁷

Die Fähigkeit der passiv-ruhigen Empathie besaß das Publikum nicht von Haus aus. Der Kauf der Eintrittskarte garantierte den Zuschauern bislang ein Mitspracherecht, oft auch eine Autorität über die Bühne. Um den theaterpädagogischen Wunschvorstellungen der Bühnenreformer zu entsprechen, musste das Publikum auch äußerlich in ein Korsett gesteckt werden: Dies konnte ohne große Umbauarbeiten an den bestehenden Theatern geschehen, indem das Parterre bestuhlt, das Licht während der Vorstellung abgedreht, das Essen ausgelagert und ein neuer Raum zum gesellschaftlichen Austausch eingerichtet wurde. Die Form des Logentheaters, welches ursprünglich den Zweck des Sehens und Gesehen-werdens erfüllen sollte, blieb ungeachtet der neuen Bühnen-Zentrierung meist unverändert.⁴⁰⁸ Diese äußeren Maßnahmen zur Disziplinierung des Publikums haben sich bis heute als feste Konventionen im Theater durchgesetzt⁴⁰⁹ und werden im Folgenden genauer erklärt.

⁴⁰⁷ Heßelmann, Gereinigtes Theater, 2002. S. 397

⁴⁰⁸ Auch das 1888 eröffnete, neu erbaute Wiener Burgtheater am Ring entsprach noch dem Gedanken der gesellschaftlichen (Re-)Präsentation. Es wurde nach dem Vorbild der Dresdner Semperoper erbaut und beinhaltete neben der könig-kaiserlichen Loge in der Mitte des Ranges auch Logen links und rechts der Bühne. Durch die halb-ovale Form des Zuschauerraumes ist ein ungestörter Blick auf die Bühne genauso gewährt, wie jener ins Parterre oder in die gegenüberliegenden Logen.

⁴⁰⁹ Besonders in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden völlig neue Theaterräume konzipiert, die eine Annäherung von Publikum und Bühne, eine Aufsprengung des Konzeptes der Vierten Wand zum Ziel hatten. Die folgenden drei Punkte (Bestuhlung, Beleuchtung und Foyer) gelten aber im Wesentlichen noch im 21. Jh. als Standard am Theater.

5.5.1. Bestuhlung

Die Verpflichtung der Zuschauer zum Sitzen ist weit mehr, als nur ein Zugeständnis der Theaterdirektion an die Bequemlichkeit ihre Kunden. Mit dem Sitzplatzzwang erfährt das Parterre – bis dahin in nahezu allen Theatern Mitteleuropas meinungskonstituierende Größe des Zuschauerraumes – seine radikale Verordentlichung. Gab es bereits zur Mitte des 18. Jhs. unter Caroline Neuber das Verbot des freien Umherlaufens im Theater, so wird dieses Vergehen nun mit der Einrichtung von Bänken oder Stuhlreihen automatisch unterbunden. Das Parterre „[...] ist entweder mit Bänken versehen, wo dann in der Mitte oder zu beiden Seiten ein freier Gang gelassen wird, oder es ist gänzlich, u. zwar nur noch höchst selten in alten Theatern ohne Sitze, zum Stehen eingerichtet.“⁴¹⁰, geben Düringer/Barthels noch 1841 zu bedenken.

Das Einnehmen von Sitzplätzen hat für die Rezeption gleich mehrere Vorteile; das Eintreten von Ordnung im Zuschauerraum ist dabei nur einer von vielen.

Anders als das freie Umherlaufen oder das Zusammenstehen in einer Menschengruppe zwingt Sitzen zum konzentrierten Zuhören. Und: es macht fügsam. Es verhindert Widerspruch, weil es die Verständigung mit anderen Gemeindemitgliedern erschwert. Der Sitzende, starr auf die Kanzel ausgerichtet ist ihrer Botschaft ausgeliefert. Sitzen ist die angemessene Körperhaltung für die sogenannte »Einweg-Kommunikation«, in der aktive Antworten (»Rückkopplungen«) nicht vorgesehen sind. Die Umgangssprache, die von »sitzen« spricht, wo sie Inhaftierung, also alles andere als »sitzen« meint, charakterisiert damit trefflich die Fremdbestimmtheit des Körpers.⁴¹¹

Der Sitzplatz ist also durchweg als das weiter oben genannte Korsett zu verstehen, in welches der Zuschauer des 19. Jhs. gezwängt wurde. Nicht nur in Bezug auf das Umherlaufen wird seine Bewegungsfreiheit dadurch eingeschränkt, sondern auch seine Formen der Meinungsäußerung erfahren durch die neue Körperhaltung Einschnitte. Rufen, Gestikulieren oder das Werfen von Gegenständen erfordern im Allgemeinen eine stehende Haltung. Im Sitzen wird jede tumultuarische Aktion erschwert. Vermutlich lässt sich die mangelnde Ansteckung im Theater (siehe Kapitel 3.3.) auch gerade auf diesen Sitzplatzzwang zurückführen. Die Übertragung von Affekten und Gefühlen erfolgt bei stehenden Massen schneller und unmittelbarer, das sitzende Theaterpublikum ist hingegen (zumindest durch die Armlehne) voneinander getrennt. Gefühle und Aktionen müssen somit für ihre Verbreitung zuerst räumliche (z.B. Armlehne), dann auch geistige Hindernisse überwinden – die Aufmerksamkeit des einzelnen Zuschauers gilt ganz dem Geschehen auf der Bühne und nicht mehr seinem Nachbarn. So ist bei sitzenden Massen

⁴¹⁰ Düringer/Barthels, Theater-Lexikon, 1841. S. 1060

⁴¹¹ Dreßler, Von der Schaubühne zur Sittenschule, 1993. S. 100

der Grad der Ansteckung deutlich herabgesetzt. Mit der Einführung von Sitzplätzen im Parterre wurde eine wesentliche Maßnahme zur Unterdrückung selbstherrlicher Publikumsaktionen ergriffen.

Die Bestuhlung behinderte die Möglichkeit einer lauten, vielleicht oppositionellen Meinungsäußerung. Der scharfzüngige Berliner Theaterkritiker Saphir bemerkte, daß man auf dem Sperrsitz mit dem Körper auch die Stimme einsperre. Wer bisher eine Lippe riskieren, mit einem aufmüpfigen Einwurf eine szenische Textstelle kommentieren wollte, konnte in der Anonymität einer hundertköpfigen Menge untertauchen. Jetzt, gefesselt an seinen Platz, blieb er für die Polizeispitzel kenntlich. Damit schränkte die Bestuhlung auch die längerfristige Organisation von Theaterkrawallen ein. Bei solchen lautstarken Auseinandersetzungen ging es nur vor-dergründig um unterschiedliche Urteile über eine schauspielerische Leistung oder über ein Stück. War auch das Theaterangebot das auslösende Moment für ein Pfeifkonzert oder eine Prügelei im Zuschauersaal, so standen doch meist Konflikte aus der städtischen Realität dahinter.⁴¹²

1802 lässt August W. Iffland die Sitzreihen mit Polsterung und Rückenlehne versehen und bietet damit dem Parterrepublikum mehr Komfort. Auch in der Konzeption des Gesamtkunstwerkes spielt bei Richard Wagner der Sitzplatz eine zentrale Rolle. In seiner Schrift „Das Festspielhaus zu Bayreuth“ (1873) legt er nicht nur die architektonischen Grundlagen des selbigen fest, sondern verweist auch auf den konzentrierten, in den Zustand des „Hellsehens“ versetzten, sitzenden (idealen) Zuschauer:

Jener [der Zuschauer, Anm.] befindet sich jetzt, sobald er seinen Sitz eingenommen hat, recht eigentlich in einem „Theatron“ d.h. einem Raume, der für nichts anderes berechnet ist, als darin zu schauen, und zwar dorthin, wohin seine Stelle ihn weist. Zwischen ihm und dem zu erschauenden Bilde befindet sich nichts deutlich wahrnehmbares, sondern nur eine, zwischen den beiden Proscenien durch architektonische Vermittlung gleichsam im Schweben erhaltene Entfernung, welche das durch sie ihm entrückte Bild in der Unnahbarkeit einer Traumerscheinung zeigt, während die aus dem „mystischen Abgrunde“ geisterhaft erklingende Musik, gleich den, unter dem Sitze der Pythia dem heiligen Urschoosse Gaia's entsteigenden Dämpfen, ihn in jenen begeisterten Zustand des Hellsehens versetzt, in welchem das erschaute Bild ihm jetzt zum wahrhaftigsten Abbilde des Lebens selbst wird.⁴¹³

Wagner verweist explizit auf die Ruhe stiftende Funktion des Sitzplatzes, der den Zuschauer unwillkürlich von allen Nebentätigkeiten befreit und ihn allein auf das Geschehen auf der Bühne fokussiert. Kaum eine andere Maßnahme hat das Publikumsverhalten mit einem Schlag dermaßen eingedämmt, wie die Bestuhlung des Parterres.

⁴¹² Dreßler, Von der Schaubühne zur Sittenschule, 1993. S. 139

⁴¹³ Wagner, Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth, 1873. S. 23-24

5.5.2. Licht

Mit der Möglichkeit der künstlichen Beleuchtung erlangte das Licht für die Steuerung des Publikumsverhaltens wesentliche Bedeutung. In der Antike wurde noch von Sonnenauf- bis Sonnenuntergang gespielt, das Sonnenlicht erhellte die Bühne genauso stark wie das restliche Amphitheater. Als man im Barock schließlich in geschlossene Räume übersiedelte, die mit Kerzenlicht ausgeleuchtet wurden, übernahm man zunächst noch diese Tugend und ließ das Publikum im gleichen Lichte erstrahlen wie die Schauspieler. Als Gründe dafür können zum Einen die Publikumsbezogenheit und zum Anderen die Angewohnheit des Mitlesens genannt werden. Das Theater wurde nicht des reinen Kunstgenusses wegen aufgesucht, sondern erfüllte zutiefst soziale Funktionen, wie die Konstitution von Öffentlichkeit oder aber die Demonstration von Macht, Reichtum und Schönheit. Dies konnte jedoch nur erfolgen, wenn sich auch die Zuschauer untereinander sehen konnten. Weiters war ein beleuchteter Zuschauerraum für die Verrichtung von Tätigkeiten, wie Lesen oder Essen vonnöten. Besonders in der Barockoper pflegte das Publikum, das Libretto zu verfolgen – die dazu nötigen Kerzen konnten im Theater erworben werden. „Se infine voleva poter leggere comodamente il libretto [...], aveva in teatro la possibilità di comprare le candele necessarie. [...] Su molti libretti antichi sono rimasti tuttora le gocce di cera cadute in quelle lontane serate.“⁴¹⁴ Das Mitbringen eigener Lichtquellen wurde später nicht aus Sorge um die Illusions-zerstörende Wirkung, sondern vielmehr aus Sicherheitsgründen untersagt. Die Brandgefahr war – gerade auch wegen des chaotischen Treibens im Zuschauerraum – viel zu groß, weshalb der Umgang mit Lichtquellen in Theatergesetzen festgeschrieben wurde, wie auch im „Regolamento“ des Theaters von Urbino: „9°. Che sia ad ognuno proibito d'introdurre torce accese entro la porta del medesimo teatro, ma debba spegnerle prima dell'ingresso, ed occorendogli i lumi, debba valersi di candelieri.“⁴¹⁵ Weder die Technik, die eine zentrale Regelung des Lichtsystems erlaubte, noch das Bewusstsein der Zuschauer, sich ohne Ablenkung auf das Bühnengeschehen einzulassen, waren fortgeschritten genug, um eine Verdunkelung des Zuschauerraumes zu gestatten. Stattdessen investierten die Theater hohe Summen in die Beleuchtung: Tausende von Kerzen, die allesamt händisch angezündet, ausgetauscht und

⁴¹⁴ Cimagalli, *Storia della Musica occidentale*, 2005. S. 68. – „Wenn die Zuschauer bequem das Libretto mitlesen wollten, hatten sie die Möglichkeit im Theater die nötigen Kerzen zu kaufen. Auf vielen antiken Libretti sind noch Wachstropfen solcher entfernter Abende zu finden.“

⁴¹⁵ Rosselli, *L'impresario d'opera*, 1985. S. 217. – „9. Dass jedem das Mitbringen angezündeter Fackeln in besagtes Theater untersagt bleibt, diese vor dem Eintritt ausgelöscht werden müssen, und man sich aber - bei Bedarf von Lichtern - der Kerzenleuchter bedienen dürfe.“

ausgelöscht werden mussten, waren nötig, um ein Theater zu erhellen. Auch mit der späteren Ölbeleuchtung verringerte sich der Aufwand nur geringfügig, denn – so rechnen Düringer/Barthels vor – „[...] die Verausgabung dafür, mit Gehalten, Anschaffungen und Reparaturen kann sich nach Verhältnis der kleineren bis zu den größeren Bühnen jährlich von einigen 100 bis zu mehreren 1000 Rthln. [*Reichsthalern, Anm.*] belaufen“⁴¹⁶.

Dennoch kann das Argument, der Zuschauerraum sei aus Kostengründen eingedunkelt worden, nicht zutreffen – vielmehr lässt sich in dieser Angelegenheit ein Kampf zwischen Ökonomen und Kreativen eines Theaters beobachten.

Als 1779 der Gothaer Theaterdirektor Reichard dem Landesherrn Herzog Ernst Vorschläge zur Ausgabenkürzung unterbreitete, schlägt er auch eine Einsparung der Beleuchtung vor. An Kerzen könne gespart werden, meinte Reichard, jedoch nicht am Kronleuchter. Denn das Licht im Saale müsse hell genug bleiben, damit die Zuschauer weiterhin den Text mitlesen könnten. Das war kein schlitzohriges Argument eines Theatermannes, um Etatkürzungen zu verhindern. Es war Teil seines Theaterverständnisses.⁴¹⁷

Das gesamte Beleuchtungswesen eines Theaters wurde unter die Aufsicht eines „Beleuchtungs-Inspectors“ gestellt, der sich auch um die „Beleuchtung des Zuschauerplatzes“ kümmern musste, an dem man

[...] hauptsächlich zu vermeiden hat, daß das Auge des Zuschauers geblendet werde, oder daß Lichter zwischen ihm und der Bühne sich befinden, so hat man die vollständige Erhellung des ganzen Zuschauerplatzes durch einen einzigen, in der Mitte angebrachten großen Lüstre (Kronleuchter) mit Argandschen Lampen, die mit Reverbèren versehen sind, hergestellt, mit der Berücksichtigung, daß derselbe so nahe unter der Decke hängt, daß von keinem der Zuschauerplätze die freie Aussicht auf die Bühne durch ihn gehemmt wird.⁴¹⁸

Das „Theater-Lexikon“ gibt nirgends dezidiert Auskunft darüber, ob der Zuschauerraum auch während der Vorstellungen beleuchtet blieb. Die Sorge um das Wohl und die gute Sicht der Zuschauer auf die Bühne lassen jedoch darauf schließen, dass Düringer/Barthels noch 1841, trotz der zutage tretenden Bühnen-Zentriertheit und der fortgeschrittenen Technik (Argandsche Lampen), einen beleuchteten Zuschauerraum voraussetzten. Sehen die Zuschauer nun nur mehr die Konturen ihrer Sitznachbarn, ist die Sicht auf die Bühne erst freigegeben, so sind sie gezwungen, den Blick auf dieses neue Zentrum zu richten. Jede Mühe, den Blick anderen Dingen zuzuwenden wäre vergebens, da der gesamte Rest in einheitliches Schwarz gehüllt ist. So zwingt die Verdunkelung des Zuschauerraumes das Publikum neben der räumlichen Ausrichtung (Bestuhlung) nun auch vonseiten der Beleuchtung in das von uns metaphorisch gemeinte Korsett. Die Bühne

⁴¹⁶ Düringer/Barthels, Theater-Lexikon, 1841. S. 134

⁴¹⁷ Dreßler, Von der Schaubühne zur Sittenschule, 1993. S. 58

⁴¹⁸ Düringer/Barthels, Theater-Lexikon, 1841. S. 136

erscheint fortan in einem viel hellerem Lichte, sie wird exponierter und gerät dadurch auch unter Zugzwang: eine genauere Beobachtung erfordert eine bessere Nachahmung. „Die Beleuchtung sollte letztlich die Illusionsbildung erleichtern und die genaue Beobachtung der Schauspieler, ihrer Physiognomie sowie der feinsten mimischen Modifikationen ermöglichen.“⁴¹⁹ So reiht sich die Verdunkelung des Zuschauerraumes als weiterer Punkt in den Maßnahmenkatalog zur Errichtung der vierten Wand ein. Mit der Beleuchtung können nun alle Blicke kanalisiert und in Bühnenrichtung gelenkt werden, die Dimmung des Lichtes fungiert dabei als Signal, durch welches die Konventionen des Dramas in Kraft gesetzt werden.⁴²⁰

Die Regelung der Beleuchtung erfolgt heute mühelos von zentralen Stellen (Lichttechnik) aus; das Licht kann gedimmt, also langsam abgedreht werden. Dadurch werden die Augen an die Dunkelheit gewöhnt und zugleich wird durch diese Vorgehensweise die Lenkung augenscheinlich, da der Zuschauerraum bis zur totalen Finsternis immer dunkler wird und das Publikum wenige Augenblicke in dieser völligen Dunkelheit verharrt, bis die Bühne in vollem Licht erstrahlt. Als Theaterbesucher nehmen wir diese Konditionierungsversuche als gegeben hin und schenken ihnen meist wenig Aufmerksamkeit. Erst wenn diese Konventionen durch gezielte Regieeinfälle erschüttert werden, treten sie in unser Bewusstsein. So benützt auch Peter Handke in „Publikumsbeschimpfung“ (1966) diese Elemente zur Irritation der Zuschauer. „Sind die Türen geschlossen und ist das Licht allmählich erloschen, so wird es auch hinter dem Vorhang allmählich still [...] Es verstreicht eine kurze Zeit. Dann geht der Vorhang langsam auseinander und gibt den Blick frei.“⁴²¹ Während vier „Sprecher“ die Bühne betreten, soll es wieder hell werden – auf der Bühne und im Zuschauerraum.

Die Helligkeit hier und dort ist ungefähr gleich, von einer Stärke, die den Augen nicht weh tut. Das Licht ist das gewohnte, das einsetzt, wenn zum Beispiel die Vorstellung aus ist. Die Helligkeit bleibt auf der Bühne wie im Zuschauerraum während des ganzen Stückes unverändert.⁴²²

⁴¹⁹ Heßelmann, *Gereinigtes Theater*, 2002. S. 397

⁴²⁰ Neben der Eindunkelung des Zuschauerraumes gehört auch das mehrmalige Läuten eines Tones zu solchen Signalen, die bei Goffman die „Rahmung“ des Spieles darstellen. Beides geschieht vor Spielbeginn (auch nach den Pausen), und weist die Zuschauer darauf hin, wieder ihre Plätze – und damit auch die erwünschte Rezeptionshaltung – einzunehmen. Goffman stellt in „Rahmen-Analyse“ (1980) allgemein gültige Regeln eines Spiels auf und erwähnt dabei auch diesen Punkt: „i. Es gibt vermutlich Zeichen für den Beginn und das Ende des Spiels“ (Goffman, S. 55). Beginn und Ende werden im Theater in erster Linie durch die Beleuchtung und das Heben und Fallen des Vorhangs markiert. Verschiedene Regisseure wollen bewusst mit diesen Traditionen brechen und spielen mit den Elementen (Licht im Zuschauerraum bleibt an, kein Vorhang etc.).

⁴²¹ Handke, *Publikumsbeschimpfung*, 1966. S. 12

⁴²² ebd.

Handke versucht die vierte Wand ganzheitlich zu durchbrechen, eine Illusion niemals aufkommen zu lassen. Seine „Sprecher“ treten in direkte Konfrontation mit den Zuschauern und wollen diese bewusst provozieren, sie aus ihrer Passivität herauslocken. Dort, wo sie die Rampe von der Bühne trennt, sollen gleiche Lichtverhältnisse beide wieder zueinander führen.

Diese Einheit wurde, äußerlich von Anfang an durch gleiche Lichtverhältnisse in Zuschauerraum und Bühnenraum betont, doch meint Handke eine viel tiefer liegende *Einheit*. [...] Der Zuschauer ist für die Bühne lebenswichtig, er muß »anwesend« sein. Aus dieser Anwesenheit wird die Einheit gewonnen. Die Einheit besteht in der Sprache.⁴²³

Mehrere Versuche moderner Theatermacher, das Publikum aus der Trägheit des Dunkels zu befreien, blieben erfolglos. Die Eindunkelung des Zuschauerraumes gilt auch heute noch als essentielle Voraussetzung für eine angemessene Rezeption. Für die Publikumsbeteiligung hat dies zur Folge, dass der im Dunkel verbleibende Zuschauer nicht nur verstärkt der Müdigkeit anheim fällt, sondern er wälzt auch jede Verantwortung von sich, die ihm zum Mitgestalter einer Vorstellung macht. Nur wer im Licht steht, fühlt sich zum Handeln aufgefordert.⁴²⁴

Die Verdunkelung des Zuschauerraumes wirft somit auch einen langen Schatten auf das vormals sehr lebendige Publikumsverhalten und steht sinnbildhaft für die einsetzende Passivität der Zuschauer. Goffman zieht die Einführung der Verdunkelung als Beispiel für die Möglichkeit der Veränderung des Theaterrahmens im Laufe der Zeit heran, speziell für die „[...] Veränderungen der Konventionen zur Abgrenzung von Episoden“⁴²⁵. Zu den „zeitlichen »äußeren« Anfangs- und Schlussklammern“ (Goffman, S. 287) zählt er auch den Vorhang. Doch vielmehr noch als das Fallen des Vorhanges, signalisiert das Angehen des Lichtes im Zuschauerraum das endgültige Ende von Vorstellungen (besonders auch bei Konzerten). Die Beleuchtung ist somit als weiterer äußerer Faktor für die Ruhigstellung des Publikums und zugleich für die Einrichtung der vierten Wand verantwortlich.

⁴²³ Angermeyer, Zuschauer im Drama, 1971. S. 108

⁴²⁴ Das Licht evoziert ähnliche abnorme Verhaltensweisen wie die Kameralinse. Werden Menschen gefilmt oder fotografiert, glauben sie, sich anders benehmen zu müssen. Sie nehmen Posen ein, die sie für die jeweilige Situation passend finden oder die gesellschaftlich erwartet werden. Die Beleuchtung hat ebenfalls die Funktion der Lenkung von Aufmerksamkeit, weshalb Zuschauer in einem beleuchteten Zuschauerraum ständiger Beobachtung ausgesetzt sind und sich so verhalten, als würde man etwas von ihnen erwarten.

⁴²⁵ Goffman, Rahmen-Analyse, 1980. S. 286

5.5.3. Foyer

Als letzte theaterbauliche Maßnahme, die im 19. Jh. kontemplative Stille in die Theater Europas brachte, gilt die Verlagerung der Konversationen vom Zuschauerraum ins Foyer. In den Theaterhäusern des 18. Jhs. waren solche Räume zur Zusammenkunft nicht vorgesehen – schließlich war doch der Theatersaal Versammlungsort schlechthin. Parkett, Logen, Ränge und Galerie hatten sich als neue Öffentlichkeiten etabliert, in ihnen trafen sich Vertreter aller Stände, hier wurde laut geredet und diskutiert – auch während der Vorstellungen. Die Notwendigkeit eines zweiten Raumes zur Begegnung entstand erst mit der Beförderung des Dramas zur Kunst, der das Publikum – gezwungenermaßen (siehe Kapitel 5.3.) mit Stille und Konzentration zu begegnen hatte.

Zunächst entstand an deutschen Theatern das „Conversations-Zimmer“, das als Versammlungsort für Schauspieler und Schauspielfreunde Verwendung fand. Es war

„[...] dazu bestimmt, den eben beschäftigten Künstlern einen anständigen, angenehmen Ort zu bieten, wo sie die nöthigen und zufälligen Ruhepunkte, ohne durch irgend etwas in ihrer Unbefangenheit gestört zu werden, zubringen können. Daher während der Proben und Vorstellungen nur den beschäftigten Mitgliedern und Vorgesetzten der Zutritt in dieses Zimmer gestattet werden sollte.“⁴²⁶

Düringer/Barthels zufolge hatte das in Frankreich so genannte „Foyer“ zunächst noch dieselbe Aufgabe zu erfüllen: „**Foyer** (franz.), der Heerd, Wärmesaal im Schauspielhause, Versammlungsort der Schauspieler und Schauspielfreunde in Frankreich, gewöhnlich ein großer Saal, auch zu Proben benutzt, hinter der Bühne od. an der Seite derselben.“⁴²⁷ Erst mit der Umwidmung des Zuschauerraumes vom gesellschaftlichen Treffpunkt zum mystifizierten Ort, der allein zum Schauen gedacht ist, griffen die Theaterdirektoren auf die Öffnung des Foyers für das Publikum zurück.

Als am Ende des 18. Jahrhunderts die Möglichkeit der Gesellung im Zuschauerraum immer strikter eingeschränkt und aufmerksame Achtung für die szenische Vorstellung geboten, als die Kommunikation »rundum« verhindert wurde, mußte sie aus dem Zuschauerraum ausgelagert werden. Dafür wurde das Foyer die eigentliche Zone zwischenmenschlicher Begegnungen. Sie wurden freilich gegenüber den früheren Möglichkeiten zeitlich befristet und eingeschränkt.⁴²⁸

Der Schwerpunkt des Theaterbesuches liegt nun eindeutig im Konsum von Kunst; das Flanieren, Sich-Zeigen und Mustern anderer tritt in den Hintergrund, wird aber weiterhin praktiziert – vornehmlich in den Pausen. „Einen wesentlichen Bestandteil – und für

⁴²⁶ Düringer/Barthels, Theater-Lexikon, 1841. S. 225

⁴²⁷ ebd. S. 433

⁴²⁸ Dreßler, Von der Schaubühne zur Sittenschule, 1993. S. 125

manche gar den eigentlichen Höhepunkt – bildet die Pause.“⁴²⁹ Die Zuschauer können sich von ihren Plätzen erheben und haben die Möglichkeit, sich abseits der Bühne den individuellen, sozialen Bedürfnissen hinzugeben. Neben dem fürs Publikum geöffneten Foyer oder Konversationszimmer steht den Zuschauern für diese Tätigkeiten auch das Buffet zur Verfügung. Dieser Raum soll eigens für die Versorgung des leiblichen Wohls eingerichtet werden und jedes noch so kleine Theater soll ein Buffet („Schenktisch“) besitzen (vgl. Düringer/Barthels, S. 184).

Der Buffetsaal eines Theatergebäudes soll freundlich, einladend, passend ausgeschmückt, wo möglich in der Mitte des Vorderhauses sich befinden, und zwar nicht zu weit vom Parterre entfernt, weil aus diesem die meisten Besucher dahin eilen, um sich von den Unbequemlichkeiten, namentlich bei überfülltem Hause, während des Zwischenactes zu erholen, etwas zu genießen, Bekannte zu finden, die empfangenen Eindrücke mitzuteilen ec.⁴³⁰

Die gesellschaftliche Repräsentation und der soziale Austausch erfolgen nicht mehr im Theaterraum, sondern werden ausgelagert in Buffet und Foyer. So war die Umsetzung des Konzeptes der Vierten Wand durchaus auch mit architektonischen Folgen und neuen Forderungen an die Theaterhäuser verbunden. Das Publikum musste von nun an seine Nebentätigkeiten unterlassen, oder sie in anderen Räumen ausüben, sodass im Theatersaal größtmögliche Ruhe und Konzentration bewahrt werden konnte. Dass sich der Begriff *Foyer* mit der Auffassung von Theater veränderte, lässt sich aus der zeitlichen Einordnung der etymologischen Bestimmung ablesen.

Seit dem späten 18. Jh. auf franz. Verhältnisse bezogen in der veralteten Bed. (heizbarer) Gesellschafts-, Versammlungsort/-saal [...] für Schauspieler [...]. Seit Anfang 19. Jh. in der heute dominanten Bed. meist mit einem Büffet verbundener, oft zu Ausstellungen, Veranstaltungen genutzter [...] Raum zum Promenieren zwischen den Akten und in der Pause in Theater-/Opern- und Konzerthäusern, Kinos o.Ä.⁴³¹

Deckten Buffet und Foyer ab nun den gesellschaftlich-repräsentativen Teil des Theaterbesuches ab, der sich vormals im Zuschauerraum abspielte, fürchteten Skeptiker, dass die neuen Versammlungsräume auch den tumultuarischen Aktionen neuen Platz bieten würden. Zuschauer könnten sich organisieren und Komplote schmieden, lauteten die Befürchtungen, die Düringer/Barthels im Glauben an ein aufgeklärtes Publikum allerdings entkräfteten.

Unvermeidliche Verhandlungen, die da [*im Buffet, Anm.*] gepflogen werden, Cliques, die sich dort bilden, können nicht in Betracht gezogen werden, da diese, wenn hier nicht, ebenso an anderen Orten stattfinden, sich wohl gar, was noch schlimmer wäre, im Parterre selbst entspinnen können, dagegen aber durch Ungezwungenheit, freie

⁴²⁹ Rösing, Konzertbezogene Verhaltensrituale. – In: Bruhn, Rösing, Musikpsychologie, 2002. S. 143

⁴³⁰ Düringer/Barthels, Theater-Lexikon, 1841. S. 184-185

⁴³¹ Schulz, Deutsches Fremdwörterbuch, 1995. S. 1065

Wechselrede und die im Buffet oft herrschende fröhliche Laune leicht zerstreut werden. Der aufmerksame Zuschauer wird dieser, wie jeder anderen Zerstreuung während einer interessanten Vorstellung schon von selbst ausweichen.⁴³²

Mit der Schaffung eines außerhalb des Zuschauerraumes befindlichen Treffpunktes, namentlich des Foyers (und Buffets), von dem die Störfaktoren lautes Reden und Essen absorbiert wurden, konnte im 19. Jh. Ruhe ins Theater einkehren. Das Foyer ist damit nichts anderes als ein Zugeständnis an das Publikum, seinem gewohnten Hang zur Selbstinszenierung weiterhin nachzugehen, mit der Bedingung, dass dies im Zuschauerraum selbst unterlassen wird. Gemeinsam mit der Kommunikation verschwinden auch Absprachen bei Bei- und Missfallenskundgebungen aus dem Zuschauerraum, Theaterskandale erfordern dadurch eine genauere Planung und die spontane Aktion geht verloren. Die Einrichtung des Foyers ist damit der letzte Schritt, durch den das Drama zur einzigen und wahren Vorstellung eines Theaterabends wurde. Zugleich ist sie als Beitrag zur Entmündigung des Publikums zu werten, da die Auslagerung der (sprachlichen) Kommunikation dem Publikum viel von seiner ursprünglichen Sprengkraft nimmt. Der Dialog unter den Zuschauern, der vielfach eine Kommunikation mit der Bühne vorbereitete, entfällt nun und mit ihm auch der über die Rampe geführte Dialog. Das Foyer wird zum Auffangbecken des Publikumsaufbegehrens und dient auch in physischer und psychischer Hinsicht als Ventil, da die aufgebaute Spannung abfällt, man sich bewegt, zerstreut und der Körper vom stillen Sitzen gelockert wird.

⁴³² ebd.

6 Applaus heute

Die im 19. Jh. letztendlich vollzogene Disziplinierung des Publikums (Kapitel 5) hat das Rezeptionsverhalten nachhaltig geprägt. Die zahlreichen Versuche des vergangenen Jahrhunderts, die Trennung zwischen Zuschauerraum und Bühne wieder aufzubrechen, glückten nur ansatzweise; die Kommunikation erfolgt nach einstudierten, ritualförmigen Schemata und ist selten von spontanen Äußerungen oder Gefühlsausbrüchen begleitet. Applaus hat sich in dieser gesamten Entwicklung als einziges Ausdrucksmittel bis heute durchsetzen können und tritt in einer Vielzahl von Situationen auf

*Auftrittsapplaus, Monologe mit guten Applausabgängen, Applaussturm, (den man wie den Sturm auf dem Meer entfesselt), Schluß-, Szenen- und Empfangsapplaus (= Vorschußlorbeeren). Der paradox anmutende stumme Applaus ist die tiefe, schweigende Ergriffenheit der Zuschauer nach Tragödienaufführungen.*⁴³³

Die passenden Termini deuten bereits darauf hin, dass es sich beim Applaus um ein ganzheitliches Konzept handelt, welches der Zuschauer – will er seinen Beifall *richtig* einsetzen – erst verinnerlichen muss. Der spontane, affektive Applaus gilt zwar als Zeichen höchster Teilnahme, doch findet selbst dieser meistens innerhalb der dafür vorgesehenen Stellen statt.

Dieses kontrollierte Publikumsverhalten zugunsten der Bühnenkunst wurde erst durch die Einführung der Vierten Wand ermöglicht, welcher eine gänzlich veränderte Struktur im Zuschauerraum zugrunde liegt. Durch seine „[...] Lage, Geschlossenheit, Größe und spezifische soziale Zusammensetzung [...]“⁴³⁴ erfüllte das Parterre bis dahin die besten Voraussetzungen für laute und gewaltsame Publikumsaktionen. Erst indem diese Zentrale der Macht aufgebrochen wurde, konnte sich das aufgeklärte und disziplinierte Publikum im Theater verbreiten. Um einen Konsens im Theater herzustellen, bedarf es laut Rudolf Weil einer gleichmäßig gebildeten Masse, die im Berliner Theater unter Iffland (noch) nicht vorhanden war. „Immer aber sind es außerkünstlerische Gründe, die eine derartige Einheit im Zuschauerraum bewirken, die eine gleichfühlende Menge schaffen, wie sie durch ästhetische Erlebnisse damals in Berlin nicht entstehen kann.“⁴³⁵ Zu solchen außerkünstlerischen Gründen zählten Tagesereignisse, Gefühle für den König, Personenkult oder Vaterlandsliebe, so Weil. Diese Einheit ist im gegenwärtigen Theater –

⁴³³ Mehlin, Die Fachsprache des Theaters, 1969. S. 208-209

⁴³⁴ Paul, Aggressive Tendenzen des Theaterpublikums, 1969. S. 290

⁴³⁵ Weil, Das Berliner Theaterpublikum unter A. W. Ifflands Direktion (1796-1814), 1932. S. 168

zumindest äußerlich – ein Dauerzustand, der sich im kollektiven Applaus manifestiert und lediglich durch dessen Intensität eine Abstufung erfährt. Eine äußerliche Passivität ist dem Theaterpublikum nicht abzustreiten, wenngleich die Rezeption von Theaterstücken eine starke Konzentration und somit aktive Kopfarbeit abverlangt.

In der Entstehungsphase des Dramas im mythisch-religiösen Dienst-Spiel konnte man am ehesten noch von einer Art »passiver Aktivität« sprechen. Doch schon schnell schlug diese in reine Passivität um auf Grund des wachsenden artifiziellen Charakters des Aussagesubjekts, der bis in die Moderne dominierte. Da nun wurde der Versuch unternommen, diese Barriere wieder einzureißen und zu einer »kritischen« Beteiligung – wenngleich immer noch äußerlich passiv – zu gelangen. Diese Versuche stießen erwartungsgemäß auf starke Schwierigkeiten, deren Bedingungen größtenteils darin zu finden sind, daß das *Publikum* eine *Identifikation beansprucht*.⁴³⁶

Vielmehr noch als das Drama selbst vermochten es die gesellschaftlichen Veränderungen, das Publikum ruhigzustellen. Wie bereits vermehrt angedeutet, bringt der Prozess der Zivilisation im 18. und 19. Jh. tiefgreifende Verschiebungen von Werten und Normen mit sich, die erst nach und nach auch im Zuschauerraum zum Tragen kamen.

Immer geht es um das kontrollierte und distanzierte Verhalten in der Öffentlichkeit, das die innere Welt des Menschen 'verbergen' soll, um die Beherrschung unmittelbar spontaner Regungen und Bedürfnisse und um die Fähigkeit zur langfristigen Planung der eigenen Interessen, um die Ausbildung des strategischen Denkens. Insbesondere in den Begrüßungsritualen, den öffentlichen Höflichkeitsbezeugungen und Umgangsformen spiegelt sich dieser Trend wider: sie werden, wie Richard Sennett gezeigt hat, im Verlauf des 18. Jahrhunderts immer distanzierter, unpersönlicher und formelhafter.⁴³⁷

Diese neue Zurückhaltung war durchaus auch politisch motiviert, konnte die Disziplinierung des Körpers doch als eine neue Art der Machtausübung verstanden werden. An die Stelle von Gewaltandrohung und Verboten rückten Normierungen und Gebote als weitaus subtilere und effizientere Methoden der Kontrollausübung.⁴³⁸ Erst die geschichtliche Erfahrung macht deutlich, wie sich der Standard des menschlichen Verhaltens in eine bestimmte Richtung verschiebt und zeigt dabei auch die entscheidende Rolle einer Verschiebung der Scham- und Peinlichkeitsgrenzen beim Vorgang der Zivilisation.

Der Standard des gesellschaftlich Geforderten und Verbotenen ändert sich; ihm entsprechend verlagert sich die Schwelle der gesellschaftlich gezüchteten Unlust und Angst; und die Frage der soziogenen menschlichen Ängste erweist sich so als eines der Kernprobleme des Zivilisationsprozesses.⁴³⁹

⁴³⁶ Angermeyer, Zuschauer im Drama, 1971. S. 82

⁴³⁷ Ruppert, Labor der Seele und der Emotionen, 1995. S. 114

⁴³⁸ Michel Foucault bezeichnet diese Herrschaftsform als „Bio-Macht“ (vgl. Ruppert, S. 116)

⁴³⁹ Elias, Über den Prozess der Zivilisation, 1997. S. 77

Elias sieht in den Manierenbüchern eine der wenigen Möglichkeiten, gesellschaftliche Gebote und Tabus zu beobachten. Er erkennt in diesen Schriften „[...] Instrumente der »Konditionierung« und der »Fassonierung«, der Einpassung des Einzelnen an jene Verhaltensweisen, die der Aufbau und die Situation seiner Gesellschaft erforderlich macht.“⁴⁴⁰ Die Vorstellung einer Veränderbarkeit durch die Kunst war im 19. Jh. vorherrschend. Dieser Idee widerstrebte natürlich die das niedere Dasein bewegende Posse, welche nach „Die Wiederholung“ (1843) von Søren Kierkegaard den Lärm und die Bravorufe der Galerie und des zweiten Ranges erhaschte, diese aber seien „[...] keine ästhetische Beurteilung des einzelnen Künstlers, sondern sind ein rein lyrischer Ausbruch ihres Wohlbefindens.“⁴⁴¹ Dagegen werden die Besucher anspruchsvoller Stücke von Kierkegaard als den damaligen Werten vertraut beschrieben.

Ein eigentliches Theaterpublikum hat im allgemeinen einen gewissen bornierten Ernst, es will, oder will sich zumindest einbilden, dass es im Theater veredelt und gebildet wird; es will, dass es, oder will sich zumindest einbilden, dass es einen seltenen Kunstgenuss gehabt hat; es will, sobald es das Plakat gelesen hat, im voraus wissen können, wie es den Abend zu verbringen hat.⁴⁴²

Es sind genau diese von Kierkegaard angeführten Argumente, die das Theaterpublikum noch heute daran hindern, ungeachtet der Konventionen und Sitten, auf das Theatergeschehen zu reagieren. Selten tritt Unerwartetes ein, meistens ist der Verlauf eines Abends vorprogrammiert und variiert bei den verschiedenen Vorstellungsterminen nur minimal – sowohl vonseiten der Bühne, als auch des Publikums. Eine Ausnahme stellt lediglich die Premiere dar.

Premieren besitzen nach wie vor den Status, Gradmesser für die Qualität und den Erfolg einer Inszenierung zu sein. Grund für diese Sonderposition ist die besondere Zusammensetzung des Premierenpublikums, welches in erster Linie Kunstkritiker und Theaterliebhaber in sich vereint. Sein Urteil – meist energischer als bei Folgevorstellungen zum Ausdruck gebracht – gilt als Maß der Dinge und besitzt die Fähigkeit, Inszenierungen in den Theaterhimmel zu hieven oder sie zu vernichten. Eklatant ist dieser Umstand heute noch an der Oper. Opernpremierer sind höchst diffizile Angelegenheiten, bei denen das Publikum – fast ausschließlich aus eingefleischten Opernfans bestehend – dem barocken Publikum wieder sehr ähnlich wird, zumindest was die Vielfalt der Publikumskundgebungen anbelangt. Die Vierte Wand wird zwar respektiert, doch erfahren

⁴⁴⁰ ebd., S. 201

⁴⁴¹ Kierkegaard, Die Wiederholung, 2000. S. 32

⁴⁴² ebd. S. 33

Begeisterung und Missfallen bei Opernpremierern eine enthusiastischere Verlautbarung als bei anderen Vorstellungen. Dieser Auffälligkeit ist es wohl auch zu verdanken, dass das Opernpublikum heute noch im Verdacht steht, mit Claqueuren infiltriert zu sein.⁴⁴³

Auch das Publikum klassischer Konzerte nimmt hier seine Sonderstellung ein, vollzieht es doch die in Kapitel 5 angeführten Maßnahmen zur Triebunterdrückung mit einer ungeahnten Vehemenz.

Die Menschen sitzen regungslos da, als brächten sie es fertig, *nichts* zu hören. Es ist klar, daß eine lange, künstliche Erziehung zur Stockung hier notwendig war, an deren Ergebnisse wir uns bereits gewöhnt haben. Denn unbefangen besehen, gibt es wenige Erscheinungen in unserem kulturellen Leben, die so erstaunlich sind wie ein Konzertpublikum.⁴⁴⁴

Die Affekte werden nicht zum Ausdruck gebracht und selbst der Applaus (zwischen den Sätzen) unterdrückt. Mag die Musik auch noch so bewegend sein, bewegen darf man sich nicht. Das Konzert wird so zu einem eng geschnürten Korsett, der Musikgenuss zur Disziplinierungsübung, wie Joachim Reiber in einem Artikel der Zeitschrift „Musikfreunde“ schreibt.

Wohin also mit der Energie, die sich anstaut durchs lange Sitzen und die Motorik der Musik? Der Beifall ist es, der für die Befreiung sorgt. Nun endlich, wenn die Künstler partiturgemäß verstummen, ist der Zuhörer am Zug. Jetzt verschafft er sich Gehör, versichert sich lärmend seiner selbst. Ein rettendes, existenziell notwendiges Geräusch. Wer die Hände am Ende nicht klatschend zusammenschlagen darf, ist ein geschlagener Mensch.⁴⁴⁵

Damit sei der befreiende Charakter des Applauses unterstrichen und auch seine Notwendigkeit. Denn das stille Dasitzen erfordert nach einer gewissen Zeit eine Positionsänderung, eine Entspannung und Entladung, sowohl für den Körper wie auch für den Geist. Der eine ist steif und angespannt und will gelockert werden, der andere verharrt in Konzentration, ist bald erschöpft und braucht genauso eine Ent-„Spannung“. Hierin ähnelt das Konzert dem Theater, wenngleich das Theater ob seines Unterhaltungswertes solche Entladungen auch während seiner Vorführung in Form von Szenenapplaus oder eines befreienden Lachens bei lustigen Szenen toleriert.

⁴⁴³ Für große Aufregung sorgte ein Vorfall an der Mailänder Scala im Dezember 2006, bei dem der Startenor Roberto Alagna zu Beginn der zweiten Aufführung von Verdis „Aida“ von der Bühne fliehen musste. Die Buh-Rufe hatten ihm zu sehr zugesetzt. In einem Interview mit der Süddeutschen Zeitung macht der Tenor folgende Gründe dafür verantwortlich: „Es ging hier um Vorverurteilung und ein paar Störer. Wie nennen Sie Leute, die nur kommen, um Ärger zu machen? Im Stadion heißen die Hooligans.“ (S.Z., „Ich wollte auf der Stelle sterben“, Interview von Marten Rolff, 2006). Ob es ein geplanter Eklat gegen den Sänger war ist nicht bewiesen. Dieser hält allerdings an dieser Version fest.

⁴⁴⁴ Canetti, Masse und Macht, 1960. S. 37

⁴⁴⁵ Reiber, Beifallsbezeugungen u. dgl.. – In: Musikfreunde, online unter: <http://www.musikverein.at/monatszeitung/monatszeitung.asp?idx=577> – Zugriff 25.05.2009

Waren Theatervorstellungen früher häufig die einzigen Versammlungsorte, an denen Öffentlichkeit stattfand, ist das öffentliche Leben von heute – schon aufgrund der medialen Verbreitbarkeit – viel heterogener und vielschichtiger gelagert. Neben dem Theater existiert ein Überangebot öffentlicher Schauplätze, welches vom Internet über Fernsehshows, Rockkonzerten bis zu den Sportveranstaltungen reicht. Zwar besteht gegenwärtig ein immer stärker werdender Trend hin zur Individualisierung und – als Folge des Internets – Isolation des Einzelnen, doch lässt sich bei Massenveranstaltungen, wie Rockkonzerten und Sportveranstaltungen, jenes Verhalten beobachten, welches die Theaterbesucher vor dem 19. Jahrhundert an den Tag legten. Während das Publikum am Theater zu Ruhe, Anstand und Konzentration erzogen wurde, suchte sich die Masse neue Schauplätze, welche die frühere Ventilfunktion des Theaters übernahmen. Hier erleben wir heute jenes bunte Treiben, das sich vormals vor unseren Bühnen abspielte: ein innerliches und v.a. äußerliches Mitgehen, gesteigerte Emotionalität, offene Schwärmerei und mitunter auch gewalttätige Partei-Ergreifung. Hier bildet das Publikum wieder den mächtigen Konterpart zur Bühne, hier ist das Publikum ganz Masse und sucht nicht die intellektuelle Auseinandersetzung mit dem Dargebotenen, sondern suhlt sich für den Zeitraum der Vorstellung in der primitiven Bewandnis seiner eigenen Existenz, das Individuum in der Masse von Rockkonzerten oder Fussballspielen löst sich in ihr auf, geht in Sprechchören, Trampeln, Kreischen, oder äußerlich durch das Tragen von Fan-T-Shirts oder Schals in der Masse unter. Hier ist die Begeisterung lebendig, oft auch Teil der Attraktion selbst und tendiert nicht selten in Fanatismus umzuschlagen. Es wird gegessen und getrunken, die Zuschauer unterhalten sich, wirken durch aktive Bewegungen und Zurufe auf das Geschehen ein – kurzum: es lässt sich genau jenes Publikumsverhalten beobachten, welches bis 1800 noch an den mitteleuropäischen Theatern geherrscht hat. Durch die Einführung von Sitzplätzen und der Regulierung des Publikums konnte in den letzten Jahrzehnten auch in Stadien eine Lenkung der Massen erzielt werden. Der Soziologe Nicholas Abercrombie will sogar eine Annäherung an die Zustände im Theater bemerken:

However, it can be suggested that an important element in the crowd was the interaction amongst audience members themselves; this is now much more difficult, on both the physical and verbal planes. We do not suggest that this has been eliminated, rather that there are different patterns of behaviour and interaction developing, which take football closer to a simple audience of the theatrical type.⁴⁴⁶

⁴⁴⁶ Abercrombie, Audiences, 1998. S. 53

Trotz dieses erneuten Versuchs der Bändigung und Zähmung der Massen bleibt die Verschiebung nur allzu deutlich. Die hohe Expressivität des früheren Theaterpublikums wanderte nach den starken Eingriffen und Umstrukturierungen am Theater ab und fand neue Spielstätten. Dies war nötig geworden, wurde doch der Ablauf des Dramas durch die ständigen Einwände, das laute Gehabe, die Bewegungsfreiheit im Zuschauerraum, das Stehen auf der Bühne und v.a. durch den fehlenden Respekt gegenüber den Darstellern nahezu unmöglich gemacht. Dem Theater wurde ein Imagewechsel verpasst und im Zuge dieses Prozesses ein neues, manierliches und kultiviertes Publikum herangezogen, welches die Institution als solche zu schätzen und zu unterstützen wusste. Zugleich stieg auch das Theater von seinem hohen Ross, forderte mit seinen Stücken im 19. Jh. nicht mehr nur die Bildung und Belehrung der Theaterbesucher, sondern unterwarf sich dem Publikumswillen, indem es Unterhaltung bot. Diese Entwicklung vollzog sich besonders stark in der Biedermeierzeit (1815 bis 1830), in der sich das Lustspiel sowie Parodien auf den deutschen Bühnen größter Beliebtheit erfreuten und auch auf gesamt-gesellschaftlicher Ebene das häusliche Glück der Repräsentation vorgezogen wurde.

Als Relikt des vormals übermütigen und selbstgefälligen Publikums blieb der Applaus dem „entmündigten“ Publikum erhalten. In ihm drückt sich fortan die Beteiligung und Begeisterung der Theaterbesucher aus. Er wird im Sitzen oder Stehen „gespendet“ und „gezollt“ – beides Termini, die auf eine Machtverschiebung vom Publikum in Richtung Bühne hindeuten – und selbst der Applaus muss sich dem streng formalen Ablauf der Theatervorführungen beugen, indem er vorwiegend am Schluss aufkommen darf, aber dennoch Bedeutungskraft besitzt.

In ihm können sich nicht nur Brauchtum, Symbolik, Überzeugung und emotionale Befreiung verdeutlichen, sondern auch Zustimmung, Spontaneität, Ambivalenz, Entrüstung, Unwille, Zorn, Sarkasmus, Ungeduld, Ironie – alles Verhaltensmuster, die weitaus bezeichnender und sicherlich auch positiver für die sozialpsychologischen Aspekte der Beziehungen zwischen Theater und Gesellschaft sind als Erwägungen rein statistischer oder geisteswissenschaftlicher Art.⁴⁴⁷

Trotz der zahlreichen Maßnahmen, das Publikumsverhalten in geordnete Bahnen zu bringen, konnte – neben dem Applaus – ein Minimum an Ausdruckstärke erhalten bleiben. Selten aber doch werden Vorstellungen ausgebuht oder ausgepiffen, oder mit subtileren Mitteln Kritik geübt, wie der langjährige Kammerschauspieler Heinz Moog beobachtete: „Wenn er [*der Zuschauer, Anm.*] auch nicht »buht«, so trägt er doch den negativ-kritischen Groll im Herzen und reiht sich nicht ein in den großen Kreis der mit

⁴⁴⁷ Silbermann, Soziologie des Theaters. – In: Rapp, Rolle Interaktion Spiel, 1993. S. 178

hingebender Begeisterung applaudierenden übrigen Theaterbesucher.“⁴⁴⁸ Sich dem Applaus zu enthalten ist nur eine Form der Kritik heutiger Theaterbesucher. Max Reinhardt spricht sogar von einer eigenen „Sprache“, wenn er all die vielzähligen Möglichkeiten aufzählt, durch welche der Zuschauer auf dem rückwärtigen Kanal zu reagieren vermag – und klammert sämtlichen Beifall, als „primitivste Äußerungen“ abtuend, aus.

Eine ureigene, absolut unverfälschte Sprache, die keinen bereits festgelegten Ausdruck übernimmt, sondern sich mitten im Spiel immer wieder kreiert, scheint trotz aller Differenziertheit unartikulierte und beinahe undurchdringlich für jeden, der außerhalb des Spiels steht. Für den aktiven Schauspieler entfaltet sie einen Reichtum an Ausdrücken, die von unruhiger Bewegung, vom Räuspern und Flüstern in zahllosen Nuancen bis in die letzte Stille führen, in der man, wie man sagt, eine Stecknadel fallen hören kann.⁴⁴⁹

Das Mitgehen des Publikums lässt sich also nicht erst am Schlussapplaus, sondern bereits während der gesamten Vorführung anhand kleinster Abstufungen der Stille resp. der Geräusche im Zuschauerraum erkennen. Und trotzdem mündet am Ende zumeist alles im gewohnten Schlussapplaus, der nicht immer so warmherzig, begeistert, kräftig, frenetisch und feurig sein muss, sondern dem in den Theaterkritiken häufig Attribute, wie „halbherzig“, „lau“, „schwach“ oder „verhalten“ vorangestellt werden. Darin ortet Urs Mehlín auch die schwindende Bedeutung von Claquen,

„[...] da die Theaterleute im allgemeinen mit der Gutmütigkeit des Publikums rechnen dürfen; tatsächlich werden denn auch qualitativ minderwertige Leistungen im allgemeinen zumindest mit dem gewohnten *Höflichkeitsapplaus* bedacht.“⁴⁵⁰

Theaterbesucher üben heute also sehr wohl Kritik, wenngleich diese sehr leise angebracht und oft nur von Kennern als solche erkannt wird. Dass sich am Ende meistens dennoch alles in Wohlgefallen auflöst, wofür der Schlussapplaus das deutlichste Zeichen ist, liegt an den stark veränderten Umständen, unter welchen Menschen ins Theater kommen. Noch im 18. Jh. waren die Städtetheater oft die einzigen Vergnügungsorte, die Auswahl war begrenzt, der Theaterfreund musste sich dem Spielplan des jeweiligen Theaters anpassen, Reisen waren lang, beschwerlich und teuer. Heute ist die Situation eine grundlegend andere. Die Vielzahl an Theatern, viele davon mit einem breiten Repertoire, gepaart mit dem leichteren Zugang zu Informationen über immer mehr Medien und einem ausgefeilteren – oft auch gerechteren – Ticketingsystem, erlauben dem potenziellen

⁴⁴⁸ Moog, *Apropos Publikum*. – In: Maske und Kothurn. Worüber lacht das Publikum?. Heft 1/2. Institut f. Theaterwissenschaft Wien [Hg.], 1984. S. 377

⁴⁴⁹ Max Reinhardt Nachlass, zitiert nach: Fuhrich-Leisler, Max Reinhardt. – In: Maske und Kothurn, Worüber lacht das Publikum?. Heft 1/2. Institut f. Theaterwissenschaft Wien [Hg.], 1984. S. 302

⁴⁵⁰ Mehlín, *Die Fachsprache des Theaters*, 1969. S. 213

Theaterbesucher eine gewissenhafte Auswahl. Wer eine Vorstellung besucht, tut dies nicht aus Gewohnheit oder Zufall, sondern hat seine Entscheidung unter Zuhilfenahme der ihm heute zur Verfügung stehenden Mittel getroffen. Die Gefahr, von der Inszenierung enttäuscht zu werden, ist dadurch dezimiert. Somit sind schon allein der Besuch des Theaters, der Kauf der Eintrittskarte und die Einhaltung der im Theater üblichen Konventionen als Beifall im weitesten Sinne aufzufassen.

Des Weiteren ist anzuführen, dass die Ruhigstellung des Publikums einen wesentlichen Beitrag zur Förderung der Qualität des Schauspiels geleistet bzw. sie erst ermöglicht hat. So kommt es auch seltener vor, dass sich die lautstark geäußerte Kritik des Publikums auf Schauspielleistungen bezieht, als dass sie vielmehr zutage tritt, wenn Wertevorstellungen divergieren, religiöse Gefühle verletzt oder Klassiker entgegen der gängigen Form neu interpretiert werden. Hätte das Theater noch den Jahrmarkt-Charakter von früher, wäre die Etablierung der Kunst wohl immer noch nicht vollzogen. Heute ist es ruhig in unseren Theatern, der Zuschauerraum ist eingedunkelt, den Theaterbesuchern wird der Blick Richtung Bühne aufgezwungen und dem gesellschaftlichen Konsens zuliebe verzichtet man auf frenetische Begeisterung genauso wie auf lautstarke Kritik. Das ist der Status Quo am heutigen Theater und zugleich das Endstadium jener von Roland Dreßler benannten „Entmündigung“ des Publikums. Diese hat zwar in der Folge viele Entwicklungen am Theater erst ermöglicht, dem Publikum aber auch viel von seiner aktiven Beteiligung und Urteilskraft resp. seiner Macht im Theater genommen. Sein kritisches Urteilsvermögen hingegen konnte durch konzentriertes Zuschauen und Ablassen von Nebentätigkeiten sogar geschärft werden, kommt aber verhaltener zum Ausdruck.

Es bleibt ein Überschuß an mündigem Potential. Hinter der Fassade der Ordnung gab und gibt es ein Stück Nicht-Ordnung: das Bedürfnis der Zuschauer nach zwischenmenschlicher Begegnung im Theater. Sie erfüllen es sich in manchen Aufführungen mehr, in manchen weniger, oft wider eigene Absicht. Nur selten beschränken sie ihren Theatergenuß auf das in sich geschlossene Kunstwerk.⁴⁵¹

Seine soziale Funktion erfüllt das Theater selbst nach der Disziplinierung seines Publikums, sie findet nur dezenter und in wenigen, ausgewählten Momenten statt, und wurde zum Großteil - aufgrund der veränderten Architektur - ins Foyer (vgl. Kapitel 5.5.3.) verlagert. All dies ist Teil des von Erving Goffman bezeichneten „Rahmens“, nämlich einem Erfahrungsschemata, in dem Situationen eingeordnet werden, die vor diesem Hintergrund erst einen Sinn erhalten. „Und wir sagten, die Rahmung mache das Handeln für den

⁴⁵¹ Dreßler, Von der Schaubühne zur Sittenschule, 1993. S. 184

Menschen sinnvoll.“⁴⁵² Der Theater-Rahmen ist in Goffmans Analyse ein sehr spezieller, dem er auch besondere Aufmerksamkeit widmet. Gemäß seiner Unterscheidung zwischen *Zuschauer* und *Theaterbesucher*⁴⁵³ können wir behaupten, dass das Theaterpublikum heute zwar immer noch beide in sich vereinigt, jedoch im Vergleich zu früher vermehrt aus Zuschauern besteht. Goffman spricht vom „Ausbrechen aus dem Rahmen“, wenn in Operaufführungen ein Da capo gefordert wurde oder Zuschauer mit den Konventionen des Theaters nicht vertraut waren und auf das Bühnengeschehen einwirken wollten. Beifalls- und Missfallenskundgebungen aber seien fester Bestandteil von Theateraufführungen, stellten deshalb auch keinen Rahmenbruch dar, weil „[...] alles, was das Publikum *während* der Darbietung tut, relativ zum Bühnengeschehen als außerhalb des Rahmens gilt.“⁴⁵⁴ Erst sobald man auf Bühnenseite den Reaktionen Beachtung schenke, würde das ein Ausbrechen aus dem Rahmen bedeuten.

Bei einer Bühnenaufführung sind die Zuschauer von allen Aussagen und Handlungen der Gestalten völlig abgeschnitten. Im Unterschied zu den Bühnengestalten können die Zuschauer nur auf dem rückwärtigen Kanal reagieren, auf ignorierbare Weise in passender Form kundgeben, daß sie von dem angerührt worden sind, was vor ihnen entfaltet wurde – angerührt, obwohl sie wissen, daß morgen abend die gleiche Aufführung vor einem anderen Publikum stattfindet. So geschieht es auch in der wirklichen Konversation. Sie braucht und erstrebt nicht so sehr handelnde Reaktionen, sondern all die vielen kleinen expressiven Laute, die bezeugen, daß der Zuhörer angerührt worden ist von dem, was für ihn nachgespielt wird.⁴⁵⁵

Und so bleibt es die Eigenheit des Theaters, dass es im Vergleich zur „wirklichen Konversation“ nie einen ausgewogenen Dialog ermöglichen wird, sondern die Kommunikation zwischen Publikum und Bühne stets über Zeichen, Gesten, Rituale und eben jene „kleinen expressiven Laute“ verlaufen muss, die das Bühnengeschehen geringstmöglich stören und einen hohen Erkennungsgrad besitzen.

⁴⁵² Goffman, Rahmen-Analyse, 1980. S. 376

⁴⁵³ ebd., S. 150 – „Der Unterschied zwischen Theaterbesucher und Zuschauer zeigt sich sehr schön beim Gelächter - wiederum ein Beweis dafür, daß man bezüglich der Syntax der Reaktionen keine Unklarheiten bestehen lassen darf. Gelächter aus dem Publikum als Reaktion auf einen gelungenen Spaß einer Bühnenfigur wird bei Schauspielern wie Publikum klar unterschieden von dem Gelächter über einen Schauspieler, der steckenbleibt, stolpert oder sonstwie »aus der Rolle fällt«. Im ersten Fall lacht man als Zuschauer, im zweiten als Theaterbesucher.“

⁴⁵⁴ ebd., S. 402

⁴⁵⁵ ebd., S. 580

7 Schlussfolgerungen

Applaus zieht sich wie ein roter Faden durch die verschiedenen Formen des Theaterpublikums, von der Griechischen Antike bis zur Gegenwart. Schon von Anfang an gab es das freudvolle In-die-Hände-klatschen, welches – zwar in Konkurrenz zu anderen Beifallskundgebungen stehend – bis zum heutigen Tag in unveränderter Form gebräuchlich ist und stets als Lob, Dank und Anfeuerung für die Darstellenden aufgenommen wurde. Seine einfache und praktische „Hand“-habung lässt den Applaus jederzeit und überall zustande kommen; er ist laut, aber trotzdem nicht störend; er ist kräftig und zugleich doch gesittet; er kann von einer einzelnen Person stammen, aber auch ganze Säle und Hallen vereinnahmen. Kurz: Dem Applaus sind keine Grenzen gesetzt. Es verwundert nicht, dass sich gerade diese Beifalls-Geste über all die Jahrhunderte hinweg gehalten hat – sie war es, die sich trotz vehementer Versuche gegen Verbote durchsetzen konnte, sie blieb nach der „Disziplinierung“ des Publikums (Kapitel 5) einzige bedeutende Waffe der Zuschauer, sie wird auf dem gesamten Erdball verstanden und hat ihre wirtschaftliche Dimension (durch professionalisierte Claqueure gezollter Applaus) weitestgehend abgestreift. Und selbst wenn der Applaus heute eher einer Pflichtübung gleicht, als einem wahren Ausbruch von Gefühlen, so trägt er dennoch ein starkes authentisches Element in sich, welches sich spätestens durch die Reproduktion der im Theater Anwesenden, den freudigen und erleichterten Ausdruck der Schauspieler und dem Spannungsabfall durch die Bewegung der Hände einstellt. Oft ist es auch der Schmerz in den Händen, durch welchen sich Zuschauer erst wieder ihrer Situation im wirklichen Leben bewusst werden, heraustreten aus der Bühnen-Illusion. „Eine offensichtliche Eigenschaft von Bühnendarstellungen ist, daß der Schlußbeifall den Schein hinwegfegt.“⁴⁵⁶ Der rasche Wechsel von Szene zu Applaus bewirkt in der Tat oft ein Hinwegfegen des Vorangegangenen, was zur Folge hat, dass es Zuschauern häufig nicht gelingt, sich an das genaue Ende eines Stückes zu erinnern. Der Applaus markiert den Rahmen, bildet den Übergang von Illusion zu Wirklichkeit, wenn er zu schnell einsetzt, bleibt für den Zuschauer wenig Zeit, über das zuletzt Gesehene nachzudenken. Dies erfolgt dann erst häufig durch die Rekonstruktion im Gespräch mit anderen Zuschauern.

⁴⁵⁶ Goffman, Rahmen-Analyse, 1980. S. 151

In den Theaterhäusern herrscht heute Ordnung und sittsames Verhalten – dies ermöglicht einen reibungslosen Spielverlauf, größtmögliches (akustisches) Verständnis und zeugt von Respekt und Ehrfurcht vor der Bühne. Dass Theater heute als Kunst und nicht als bloße Unterhaltung gewertschätzt wird, bedeutet auch, dass das Publikum bereit ist, sehr viel über sich ergehen zu lassen, was unter dem Deckmantel der Kunst auf der Bühne präsentiert wird. Wenn Christoph Schlingensiefel im Burgtheater die ersten Zuschauerreihen mit Farbe bespritzt, dann führt das nicht gleich zu einem Aufstand, von einem Skandal nicht zu reden – es wird geduldet. Erst wenn es ans Äußerste geht, fühlt sich das Publikum heute bemüßigt, auf die Barrikaden zu steigen. Es ist eine gewisse soziale Schüchternheit auszumachen, die vollkommen im Widerspruch zu dem sich selbst inszenierendem Publikum des 18. Jahrhunderts steht. Sie zeigt sich auch im Kleinkunstbereich, wo häufig Personen aus dem Publikum zum Mitagieren gesucht werden, sich aber nur wenige dazu bereit erklären. Diese Schüchternheit weicht in den neuen Medien allerdings wieder dem uns bekannten Hang zur Repräsentation. In TV-Shows, Internetblogs und Chatforen lässt sich wiederum ein gewisser Exhibitionismus feststellen, dessen Erscheinungsbild zwar ein völlig anderes als jenes des vormaligen Theaterpublikums ist, dem aber sehrwohl ein Herabsetzen der Scham- und Peinlichkeitsgrenzen zugrunde liegt. In dieser neuen virtuellen Welt bewegen sich „User“ größtenteils anonym, was das Anbringen negativer Kritik einfacher und konsequenzloser gestaltet, als vor einem versammelten Zuschauerraum. Zudem spielt im Internet die physische Komponente der Kommunikationsteilnehmer eine untergeordnete Rolle, da die Interaktion in erster Linie durch das Eintippen von Buchstaben erfolgt. Dieses Kriterium ist von wesentlicher Bedeutung, um den Aktionsradius des Theaters abzustecken, denn gerade diese leibliche Kopräsenz von Akteuren macht Theater so attraktiv und ist Nährboden für Ideen und Erfahrungen, welche das Verständnis unserer menschlichen Natur erweitern. Kein anderes Medium vermag das Ausdrucksvermögen des menschlichen Körpers unmittelbarer weiterzugeben als das Theater.

Zwischen Bühne und Publikum herrscht im wahrsten Sinn des Wortes ein *Spannungsverhältnis*; die Spannung veranlasst Zuschauer dazu, zwei Stunden lang konzentriert dazusitzen, genauso ist man auf der Bühnenseite gespannt, wie das Dargebotene vom Publikum aufgenommen wird. Spannend gestaltete sich deshalb auch die Arbeit an diesem Thema, welche ich mit folgendem Denkanstoß beenden möchte.

Es bleibt also zu erhoffen, dass die mannigfaltigen soziologischen Aspekte des Theaters baldigst erkenntnistheoretisch und empirisch untermauert werden, damit auch dieser Teil des sozio-kulturellen Lebens eine gefestigtere und permanentere Grundlage findet als die, auf der er zur Zeit noch steht.⁴⁵⁷

Das Publikum hat in der Theatertheorie erst in den letzten Jahrzehnten an Bedeutung gewonnen. Angesichts der Schwierigkeiten, die aus der relativen Unberührtheit des untersuchten Gegenstandes in der Forschung resultierten (mangelnde Literatur) und die Entstehung der vorliegenden Arbeit verzögerten, sei auch von meiner Seite der Wunsch, dem Applaus zuliebe, vorgebracht, dass die vielen offenen Fragen, die hier nicht beantwortet werden konnten, bald eine genauere wissenschaftliche Untermauerung erfahren. Denn der Beifall gehört zum Atem des Theaters, ist lebenserhaltende Maßnahme für Bühne und Publikum, an ihm lässt sich der Puls der versammelten Menschenmenge messen und er ist zuständig für die Umwandlung von Spannung in Energie – gleich der menschlichen Atmung, bei der Sauerstoff in jene Energie umgewandelt wird, die unser Herz versorgt. Die Kraft des Applauses soll deshalb nicht unterschätzt werden, auch wenn es manchmal ganz gut tut, dem Publikum, wie Peter Handke in der „Publikumsbeschimpfung“, den Spiegel vorzuhalten und damit vielleicht wieder jene heftigen Reaktionen zu provozieren, die an den europäischen Theatern sonst keinen Platz mehr haben.

„Durch Lautsprecher wird dem Publikum tosender Beifall geklatscht und wild gepfeifen [...] Das ohrenbetäubende Heulen und Johlen dauert an, bis das Publikum geht. Dann erst fällt endgültig der Vorhang.“⁴⁵⁸

⁴⁵⁷ Silbermann, Soziologie des Theaters. – In: Rapp, Rolle Interaktion Spiel, 1993. S. 178

⁴⁵⁸ Handke, Publikumsbeschimpfung, 1966. S. 48

8 Quellenverzeichnis

8.1. Filmografie

Marie Antoinette, Regie: Sofia Coppola. USA: Columbia Pictures, 2006.

Gladiator, Regie: Ridley Scott. USA: Dreamworks, 2000.

8.2. Bibliografie

Abercrombie, Nicholas: Audiences: a sociological theory of performance and imagination / Nicholas Abercrombie and Brian Longhurst. - 1. publ.- London [u.a.]: Sage Publ., 1998.

Aldrete, Gregory S.: Gestures and acclamations in ancient Rome. - Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999.

Alsleben, Brigitte [Red.]: Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG <Mannheim> / Dudenredaktion: Duden - das Herkunftswörterbuch. - 4. Aufl.. - [Rheda-Wiedenbrück u.a.]: RM-Buch-und-Medien-Vertrieb; [Wien]: [Buchgemeinschaft Donauland u.a.], 2007.

Alsleben, Brigitte [Red.]: Duden - Das große Fremdwörterbuch: Herkunft und Bedeutung der Fremdwörter / hrsg. u. bearb. vom Wissenschaftl. Rat der Dudenred. - 3., überarb. Aufl.. - Mannheim; Wien [u.a.]: Dudenverl., 2003.

Amico, Silvio d': Enciclopedia dello spettacolo. Volume A-BAR. Firenze/Roma: G.C. Sansoni, 1954.

Anderson, Sandra [Hrsg.]: The Chambers dictionary [ed. team Sandra Anderson ...]. - Edinburgh: Chambers Harrap, 1999.

Angermeyer, Hans Christoph: Zuschauer im Drama. Brecht - Dürrenmatt. Frankfurt am Main: Athenäum Verl., 1971.

Argyle, Michael: Körpersprache & Kommunikation. - 7. Aufl. -Paderborn: Junfermann, 1996. (Reihe: Innovative Psychotherapie und Humanwissenschaften; Bd. 5; Hrsg. Hilarion Petzold)

Aristophanes: Wolken - Eine Komödie / übersetzt und hrsg. von Friedrich August Wolf. Berlin: G. C. Nauck, 1811.

Aristoteles: Poetik / übersetzt und hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 2006.

Arnott, Peter: Public and performance in the Greek theatre. – London [u.a.]: Routledge, 1989.

Bäumel, Betty J.: Dictionary of worldwide gestures / by Betty Bäumel and Franz H. Bäumel. 2. Aufl. – Maryland: Scarecrow Press, 1997.

Bennett, Susan: audience. – In: Chambers, Colin [Hrsg.]: The Continuum companion to twentieth century theatre. London [u.a.]: Continuum, 2005.

Bennett, Susan: Theatre audiences: a theory of production and reception. - 2. Aufl. - London [u.a.]: Routledge, 2003.

Beil, Christine [Red.]: Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG <Mannheim> / Dudenredaktion : Duden - das Synonymwörterbuch. hrsg. von der Dudenred.. - 4. Aufl. . - [Rheda-Wiedenbrück u.a.]: RM-Buch-und-Medien-Vertrieb; [Wien]: [Buchgemeinschaft Donauland u.a.], 2007.

Böttiger, Carl August: Kleine Schriften archäologischen und antiquarischen Inhalts / hrsg. von Julius Sillig. 1. Bd. – Dresden u. Leipzig: Arnoldische Buchhandlung, 1837.

Brandenburg, Daniel: Italienische Oper aus der Perspektive ausgewählter Italienreisender des 18. Jahrhunderts. – In: Werr, Sebastian (Hrsg.): Das Bild der italienischen Oper in Deutschland. Münster: Lit, 2004. (Forum Musiktheater; Bd. 1). 75-83

Brandt, George W.: German and Dutch theatre, 1600 - 1848. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1993.

Brauneck, Manfred; Schneilin, Gérard (Hrsg.): Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. - Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2007.

Brecht, Bertolt: Schriften zum Theater 2 (Gesammelte Werke). Bd. 16. [Redaktion: Werner Hecht]. - Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.

Canetti, Elias: Masse und Macht. Hamburg: Claassen Verlag, 1960.

Calaitzis, Elke: Das Publikum von Wilbrandt bis zum Dreierkollegium. – In: Das Burgtheater und sein Publikum. I. Band. (Festgabe zur 200-Jahr-Feier der Erhebung des Burgtheaters zum Nationaltheater) Margret Dietrich [Hrsg.]. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1976. S. 369-479

Cimagalli, Cristina: Storia della Musica occidentale. Vol. 2. Dal Barocco al Classicismo viennese. (C. Cimagalli und M. Carrozzo). 4. Aufl. Rom: Armando Editore, 2005.

Dahlheim, Werner: Geschichte der römischen Kaiserzeit. - 3., überarb. u. erw. Aufl. - München: Oldenbourg, 2003.

Deutsches Theater-Lexikon: biographisches und bibliographisches Handbuch / begr. von Wilhelm Kosch. Fortgef. von Ingrid Bigler-Marschall. - Bern: Francke A - Hurk, 1953.

Deutsches Fremdwörterbuch / begonnen von Hans Schulz. Fortgef. von Otto Basler. - 2. Aufl. / völlig Neubearb. im Institut für Deutsche Sprache. - Berlin [u.a.]: de Gruyter, 1996.

Devrient, Eduard: Geschichte der deutschen Schauspielkunst. 2. Bd. Die regelmäßige Schauspielkunst unter der Prinzipalschaft. Leipzig: Weber, 1848.

Dietrich, Margret: Burgtheater und Öffentlichkeit in der ersten Republik. – In: Dietrich, Margret [Hrsg.]: Das Burgtheater und sein Publikum. I. Band. (Festgabe zur 200-Jahr-Feier der Erhebung des Burgtheaters zum Nationaltheater). Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1976. S. 479-709

Dietrich, Margret [Hrsg.]: Das Burgtheater und sein Publikum. I. Band. (Festgabe zur 200-Jahr-Feier der Erhebung des Burgtheaters zum Nationaltheater). Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1976.

Dietrich, Margret: Laudatio. – In: Maske und Kothurn. Worüber lacht das Publikum? Spaß und Betroffenheit – Einst und heute. - Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien (Univ. Prof. Dr. Wolfgang Greisenegger) [Hrsg.]. Heft 1/2. Wien [u.a.]: H. Böhlaus, 1984. V-XVI

Dizionario italiano: [con grammatica della lingua italiana per stranieri; oltre 20000 parole, tutti i verbi irregolari, come si dice, come si scrive]. - 1. ed.. - Firenze: Giunti, 2001.

Dreßler, Roland: Von der Schaubühne zur Sittenschule. Das Theaterpublikum vor der vierten Wand. - 1. Aufl.. - Berlin: Henschel, 1993.

Düringer Ph., Barthels H. (Hrsg.): Theater-Lexikon. Theoretisch-praktisches Handbuch für Vorstände, Mitglieder und Freunde des deutschen Theaters. Leipzig: Otto Wigand, 1841.

Eibl-Eibesfeldt, Irenäus: Kommunikation bei den Eipo: eine humanethologische Bestandsaufnahme [im zentralen Bergland von Irian Jaya (West-Neuguinea), Indonesien] / von Irenäus Eibl-Eibesfeldt, Wulf Schiefenhövel und Volker Heeschen. [Hrsg. von K. Helfrich ...] - Berlin: Reimer, 1989.

Elias, Norbert: Über den Prozeß der Zivilisation: soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. - Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

Emde, Ruth B.: Schauspielerinnen im Europa des 18. Jahrhunderts: ihr Leben, ihre Schriften und ihr Publikum. - Amsterdam [u.a.]: Rodopi, 1997.

Emde, Ruth B.: Selbstinszenierungen im klassischen Weimar. Caroline Jagemann. Autobiographie, Kritiken, Huldigungen. Göttingen: Wallstein-Verlag, 2004.

Encyclopaedia Britannica 2008 Ultimate. - München: United Soft Media, 2007.

Faulstich, Werner: Medien und Öffentlichkeiten im Mittelalter: 800 - 1400. - Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1996.

Fido, Franco: Machiavelli, Guicciardini e storici minori del primo Cinquecento. – Padova: Piccin Nuova Libreria, 1994.

Fiehler, Reinhard: Kommunikation und Emotion. Theoretische und empirische Untersuchungen zur Rolle von Emotionen in der verbalen Interaktion. - Berlin [u.a.]: de Gruyter, 1990.

Fischer-Lichte, Erika: Die Entdeckung des Zuschauers: Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts. - Tübingen [u.a.]: Francke, 1997.

Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Bd. 1: Das System der theatralischen Zeichen. Tübingen: G. Narr, 1988.

Fischer-Lichte, Erika: Geschichte des Dramas: Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. 1. Von der Antike bis zur deutschen Klassik. - 2., überarb. u. erw. Aufl. - Tübingen: Francke, 1999.

Flachskampf Ludwig; Urtel, Hermann: Drei Studien zur Körpersprache der Romanen (Neu hrsg. von Reinhard Krüger). Berlin: Weidler, 2001.

Franke, Wolfgang: Der Theaterkritiker Ludwig Rellstab. - Berlin: Colloquium, 1964.

Fuhrich-Leisler, Edda: Max Reinhardt, der Schauspieler. Seine Arbeit mit dem Schauspieler und seine Mittlerrolle zwischen Schauspieler und Publikum. – In: Maske und Kothurn. Worüber lacht das Publikum? Spaß und Betroffenheit – Einst und heute. – Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien (Univ. Prof. Dr. Wolfgang Greisenegger) [Hrsg.]. Heft 1/2. Wien [u.a.]: H. Böhlau, 1984. S. 295-304

Goethe, Johann Wolfgang von: Aus meinem Leben. Zweyter Abtheilung erster Theil. Stuttgart und Tübingen: in der Cotta'schen Buchhandlung, 1816.

Goethe, Johann Wolfgang von: Wilhelm Meisters Lehrjahre. Erster Theil. - Stuttgart u. Augsburg: Cotta'scher Verlag, 1857.

Goethe, J. W. / Schiller, F.: Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805. Zweite, nach den Originalhandschriften vermehrte Ausgabe. 2. Bd. – Stuttgart u. Augsburg: Cotta'scher Verlag, 1856.

Goette, Hans Ruprecht; Hammerstaedt, Jürgen: Das antike Athen. Ein literarischer Stadtführer. München: C.H. Beck, 2004.

Goffman, Erving: Rahmen-Analyse: ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen. Übers. von Hermann Vetter. - 1. Aufl. . - Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.

Greisenegger, Wolfgang: Theaterwissenschaft – Publikumsforschung. - In: Maske und Kothurn. Worüber lacht das Publikum? Spaß und Betroffenheit – Einst und heute. – Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien (Univ. Prof. Dr. Wolfgang Greisenegger) [Hrsg.]. Heft 1/2. Wien [u.a.]: H. Böhlau, 1984. 241-246

Groves, John: A Greek and English Dictionary, Comprising All the Words in the Writings of the most popular Greek Authors. Boston: Hilliard, Gray, Little and Wilkins, 1830.

Hadamczik, Dieter: Friedrich Ludwig Schröder in der Geschichte des Burgtheaters. Die Verbindung von deutscher und österreichischer Theaterkunst im 18. Jahrhundert. Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte, 1961.

Haider-Pregler, Hilder: 50 Jahre Institut für Theaterwissenschaft. Eine fragmentarische Bilanz des Institutsvorstandes Prof. Hilde Haider zum fünfzigsten Geburtstag des Instituts für Theaterwissenschaft 1993. Online unter:

http://tfm.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/inst_theaterwissenschaft/50_Jahre_Institut_für_Theaterwissenschaft.pdf - Zugriff: 16.4.2009

Handke, Peter: Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1979

Heister, Hanns-Werner: Das Konzert. Theorie einer Kulturform. Bd. 1. Wilhelmshaven, Locarno: Heinrichshofen, 1983. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft; 87)

Henkel, Nikolaus: Mediale Wirkungsstrategien des mittelalterlichen „Dramas“. Ein Beitrag zur Konstruktion literarischer Intermedialität. – In: Spieß, Karl-Heinz [Hrsg.]: Medien der Kommunikation im Mittelalter. – Stuttgart: Steiner-Verlag, 2003. 237-264

Heßelmann, Peter: Gereinigtes Theater?: Dramaturgie und Schaubühne im Spiegel deutschsprachiger Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts (1750 - 1800). – Frankfurt am Main: Klostermann, 2002.

Huber, Martin: Der Text als Bühne. Theatralisches Erzählen um 1800. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003.

Hübler, Axel: Das Konzept "Körper" in den Sprach- und Kommunikationswissenschaften. – Tübingen [u.a.]: Francke, 2001.

Kendon, Adam [Hg.]: Nonverbal communication, interaction, and gesture: selections from semiotica. – The Hague [u.a.]: Mouton, 1981.

Kennedy, Dennis [Hrsg.]: The Oxford encyclopedia of theatre & performance. – Oxford: Oxford University Press, 2003.

Kierkegaard, Søren: Die Wiederholung. Übers., mit Einl. und Kommentar hrsg. von Hans Rochol. – Hamburg: Meiner, 2000.

Kindermann, Heinz: Das Theaterpublikum der Antike. Salzburg: Müller, 1979.

Kindermann, Heinz: Das Theaterpublikum des Mittelalters. Salzburg: Müller, 1980.

Kindermann, Heinz: Das Theaterpublikum der Renaissance. Bd. 1. Salzburg: Müller, 1984.

Kindermann, Heinz: Theater und Nation. Leipzig: Reclam Druck, 1943.

Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. Bd. 3. Das Theater der Barockzeit. - Salzburg: Müller, 1959.

Kindermann, Heinz: Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter. Leipzig: Reclam Druck, 1942.

Kleemann, Andrea: Eventmarketing Lexikon. Wiesbaden: Deutscher Fachverlag, 2005

Klein, Leopold Julius: Geschichte des Dramas. Die griechische Komödie und das Drama der Römer. Bd. 2. Leipzig: T. O. Weigel, 1895.

Kluge, Friedrich (Philologe) : Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache / bearb. von Elmar Seebold. - 24., durchges. und erw. Aufl.. - Berlin [u.a.]: de Gruyter, 2002.

Klotz, Volker: Dramaturgie des Publikums: wie Bühne und Publikum auf einander eingehen, insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth, Gatti und im politischen Agitationstheater. - 2., durchges. Aufl. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998.

Knigge, Adolph Freiherrn: Ueber den Umgang mit Menschen. Dritter Theil. 9. Original-Ausgabe, durchgesehen und vermehrt von F. P. Wilmsen. Hannover: Gebr. Hahn, 1818.

Köpke, Rudolf: Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mittheilungen. Viertes Buch: Ruhm und Anerkennung, 1820-1841. - Leipzig: Brockhaus, 1855.

La Barre, Weston: Die kulturelle Grundlage von Emotionen und Gesten. – In: Kulturanthropologie / hrsg. von Wilhelm Emil Mühlmann; Ernst W. Müller. - Köln [u.a.]: Kiepenheuer & Witsch, 1966. (Neue wissenschaftliche Bibliothek ; 9 : Soziologie)

Le Bon, Gustave: Psychologie der Massen / übers. von Dr. Rudolf Eisler. Leipzig: Verlag von Dr. Werner Klinkhardt, 1908.

Le Bon, Gustave: Psychologie der Massen (Psychologie des foules) / übers. von Rudolf Eisler (1911). Online unter: <http://www.textlog.de/le-bon-psychologie.html> - Zugriff: 23.04.2009

Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. Nachdruck der Ausgabe Halle 1878. Hildesheim, New York: Georg Olms Verlag, 1979.

Lohmeyer, Walther: Die Dramaturgie der Massen: mit 4 Bühnenplänen. - Berlin und Leipzig: Schuster & Loeffler, 1913.

Maske und Kothurn. Worüber lacht das Publikum? Spaß und Betroffenheit – Einst und heute. Festschrift zum 90. Geburtstag von Heinz Kindermann. Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien (Univ. Prof. Dr. Wolfgang Greisenegger) [Hrsg.]. Heft 1/2. Wien [u.a.]: H. Böhlaus, 1984.

Mejerchold, Vsevolod Emilevic: Zur Geschichte und Technik des Theaters. - In: Turk, Horst (Hrsg.): Theater und Drama. Theoretische Konzepte von Corneille bis Dürrenmatt. - Tübingen: Narr, 1992.

Meyers großes Konversations-Lexikon: ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. Erster Band. A bis Astigmatismus. - 6., gänzlich Neubearb. u. verm. Aufl.. - Leipzig und Wien: Bibliographisches Institut, 1907.

Moog, Heinz: Apropos Publikum. – In: Maske und Kothurn. Worüber lacht das Publikum? Spaß und Betroffenheit – Einst und heute. – Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien (Univ. Prof. Dr. Wolfgang Greisenegger) [Hrsg.]. Heft 1/2. Wien [u.a.]: H. Böhlau, 1984. S. 377

Morris, Desmond: Körpersignale - Bodywatching [Übers. von Monika Curths u. Ursula Gnade]. - 4. Aufl. - München: Heyne, 1986.

Neuschäfer, Hans-Jörg: Vom populären *corral*-Theater zur höfischen Selbstfeier. Theater und Publikum in Madrid. – In: Maler, Anselm [Hrsg.]: Theater und Publikum im europäischen Barock. - Frankfurt am Main; Wien [u.a.]: Lang, 2002. 69-77

Nieberle, Sigrid: An den Schwellen performativen Handelns. Medialität und Performanz am Beispiel der biographischen Sängerinnen-Inszenierungen. – In: Oster, Martina: Performativität und Performance. Geschlecht in Musik, Theater und Medienkunst. Martina Oster, Waltraud Ernst, Marion Gerards [Hrsg.]. Hamburg: Lit-Verlag, 2008. S. 250-266

Ottmann, Henning: Philosophie und Politik bei Nietzsche. 2., verb. und erw. Aufl. - Berlin: de Gruyter, 1999.

Pavis, Patrice: Dictionary of the theatre: terms, concepts, and analysis. - Toronto [u.a.]: Univ. of Toronto Press, 1998.

Pfister, Manfred: „An Argument of Laughter“: Lachkultur und Theater im England der frühen Neuzeit. – In: Fietz, Lothar: Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens. Vergleichende Studien zum Funktionswandel des Lachens vom Mittelalter zur Gegenwart. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1996. 203-228

Piper, Ferdinand: Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst. Von der ältesten Zeit bis ins sechzehnte Jahrhundert. Weimar: Druck und Verlag des Landes-Industrie-Comptoirs, 1851.

Plautus, Asinaria. Online unter: <http://www.thelatinlibrary.com/plautus/asinaria.shtml> - Zugriff: 02.06.2008

Poerschke, Karl: Das Theaterpublikum im Lichte der Soziologie und Psychologie. - Emsdetten: Lechte, 1951. (Die Schaubühne. Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte; hrsg. von Carl Niessen; Bd. 41)

Prütting, Lenz: Die Revolution des Theaters: Studien über Georg Fuchs. - München: Kitzinger, 1971. (Münchener Beiträge zur Theaterwissenschaft / hrsg. von K. Lazarowicz; Bd. 2)

Rapp, Uri: Rolle, Interaktion, Spiel. Eine Einführung in die Theatersoziologie. Wien: Böhlau, 1993. (Edition Mimesis Band 3)

Reiber, Joachim: Beifallsbezeugungen u. dgl.. Geräusche im Konzert. – In: „Musikfreunde – Zeitschrift der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien“. März 2005, online unter: <http://www.musikverein.at/monatszeitung/monatszeitung.asp?idx=577> – Zugriff: 25.05.2009

Rischbieter, Henning (Hrsg.): Theater-Lexikon. Zürich: Orell Füssli, 1983.

Rolff, Marten: “Ich wollte auf der Stelle sterben” Interview mit dem Startenor Roberto Alagna. – In: Süddeutsche Zeitung (S.Z.), 14.12.2006.

Rösing, Helmut: Konzertbezogene Verhaltensrituale. – In: Bruhn, Herbert (Hrsg.): Musikpsychologie: ein Handbuch. - 4. Aufl.. - Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002. 136-145

Rosselli, John: L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento. Turin: EDT srl, 1985.

Ruppert, Rainer: Labor der Seele und der Emotionen: Funktionen des Theaters im 18. und frühen 19. Jahrhundert. – Berlin: Ed. Sigma, 1995.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von: Sämtliche Werke. Zweite Abtheilung. 3. Bd. – Stuttgart und Augsburg: J. G. Cotta, 1858.

Schmitt, Peter-Philipp: Der Gladiator richtete seinen Daumen gegen die Kehle. Fragen an den Historiker und Schriftsteller Marcus Junkelmann zu einer neuen Geste der deutschen Fussballspieler. – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (F.A.Z.), 22.06.2006, Nr. 142/25D. S. 44

Schulz, Hans (fortgef. v. Otto Basler): Deutsches Fremdwörterbuch. Bd. 5 (Eau de Cologne – Futurismus). 2. Aufl. (völlig neu bearbeitet im Institut für Deutsche Sprache, Leitung: Gerhard Strauß). – Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1995.

Sieburg, Angelika & Deck, Jan [Hrsg.]: Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater. - Bielefeld: transcript Verlag, 2008.

Silbermann, Alphons: Soziologie des Theaters. – In: Rapp, Uri: Rolle, Interaktion, Spiel. Eine Einführung in die Theatersoziologie. Wien: Böhlau, 1993. (Edition Mimesis Band 3) 161-178

Smith, William: Dictionary of Greek and Roman Antiquities. – 2. Aufl. – Boston: Little, Brown and Company, 1870.

- Stadelmaier, Gerhard: König Ich. – In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (F.A.Z.), 01.06.2007, Nr. 125/22D. S. 35
- Steinrück, Martin: Haltung und rhetorische Form. Tropen, Figuren und Rhythmus in der Prosa des Eunap von Sardes. Hildesheim [u.a.]: Olms, 2004. (Spudasmata; 94)
- Trilse-Finkelstein, Jochanan: Lexikon Theater international. - 1. Aufl. - Berlin: Henschel, 1995.
- Tieck, Ludwig: Der gestiefelte Kater. Kindermärchen in drei Akten mit Zwischenspielen, einem Prologe und einem Epiloge / hrsg. von Helmut Kreuzer. Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1967.
- Unfer-Lukoschik, Rita: Theater und Publikum im italienischen Barock am Beispiel von Federico Della Valles „La Reina die Scozia“. – In: Maler, Anselm [Hrsg.]: Theater und Publikum im europäischen Barock. - Frankfurt am Main; Wien [u.a.]: Lang, 2002. S. 95-103
- Vierkandt, Alfred: Gesellschaftslehre: Hauptprobleme der philosophischen. - Stuttgart: Enke, 1923.
- Vogt, Patrik: Computergestütztes lernen im Physikunterricht, dargestellt am Beispiel einer Lernsequenz aus dem Themenbereich "Schwingungen und Wellen". – München: GRIN Verlag, 2008.
- Wagner, Richard: Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth. Nebst einem Berichte über die Grundsteinlegung desselben. Mit sechs architektonischen Plänen. Leipzig: Verlag von E. W. Fritzsche, 1873.
- Weil, Rudolf: Das Berliner Theaterpublikum unter A. W. Ifflands Direktion (1796 bis 1814). Ein Beitrag zur Methodologie der Theaterwissenschaft. - Berlin: Selbstverl. d. Ges. f. Theatergeschichte, 1932.
- Woodhouse, S.C.: English-Greek Dictionary. A vocabulary of the Attic Language. London: Routledge, 1972.

Abstract

Applaus, als heute gängigste Form des Beifalls, ist mit der Entstehungsgeschichte des Theaters eng verbunden. Griechen und Römern stand ein breitgefächertes Repertoire an Ausdrucksmöglichkeiten zur Verfügung, um Begeisterung wie Ablehnung kundzutun. Dieses Expressionsniveau existierte auch noch bei der Gründung fester Theaterhäuser, doch zogen mit dem lebhaften Publikum auch Unsitten wie Essen, Spielen und Umhergehen in die Theater ein. Erst gegen Ende des 18. Jhs. werden gesellschafts- politische und theater-immanente Kräfte mit dem erklärten Ziel, das Publikum zu „disziplinieren“, in Gang gesetzt, die zu einer neuen Hierarchie im Theater führen: Die Bühne erlangte auf Kosten des (äußerlich) aktiven Zuschauers neuen Respekt. Das sich heute fast ausschließlich durch Applaus, Lachen, Bravo- und (selten) Buhrufe artikulierende Publikum darf von diesen Eingriffen als nachhaltig geprägt angesehen werden. Dass sich gerade der Applaus bis dato als häufigste Beifallsform behaupten konnte, liegt in der Aussagekraft der Geste an sich begründet, die wie kaum eine andere über Sprach- und Kulturbarrrieren hinweg verstanden und angewandt wird.

Applause, as today's most common sign for approbation, is closely related to the theatre's evolution. For centuries applause was associated with a high level of audience's expression, showing joy and disapproval in many colourful ways, until about 1800, when social-political forces together with theatre minds gave way to a development called disciplinary action ("Disziplinierung"), which made audience poor of weapons for approbation but on the other side it paved the way for theatres being treated with more respect. This phase of incapacitation took place on many different layers, its clarity is elaborated to such an extent, by putting the audience's ragbag in front, which was symptomatic from Ancient Greek to Weimarer Klassik. Today's spectators, articulating themselves almost just by applause, laughter, bravo or (rare) booing, may be seen as sustainably affected by these interventions made. What makes applause becoming the most frequently approval gesture, it's because of the explanatory power of the gesture itself, being used and recognized above barriers of language or culture.

Lebenslauf

Persönliche Daten:

Vorname: Alexander

Nachname: Lechner

geb. am 22.05.1982

in: I-39100 Bozen (BZ)

Hauptwohnsitz: I-39100 Bozen (BZ)

Email: info@alexlechner.net

Vita:

- geboren und aufgewachsen in Bozen
- Besuch der Oberschule für Geometer „P. Anich“ (BZ) / Abschluss: Matura
- Tätigkeit bei lokalen Radiostationen seit 1997
- 2001 bis 2003 Moderator und Redakteur bei der Radiostation „Südtirol 1“
- Ausbildung und Radiocoaching durch „bci“ (Nürnberg)
- diverse Sprechtrainings (Luis Benedikter, Martin Loew-Cadonna u.a.)
- Studium der „Theater-, Film- und Medienwissenschaften“ an der Universität Wien (2003-2009)
- seit 2004 fortlaufende Mitarbeit für diverse Fernseh- und Radioprogramme des „RAI Sender Bozen“ (u.a. auch der Theatersendung „Spielzeit“)
- 2005 Videojournalismus-Ausbildung bei „PulsTV“ (Wiener Stadtsender)
- 2005 Praktikum bei „Südtirol heute“ (ORF)
- 2006 Studentenaustauschprojekt Erasmus in Pisa (I)

Sprachen: Deutsch, Italienisch, Englisch

