

Das Theaterpublikum

Veränderungen von der Aufklärung
bis in die Gegenwart

STEFFEN HÖHNE

1. Vorbemerkungen

Im Zentrum des diesjährigen Jahrbuches steht das gegenwärtige Kulturpublikum und mit ihm verbundene Vorstellungen bzgl. der Rolle, die insbesondere das Hochkulturpublikum im Prozess kultureller Produktion einzunehmen hat. Publikum, als ein soziales Konstrukt betrachtet, impliziert somit immer auch bestimmte Erwartungen bzgl. der Zusammensetzung sowie der Verhaltens- und Wahrnehmungsweisen im Kontext kultureller Angebote. Betrachtet man nun einschlägige Reflexionen über Kultur, insbesondere über Hochkultur seit dem 18. Jahrhundert, also dem Zeitraum, in dem sich eine bürgerliche Kultur durchzusetzen beginnt, dann fällt die fast durchgängige Absenz des Publikums auf, das seinen Historiographen offenkundig noch nicht gefunden hat. Somit stellt sich die Frage nach der Genese der Vorstellungen von einem spezifischen Publikum und der daran geknüpften Erwartungen und Vorstellungen. Diese Genese und die Transformation des Publikums in eine hochkulturraffine Gruppe soll am Beispiel des deutschsprachigen Theaterdiskurses untersucht werden.

Im Rahmen der Etablierung und Aufwertung des bürgerlichen Theaters als eine Institution der Hochkultur im Verlauf des 18. Jahrhunderts scheinen sich die kulturpolitischen und theaterästhetischen Debatten vor allem auf die künstlerischen Akteure, die Theaterleiter (Prinzipale), die Theaterautoren, die Schauspieler und die Regisseure zu orientieren, während die Zuschauer vom Beginn des bürgerlichen Theaterdiskurses an zum Objekt werden,¹ das sozial zu disziplinieren und ästhetisch zu bilden ist, dem aber eine Mitwirkung jenseits des bloß kontemplativen Zuschauens zunehmend verwehrt bleibt. Gegen eine derart idealtypische Vorstellung wäre einzuwenden, dass Zuschauerschaft weder eine ausschließlich homogene, passive und manipulierbare Masse ist, noch

1 Ungeachtet der schwierigen Quellenlage liegen einzelne historisch orientierte Publikumsanalysen bereits vor, s. insbesondere die Fallstudien zu Berlin (GERLACH 2009) und Wien (GROSSEGGGER 1976).

als aktives Publikum fungiert, das phänomenologisch durch intentionale Handlungen, semiotisch durch Konstitution von Bedeutungen, informationstheoretisch durch Senden und Empfangen von Nachrichten (LAZAROWICZ/BALME 1991: 27) bestimmt werden kann, sondern die immer als elementarer Teil der Inszenierung im jeweiligen historischen Kontext verstanden und beschrieben werden muss. Ungeachtet dieser Einwände geht der vorliegende Beitrag nicht von einem historisch verankerten Zuschauerverhalten aus, sondern von einem sozial erwünschten, welches sich über einen langen Zeitraum entwickelte und offenbar durchsetzte. Das sozial erwünschte Publikumsverhalten lässt sich zum einen aus theatertheoretischen und -praktischen Texten rekonstruieren, zum anderen aus verhaltensregulierenden Anweisungen, wie sie insbesondere – aber nicht ausschließlich – in Anstands- und Manierenbüchern zu finden sind.

Methodisch ist man damit auf Theorieansätze der historischen Diskursanalyse verwiesen,² wobei unter Diskurs ein Corpus von Texten verstanden wird, in dem sich Aussagen und Einstellungen „zu einem bestimmten Thema systematisch organisieren und regulieren und damit die Möglichkeitsbedingungen des Denk- und Sagbaren bestimmen“ lassen (EDER 2006: 13). Mithilfe der kritischen Diskursanalyse lassen sich über eine Analyse der zugrundeliegenden Argumentationsstrategien (Metaphern, Topoi, etc.) historische Veränderungen von Wahrnehmungskategorien, Bedeutungskonstruktionen und Identitätsstiftungen rekonstruieren und Bestandteil einer nach kollektiven Bedeutungszusammenhängen fragenden Kulturgeschichte verstehen. In Abgrenzung zu Habermas oder der *discourse analysis* verweist historische Diskursanalyse damit auf die epistemischen Tiefenströmungen, welche „die Verortung eines Textes oder Textversatzstücks in einem Netz von diskurshistorischen Bedeutungsverleihungen bewirken“ (BUSSE 1997: 17).

Der Beitrag greift somit auf Texte zurück, in denen eine explizite Thematisierung des Publikums, seines Stellenwertes bzw. seiner Rolle in Bezug auf die Institution Theater und die damit verknüpften normativen Erwartungen bzgl. richtigen Verhaltens vorliegt.³

2 Zur historischen Diskursanalyse s. LANDWEHR (2001; 2008); EDER (2006); mit Bezug auf den Foucaultschen Ansatz SARASIN (2003); zur historischen Semantik BUSSE u. a. (2005); einführend mit Überlegungen zur Corpuserstellung BUSSE/TEUBERT (1994).

3 Historische Publikumsforschung bildet bisher ein Randthema in den Kulturwissenschaften. Gleichwohl findet man eine Ankündigung einer neuen Schriftenreihe *Prozessionum. Beiträge zur historischen Theaterpublikumsforschung* im Verlag Winter, Heidelberg, mit dem Ziel, Forschungsimpulse zu bündeln sowie unterschiedliche Quellen

2. Zum Theaterpublikum im 18. Jahrhundert

Noch im 18. und im frühen 19. Jahrhundert scheint das Theaterpublikum, traut man den zeitgenössischen Berichten vor allem der Theaterreformer und den vereinzelt Theatergeschichten, die explizit auf das Publikum eingehen, weder seine affektiven noch kommunikativen Bedürfnisse unter Kontrolle gehabt zu haben. 1778 berichtet Wolfgang Amadeus Mozart seinem Vater von einer Aufführung:

da haben sie schon die 2 ersten actricen Mad:^{me} Toscani und Mad:^{me} Urban ausgepiffen, und war so ein lerm, daß sich <graf seau>, nachdem er einigen officiren sagte, sollten doch kein so lerm machen, der <Churfürst> sehe es nicht gerne, zur antwort bekam: - sie <seyen um ihr baar geld> da und <hätte ihnen kein mensch zu befehlen> [...]. (MOZART 1962: 505)

Nimmt man dieses und zahlreiche leicht zu findende weitere Beispiele aus der einschlägigen biographischen Literatur und kontrastiert sie mit dem Ablauf heutiger Theateraufführungen, so scheint – unabhängig von einer gewissen Informalisierungstendenz der vergangenen Jahrzehnte – ein fundamentaler Disziplinierungsprozess erfolgt zu sein. Zur Theaterrealität außerhalb des Hoftheaters des 18. und frühen 19. Jahrhundert gehörten offenbar das Schwätzen mit den Nachbarn und das Glücksspiel genau so zur Vorstellung wie der Bierausschank und der Tabakqualm. Kinder und Hunde wurden mit in die Vorstellung genommen. Laute Pfeifkonzerte während der Aufführungen waren genauso üblich wie der Blick oder Gang hinter die Kulissen. Noch im 19. Jahrhundert kämpften anscheinend „die Gastronomen und die Prostituierten [...] um ihr Gewerberecht mitten im Theatersaale.“ (DRESSLER 1993: 8) Das Publikum nahm sein Recht auf Mitsprache, was Engagements und Rollenbesetzung angeht, in Anspruch, was bei Missachtung seitens der Theaterleitung mitunter zu regelrechten Theaterkrawallen führte, von denen selbst der Direktor des Weimarer Hoftheaters, Johann Wolfgang von Goethe berichtete.⁴ Und auch in Weimar gab es zur Zeit Goethes uni-

zum Verhalten des Publikums in der Schaubühne zu dokumentieren und Einzelstudien zur Theaterrezeption seit 1500 zu veröffentlichen. Für den Herbst ist ein erster Band zur Thematik dieses Beitrags angekündigt, der in der Ausarbeitung leider nicht mehr berücksichtigt werden konnte.

4 Auch wenn es sich bei Goethes Romanen, insbesondere *Wilhelm Meisters Theatralischer Sendung*, um eine Poetisierung der Institution Theater handelt, so verweisen die entsprechenden Passagen doch auf Theatererfahrungen, die der Autor und Intendant Goethe mit dem Theateralltag machen musste. In *Wilhelm Meisters Theatralischer Sendung* verweist Goethe auf das Unruhepotential der Zuschauer: „die Zuschauer werden unbändig, das Parterre verlangt das Stück und pocht und tobt, die gedrückte Gale-

formierte Theaterwachen, die vom Militär abgestellt waren – eben zur Verhütung von PublikumsKrawallen und Bränden.⁵ Allerdings verhielt sich das Publikum nicht disziplinierter als die Akteure einer im 18. Jahrhundert doch eher dubiosen Institution. Der Schauspieler Ekhof, einer der ersten Stars der Bühne, berichtet von

herumziehenden Gauklertruppen, die durch ganz Deutschland von einem Jahrmarkt zum anderen laufen [und] den Pöbel durch niederträchtige Possen [belustigen]. Der Hauptfehler des deutschen Theaters war der Mangel an guten Stücken; die, welche man aufführte, waren gleich lächerlich vor dem Plane als nach der Darstellung. [...] Eine schlechte bretterne Bude diente zum Komödienhause; die Verzierungen darin waren jämmerlich; die Akteure, die in Lumpen gehüllt waren und confizierte alte Perücken aufhatten, sahen aus wie in Helden verkleidete Mietkutscher; mit einem Worte, die Komödie war ein Vergnügen nur für den Pöbel. (zit. n. REDEN-ESBECK 1881: 37f.)

Aus Platzgründen kann der komplexe Prozess der Aufwertung der Bühne, eine Transformation aus einer trivialkulturellen in eine hochkulturelle Sphäre nicht ausführlicher vorgestellt werden,⁶ in dessen Rahmen

rie kracht vom Unfug, ein Teil fordert sein Geld, die Logen drohen nach ihren Kutschen zu schicken, die Musik spielt indessen, was sie kann, um den Sturm nur einigermaßen zu besänftigen.“ (GOETHE 1958: 159) Angesichts unprofessioneller schauspielerischer Leistungen steigert sich die Unruhe bis zum Krawall: „Das Pochen, Pfeifen, Zischen, Klatschen und Bravorufen ward allgemein. Gift und Galle, die in ihm kochten, brachen aus, er vergaß, wo und wer er war, trat bis ganz hervor an die Lampen, rief und schimpfte auf ein solches Betragen und forderte einen jeden heraus, der sich gegen ihn so impertinent bewies. Kaum hatte er ausgeredet, als eine Pomeranze geflogen kam und ihn mit solcher Gewalt auf die Brust traf, daß er einige Schritte zurückwich; gleich darauf noch eine, und als er sich bückte, die aufzuheben, ein Apfel, der ihm die Nase quetschte, daß ihm ein Strom von Blut dem Gesichte herunterlief. Außer sich vor Wut, schleuderte der den einen Apfel, den er aufgerafft hatte, in das Parterre zurück. Er mochte jemand hart getroffen haben, denn es entstand gleich darauf ein allgemeiner Aufruhr.“ (GOETHE 1958: 175) Zu Theaterkrawallen s. PAUL (1969).

- 5 S. den Brief Goethes an das fürstliche Hofmarschallamt vom 09.07.1797, in dem er angesichts von Unruhen durch Jenaer Studenten während einer Aufführung Maßnahmen vorschlägt: „Man stelle auf die rechte Seite die bisher gar keine Wache gehabt hat, einen, und wenn man es für nötig hält, zwei Husaren, [...]. Sollte irgend einer anfangen Lärm zu machen, so muß er gewarnt und, wenn er fortfahren sollte, hinausgeschleppt werden, [...]“ (GOETHE 1988: 275). In vergleichbarer Weise äußert sich Goethe in einem Brief an Franz Kirms vom 24.02.1798 (GOETHE 1988: 592) – Goethe, der „sich ermächtigt [sah], in die Interaktion zwischen Akteuren und Zuschauern sozusagen als dritte Instanz einzugreifen und die Zuschauer zu einem Verhalten zu zwingen, das seiner Meinung nach dem auf der Bühne Dargebotenen angemessen war“ (Fischer-Lichte 2009: 58) betrachtete das Theater als ästhetischen, weniger als sozialen Raum.
- 6 Zur Entwicklung von der Cabotinage (Schmiere) zur Schauspielkunst s. die Kontroverse um eine totale bzw. emotionale Identifikation mit der Rolle (Rémond de Sainte-Albine) gegenüber einer selbstkritisch distanziereten Rollendarstellung (Anti-Emotionalisierung), wie sie von Francesco Riccoboni (*Der Ausdruck*, 1750), Denis Diderot

auch eine idealtypische Bestimmung des Publikums erfolgte. Seit dem frühen 18. Jahrhundert ist das „räsonierende“ Theaterpublikum Gegenstand theoretischer Reflexion wie normativer Festlegung bei Johann Christoph Gottsched,⁷ Gotthold Ephraim Lessing, Friedrich Schiller und anderen. Das als ideal vorgestellte Publikum wird den Ansprüchen einer moralischen Funktionalisierung (Schiller) unterworfen⁸ bzw. müsse überhaupt erzogen werden und wird somit Teil einer erst zu erschaffenden Institution: „Wir haben kein Theater. Wir haben keine Schauspieler. Wir haben keine Zuhörer“, so klagt bekanntlich Lessing (1955: 356) im *81. Literaturbrief*:

Der Franzose hat doch wenigstens noch eine Bühne; da der Deutsche kaum Buden hat. Die Bühne des Franzosen ist doch wenigstens das Vergnügen einer ganzen großen Hauptstadt; da in den Hauptstädten des Deutschen, die Bude der Spott des Pöbels ist. Der Franzose kann sich doch wenigstens rühmen, oft seinen Monarchen, einen ganzen prächtigen Hof, die größten und würdigsten Männer des Reichs, die feinste Welt zu unterhalten; da der Deutsche sehr zufrieden sein muß, wenn ihm ein Paar Dutzend ehrliche Privatleute, die sich schüchtern nach der Bude geschlichen, zuhören wollen. (LESSING 1955: 357).

Vereinfacht formuliert war der Theaterdiskurs des 18. und frühen 19. Jahrhunderts somit von der Etablierung stehender Häuser mit festen Spielplänen, hochwertigen oder überhaupt brauchbaren Texten⁹ bzw. Angeboten und professionellen Aufführungen mit ausgebildeten

(*Das Paradox über den Schauspieler*, 1769), Gotthold Ephraim Lessing (*Hamburgische Dramaturgie*, 1767-69), Friedrich Hildebrand von Einsiedel (*Grundlinien zu einer Theorie der Schauspielkunst*, 1797), Johann Wolfgang von Goethe (*Frauenrollen auf dem römischen Theater durch Männer gespielt*, 1788; *Regeln für Schauspieler* [1816 (1982b)]), August Wilhelm Ifflands Regelwerk für Schauspieler im *Almanach fürs Theater* 1807 (GERLACH 2009) u. a. erhoben wurde. — Zur Professionalisierung des Theaters im Hinblick auf Schauspieler und Schauspielkunst s. BENDER (1992), EBERT (1991), GERLACH (2009), HABIG (2010), MÖHRMANN (2000), SCHMITT (1990).

- 7 Gottscheds Theaterreform war auf die Schauspieler gerichtet, deren soziale und künstlerische Rolle aufgewertet wurde, ferner auf die Autoren, die zu einer neuen Form von Dramatik angeleitet werden sollten, sowie auf das Publikum, welches sich nicht nur vergnügen, sondern auch belehren lassen sollte. Gottsched ging es um die soziale Aufwertung der Institution und um inhaltliche Erneuerung. Die *Critische Dichtkunst* (1730), eine normative Regelpoetik, umfasst Regeln zur Produktion von Dramen, zur Vermittlung von Urteilskriterien für Schauspieler und auch für das Publikum. Zu Gottsched s. MEYER (1980).
- 8 Diese funktionale Bestimmung des Zuschauers, die für den frühen Schiller der *Schaubühne als moralische Anstalt* (1784) charakteristisch ist, entfällt mit der Zweckfreiheitsbestimmung der Kunst insgesamt, wie sie sich in der klassischen Periode durchsetzt.
- 9 S. z. B. die Bemühungen Gottscheds, eine Anthologie spielbarer Texte bereitzustellen sowie das Musterdrama *Der sterbende Cato* (UA 1731) zu konzipieren.

Schauspielern,¹⁰ aber auch von der Wunschvorstellung nach einem idealen Publikum geprägt, das der Botschaft auf der Bühne zu lauschen habe und sich in eine kontemplative poetische Welt entrücken ließe. Für Berlin lässt sich eine derartige Verbürgerlichung des Theaters mit einer markanten Veränderung des Publikumsgeschmacks für die Zeit um 1800 konstatieren (GERLACH 2009: 10).

Ohne den Transfer bildungsbürgerlicher und kunstästhetischer Normen der Aufklärung und des Idealismus auf den theaterpraktischen Gebrauch zu betrachten, ist ausgehend von der erwähnten Disziplinierungsthese und mit Norbert Elias ein Zivilisationsprozess nachzuzeichnen, der eine spezifische Interaktion zwischen Zuschauern und Darstellern prägte, der Normen und Gewohnheiten zugrunde liegen, die sich seit dem 19. Jahrhundert durchgesetzt haben. Norbert Elias (2002) betrachtet Gesellschaft als Figurationen interdependenter Individuen, wobei sich die Frage danach stellt, wie die Dispositionen den Einzelnen prägen, die ihrerseits die Figurationen verändern. Die seit der Aufklärung sich entwickelnde Disziplinierung, eine immer engere Einfassung der Scham- und Peinlichkeitsschwellen, so Elias (1976), unterwarf sowohl durch staatliche Reglementierung als über die Interessen der Theaterleiter, -regisseure, -dramaturgen und -autoren auch das Theaterwesen einer Disziplinierung. So erfolgreich, dass ein Modell des 18. Jahrhunderts „zweihundert Jahre später zum gesellschaftlichen Wahrnehmungsrahmen geronnen“ war (DRESSLER 1993: 9). Die Frage, die sich damit stellt, lautet mit Norbert Elias (1976), der die Umformung von Fremdwängen in Selbstzwänge als gesellschaftliche Konfiguration erkennt, in der bestimmte Verhaltensformen erst entstehen: Wie verlaufen Prozesse der Durchsetzung bestimmter Verhaltensformen bzw. wie werden Grundmuster der Wahrnehmung und des Handelns über Generationen tradiert. Wie bildet sich ein spezifischer Habitus der involvierten Akteure, in diesem Fall des Publikums, im Sinne einer Verstetigung von

10 In *Wilhelm Meisters Lehrjahren* setzt sich Goethe insbesondere mit der fragilen sozialen Stellung der Schauspieler auseinander, als Abhilfe wird eine künstlerische Professionalisierung propagiert, wozu u. a. die adäquate Wiedergabe des Theatertextes gehört, die über das reine Memorieren hinausgehen müsse, so Wilhelm: „Wie man von jedem Musikus verlange, daß er bis auf einen gewissen Grad vom Blatte spielen könne, so solle auch jeder Schauspieler, ja jeder wohlgezogene Mensch sich üben, vom Blatte zu lesen, einem Drama, einem Gedicht, einer Erzählung sogleich ihren Charakter abzugewinnen und sie mit Fertigkeit vorzutragen. Alles Memorieren helfe nichts, wenn der Schauspieler nicht vorher in den Geist und Sinn des guten Schriftstellers eingedrungen sei; der Buchstabe könne nichts wirken.“ (GOETHE 1982a: 308f.)

Interaktions- und Wahrnehmungsmustern bzw. Mustern des Denkens, Fühlens, Handelns und Wahrnehmens über Generationen heraus?¹¹

3. Von der Erziehung zur Normierung des Publikums

Kann man nach den bisher vorgestellten theatertheoretischen Positionen von einem Prozess der Disziplinierung sprechen und kommt es zu Interdependenzen zwischen Sozio- und Psychogenese? Um eine derartige Entwicklung zu rekonstruieren, sollen Texte untersucht werden, die – seit dem 18. Jh. – explizit das Thema Theaterpublikum deskriptiv und explikativ thematisieren.¹² Zur ersteren gehören in erster Linie Lexika und Handbücher sowie wissenschaftliche Abhandlungen, aus ihnen lassen sich Etymologie sowie Semantik des Begriffs Theaterpublikum ableiten. Man kann aus ihnen erfahren, dass der Begriff Publikum im Sinne von Kunst- oder Kulturpublikum als Rezipientengruppe eines bestimmten Kulturereignisses unter der Bezeichnung Zuschauer erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts (KLEINSCHMIDT 2007) Eingang in den Sprachgebrauch fand wie in *Zedlers Universal-Lexikon*:¹³

Zuschauer, lat. Spectator, zeigt nach der gemeinen Bedeutung einen Menschen an, der eine Sache genau und in der Nähe siehet. Diese Art der Zuschauer nimmt sich unter allen übrigen am meissten aus; [...]. Daher ist dieses der gewöhnlichste und bekannteste Begriff, welchen man wie dem Wort Zuschauer verbindet. (ZEDLER 1740/29: Sp. 751)

- 11 Der Beitrag geht von der Zivilisationstheorie Norbert Elias' aus, andere Ansätze der Disziplinierung, so das Konzept der Sozialdisziplinierung bei Gerhard Oesterreich in Anlehnung an Max Weber oder das Konzept der Disziplinierungsgesellschaft und Disziplinierungsmacht nach Michel Foucault können aus Platzgründen hier nicht berücksichtigt werden.
- 12 Zu den inhaltlichen Kriterien der Corpus-Erstellung s. die methodischen Überlegungen bei BUSSE/TEUBERT (1994). Ein Corpus umfasst ausgehend von einem als Forschungsgegenstand gewählten Thema die Texte, die in einem gemeinsamen Aussage-, Kommunikations-, Funktions- oder Zweckzusammenhang stehen, die sich im vorliegenden Fall also mit der Frage des Publikums befassen. Ferner werden Eingrenzungen vorgenommen im Hinblick auf den Zeitraum (18.-20. Jahrhundert), das Areal (der deutschsprachige Raum), den Gesellschaftsausschnitt (die bürgerlichen Schichten, die als Publikum adressiert werden), den Kommunikationsbereich (z. B. Texte wie Anstandsbücher, die direkt auf die Verhaltensregulierung orientiert sind). Und schließlich werden explizite und implizite Verweisungen (intertextuelle Beziehungen) berücksichtigt, die sich text- oder kontextsemantisch erschließen lassen.
- 13 Zu den differierenden Bedeutungsangaben und zur Bedeutungsverschiebung von Publikum im 18. Jahrhundert s. einführend SCHIEWE (2004: 34-44).

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verfestigt sich der Begriff in seiner speziellen Bedeutung von Theater-, Literatur- oder Kunstpublikum vor allem durch die programmatischen Schriften von Gottsched und Lessing sowie – auf institutioneller Ebene durch die Etablierung von der Öffentlichkeit zugänglichen Hoftheatern (DANIEL 1995). Ohne auf die mit der Industrialisierung einsetzenden Effekte des sozioökonomischen Wandels, deren disziplinierende Wirkung im Taylorismus einen Höhepunkt erreicht, oder ideologische, auf die Kunst bezogene Konzepte wie Öffnung und Demokratisierung von Kunst bzw. Konzepten bürgerlicher Öffentlichkeit in Verbindung mit der Idee des Nationaltheaters einzugehen, erscheinen im Hinblick auf die Elias'sche Disziplinierungsthese neben den theatertheoretischen vor allem die gebrauchstheoretischen Texte von Interesse, wenden diese sich doch unmittelbar an das Publikum, das sich erst im Theatersaal performativ konstituiert, reflektieren dessen Rolle und entwickeln Standards für angemessenes Verhalten. Diesen Texten lassen sich somit verdichtete normative Werte über ‚richtige‘ soziale Interaktions- und Verhaltensformen entnehmen, die zwar nicht mit realen Entwicklungen und Verhaltensweisen gleichgesetzt werden dürfen, in denen es aber zu einer Konzentration von verfügbarem Wissen über angemessenes Verhalten kommt. Neben theatertheoretischen und erinnerungskulturellen Texten¹⁴ liefern daher vor allem Anstands- und Manierenbücher, die sich an ein idealtypisches Publikum wenden, Aufschluss über die konstatierte Disziplinierung. Dabei handelt es sich um schriftlich fixierte Normensammlungen und Schilderungen sozial erwarteten und erzwungenen Verhaltens, die als Grundlage für Betrachtungen langfristiger Strukturentwicklungen von Standards sozialen Verhaltens dienen können. In diesen Texten findet man Thematisierungen von sozial erwünschtem Handeln, von Normen und Sanktionen, von erwarteten Rollen, von sozialer Kontrolle, Verhalten, Interaktion etc.

Die jeweilige Thematisierung erfolgt zum einen über eine Präsentation idealtypischer Verhaltensformen und Verhaltensnormen zur Orientierung, zum anderen dient sie als Anleitung für den sozialen Aufstieg bzw. als sozialer Katechismus zur Selbstdarstellung und Identitätsab-

14 Eine weitere Textsorte, um Einstellungen gegenüber dem Theater und den Status der Institution zu rekonstruieren sind die sogenannten Kameralsschriften, aus denen die Position der Ordnungsbehörden ersichtlich wird. In seiner Auswertung konnte Wolfgang Martens (1981) zeigen, dass das Theater unter Aspekten wie a) Aufrechterhaltung der Ordnung auch im Sinne einer Bewahrung von bürgerlicher Ruhe, Ordnung und Sittlichkeit, b) ökonomische Interessen und c) Notwendigkeit bzw. Unvermeidlichkeit von Vergnügungen seitens der Obrigkeit betrachtet wurde.

sicherung einer bestimmten sozialen Formation, weshalb Idealisierungen und Stilisierungen sowie eine gewisse bewahrende oder restaurative Tendenz bei der Analyse einzukalkulieren sind. Zudem besitzt diese Textsorte immer auch den Status des Fragwürdigen; schließlich geht es um das nicht mehr oder noch nicht für alle Selbstverständliche, um Normen und Konventionen, die einem bestimmten Zielpublikum noch unbekannt, deren Einhaltung nicht gesichert sind und deren Gültigkeit begründet werden muss (LINKE 1996). Die Anstandsbücher dokumentieren daher im Idealfall eine tiefer liegende Disziplinierungs- oder Zivilisierungsstrategie, die weitgehend unbeeinflusst auch von zeitgebundenen Ideologien verläuft.

3.1 Das Publikum in Anstands- und Manierenbüchern

Zugrunde gelegt wurden bisher 46 Anstandsbücher, erschienen zwischen 1788 und 2008, in denen eine explizite Thematisierung des Verhaltens beim Theater- oder Konzertbesuch erfolgt.¹⁵ Mit Hilfe der historischen Diskursanalyse können zentrale Argumentationsmuster identifiziert und analysiert werden, aus denen sich Rückschlüsse auf bestimmte Typen sozialer Beziehung ableiten lassen (KRUMREY 1984: 196). Zusammengefasst verweisen die Anstandsbücher erstens auf das zivilisationsgebundene Spannungsverhältnis, in dem sich Individuen befinden und für das spezifische Verhaltensstandards entwickelt werden: Diese umfassen die Regulierung von Affekten, Gefühlen, Empfindungen sowie die Regulierung von verbalem, para-, non- und extraverbalem Verhalten. Eine Übersicht der Texte ist dem Anhang zu entnehmen, wobei sich die einzelnen Topoi durch die Texte des gesamten 19. und 20. Jahrhunderts ziehen. In den unterschiedlichen Texten findet man ferner Hinweise auf Interdependenz- und Spannungsverhältnisse zwischen den Individuen, und zwar zwischen älteren und jüngeren, zwischen männlichen und weiblichen, zwischen höher und niedriger stehenden sowie zwischen einander näher und ferner stehenden bzw. – in Einzelfällen – zwischen stigmatisierten und nicht stigmatisierten Individuen (s. Tab. 3). Diese

15 Gesichtet wurden bisher 55 Anstandsbücher, wobei in einigen überhaupt kein Verweis auf Theater oder auch Hochkultur erfolgt. Die Erstellung eines Textcorpus erweist sich dabei als äußerst schwierig, da Anstands- und Manierenbücher in der Regel von den wissenschaftlichen Bibliotheken nicht gesammelt werden, von den nichtwissenschaftlichen normalerweise nur die jeweils aktuelle Auflage, wodurch diachrone Analysen der zwischen den Auflagen vorhandenen Unterschiede erschwert werden.

Interdependenzen sind in der Regel an komplexe Rollen bzw. Interaktionsabläufe gebunden, z. B. Regelungen für Grußsequenzen, aber auch Handlungsweisungen für die Verhaltensdifferenzierung zwischen Saal und Foyer, für anschließende Gespräche über das Dargebotene, sogenannte Kunsturteile, oder für das Verhalten an der Garderobe. Sehr divergent sind die Vorschläge für die Regelung von Applaus und Zugaben, bei denen Normierungen von Verboten bis zur Affektunterdrückung gehen können (DRESSLER 1993: 406). Hier ein Beispiel zur Beifallsregulierung:

Auch andächtige Zuschauer begehen, ‚oft auch unbewußt‘, Verstöße gegen den guten Ton, indem sie zum Beispiel, erregt von dem Gehörten, laute Beifallsbezeugungen mitten im Spiel äußern oder gar, was noch störender wirkt, laute Zeichen des Mißfallens geben. (NOSKA 1912: 236)

Ein weiteres Beispiel verweist auf die Gestaltung der Zugaben:

Die Sinnlosigkeit des Dakapo-Spielens, [...] ein Künstler, der ein Stück wiederholt, kennzeichnet sich dadurch als äußerst geschmacklos, die Zuhörer, die ein Dakapo-Spielen verlangen, dokumentieren dadurch, daß ihnen völlig jeder Sinn für Musik abgeht. [...] Künstler und Zuhörer müssen dadurch verblöden. [...] Große Künstler empfinden den Wunsch nach Zugaben als Belästigung; [...]. (NOSKA 1912: 240)

Eine zeitlich übergreifende Verhaltensregulierung belegen ferner die Thematisierungen bzgl. des Opernglases, dessen Zeckentfremdung durch Verletzung der Intimsphäre immer wieder thematisiert wird.



Abb. 1: *Das Publikums-Interesse. Altwiener Karikatur* (SCHIDROWITZ 1927: nach 192)

Geht man davon aus, dass in Anstandsbüchern insbesondere individuelle Verhaltensregulierungen formuliert werden, so lässt sich eine Differenzierung nach unterschiedlichen kommunikativen Ebenen vornehmen. Reglementiert werden das verbale, das para- und das nonverbale Verhalten, letzteres mit dem Sonderfall der Affekt- und Gefühlskontrolle. Hinzu kommen Empfehlungen, die sich dem Bereich des extraveralen Verhaltens zuordnen lassen. Systematisiert man diese Verhaltensempfehlungen nach Funktion und Handlungsmuster, so lässt sich eine Übersicht erstellen, aus der die wesentlichen Normierungen ersichtlich werden:¹⁶

Funktion	Handlungsmuster	Beispiele
verbales/ paraverbales Verhalten	Sprechen	„man rede während der Vorstellung nicht [...] man trällere die Melodien [sic!] [...] nicht zwischen den Zähnen nach“ (FRESNE 1859)
	Interaktion	Keine „Begrüßungen zwischen dem Zuschauerraum und der Bühne“ (EBHARDT 1878: 514); „wechselseitige strenge Zurückhaltung zwischen Zuschauern und Darstellern“ (BERGER 1929: 150)
nonverbales Verhalten	Mimik, Gestik, Körperbewegung/ -haltung	kein „übertriebenes Mienenspiel“ (HOFFMANN 1827); „Ernst und geräuschlos bewege man sich durch die Räume“, „Auf seinem Platze verhalte man sich recht ruhig. Hin- und Herwürgen, Gestikulieren u. dgl. stört die Nachbarn“ (SCHRAMM 1895: 251, 253); „keine Taktschlägerbewegungen mit dem Kopfe oder Fuß“, „man hüte sich, im Theater einzuschlafen“ (BAUDISSIN/BAUDISSIN 1901)
Regelung von Affekten, Gefühlen, Empfindungen	emotionale Äußerungen und Applaus	„Lache und weine nicht in auffälliger und übertriebener Weise“ (BAUDISSIN/BAUDISSIN 1901); nicht „laut schallend in die Hände zu schlagen“ (EBHARDT 1878: 510); „Im Theater zu weinen, findet nur bei sehr jungen Leuten Nachsicht. Von älteren Personen erwartet man, daß ihre Selbstbeherrschung größer als ihre Rührung sei.“ (FRANKEN 1894: 97); „mäßiges Händeklatschen“ (ROEDER 1929); „standing ovations bei besonderen Aufführungen. Wem’s nicht gefällt, der schreit nicht lautstark ‚Buhh!‘, sondern hält den Mund und wohl auch seine Hände beim Applaudieren im Zaum. Auf keinen Fall geklatscht wird zwischen den einzelnen Sätzen von Symphonien, bei Passionsspielen und bei Messen.“ (SCHÄFER-ELMAYER 1991)

16 Verweise auf Anstandsbücher ohne Seitenangaben beziehen sich auf die Sammlung der *Digitalen Bibliothek* 108 (Gutes Benehmen. Anstandsbücher von Knigge bis heute).

Funktion	Handlungsmuster	Beispiele
extraverbales Verhalten	Pünktlichkeit	„Hauptsächlich möchten wir hier die Besucher eines Opernhauses darauf aufmerksam machen, daß die Oper nicht mit dem Aufgehen des Vorhanges, sondern mit dem ersten Tone, welcher aus dem Orchester den Beginn der Ouvertüre ankündigt, anfängt“ (EBHARDT 1896: 527)
	Kleiderordnung	keine „turmhohe Haarfrisuren und Hüte“ (EBHARDT 1878: 511)
	Körperäußerungen	„verschiedene oder strenge Wohlgerüche“ (EBHARDT 1878: 514); keine „starken Parfums“ (NOSKA 1912: 239)
	Territorialverhalten, räumliche Differenzierung	„Man richte sein Opernglas nicht auffallend auf die Damen“ (FRESNE 1859); „Wem gehört eigentlich die Lehne? Von Nachbar zur Nachbar wird hier oft ein stiller Kampf im Dunkeln geführt“ (DIENER 1951: 174)
	Nahrungsaufnahme	„Wer leibliche Bedürfnisse zu befriedigen hat, möge dies während des Zwischenaktes thun“ (FELS 1887: 104)

Tab. 1 (S. 39f.): Funktionale Perspektive

Zeitgebundene Normierungen scheinen dagegen eher eine Ausnahme zu bilden. So findet man in den Anstandsbüchern aus der Zeit des Dritten Reiches und der DDR zwar kontextuelle Verweise auf ‚richtiges kollektives Verhalten‘, die konkreten Handlungsempfehlungen unterschieden sich jedoch in fast keiner Weise von den bürgerlichen. 1936 lautet eine entsprechende Formulierung, dass es „im höchsten Maße unschicklich [sei], durch ein zu spätes Einnehmen seines Platzes die übrigen Volksgenossen zu stören.“ (HÖFLICH 1936: 7) Im gleichen Jahr verweist allerdings ein weiteres Anstandsbuch neben Kleiderordnung, Pünktlichkeit, Ruhegebot, Opernglasgebrauch, Beifall, Essen sowie den Kampf um Garderobe – also bürgerlichen Verhaltensempfehlungen – auch auf „das richtige Benehmen der Volksgenossen [um], die Bildung und die Vertiefung unserer Volksgemeinschaft zu fördern.“ (LEDER 1936: 9) Entsprechend enthält dieser Text ein eigenes Kapitel *Wir und die Juden* (LEDER 1936: 132f.)!¹⁷

In den DDR-Anstandsbüchern kommt er zwar zu einer grundsätzlichen Reflexion der Textsorte Anstandsbuch:

17 Keine Hinweise auf Verhalten im Theater geben Curt Elwenspoeck (?1937): *Mensch, benimm Dich! Eine Fibel des persönlichen Verkehrs*. Leipzig: Hesse & Becker und Curt von Weißenfeld (1941): *Der moderne Knigge. Über den Umgang mit Menschen*. Oranienburg: Wilhelm Möller.

Sie waren immer nur für die geschrieben und aufgestellt, die auch sonst den Ton angaben: für die Sklavenhalter, für die Feudalherren, für das besitzende Bürgertum, nicht aber für das ‚einfache‘ Volk. (SMOLKA 1957: 7)

Unabhängig von diesem postulierten sozialen Paradigmenwechsel¹⁸ greift man auf bürgerliche Verhaltensempfehlungen zurück, auf die Kenntnisse des guten Tons, die auf andere soziale Schichten übertragen werden. Und hierzu gehören eben auch Hinweise auf das Zuspätkommen (nicht mit dem letzten Klingelzeichen – bei Mittelplätzen – auf seinen Platz zu gehen), den Gebrauch des Opernglases (nicht vom „Rang aus die Dekolletés der Damen zu bewundern“; SMOLKA 1957: 213), auf das Ruhegebot während der Aufführung sowie die richtige Dosierung des Applauses. Einen Hinweis auf die neue soziale Zusammensetzung des Publikums verrät indirekt ein Hinweis zur Kleiderordnung, wenn „Auffälligkeit in der Kleidung“ zu vermeiden sei, man also

weder aufgedonnert noch salopp, sondern unauffällig festlich [sich kleide]. Das Theater ist weder eine Modenschau noch eine Werkhalle. (KLEINSCHMIDT 1961: 208)

Die ff. Tabelle verzeichnet einige normative Empfehlungen, die auf einen bestimmten historischen Kontext verweisen:

zeitlicher Rahmen	Kontext	Beispiele
nach 1870/71	Patriotismus/ Nationalismus	„junge Mädchen nicht in Stücke voll französischer Zweideutigkeit zu führen“ (WEDELL 1871: 319)
nach 1880	ästhetische Innovation/ Naturalismus	„junge Damen sollen sich keine Stücke zweifelhaften Inhaltes ansehen“, „In Museen[...] müssen es junge Damen vermeiden, anstößige Gruppen oder Bilder in Herrengesellschaften zu betrachten“ (KALLMANN 1891: 52, 46)
III. Reich	Gesundheits-diskurs der Volksgemeinschaft	„Bist du mit störenden Erkrankungen behaftet (Schnupfen, Husten usw.), so vermeide lieber den Besuch, ehe du dich lästig machst“ (HÖFLICH 1936: 8); „Wer morgens nicht aus den Federn finden kann, wird oft zu spät an seine Arbeitsstätte, mittags verspätet zum Essen und abends zu spät ins Theater kommen. Da hilft nur energische und zielbewußte Selbsterziehung“ (VOLKLAND 1941)

18 „Im Arbeiter-und-Bauern-Staat, in unserer Deutschen Demokratischen Republik, gibt erstmals in Deutschland das werktätige Volk den Ton an. Was man ihm so lange vorenthielt, kann es sich jetzt aneignen: Bildung, Kenntnisse – auch Kenntnisse in den Regeln des guten Tons, die das Zusammenleben der Menschen untereinander mit bestimmen helfen.“ (SMOLKA 1957: 7f.)

zeitlicher Rahmen	Kontext	Beispiele
DDR	Wertegemeinschaft der Werktätigen	Applaus: „Darunter verstehen wir das Klatschen in die Hände; Pfeifen und Johlen mag in Amerika Sitte geworden sein. In Europa ist es schlimmstenfalls Zeichen des Protestes, obwohl ein kultivierter Mensch, wenn ihm eine Theateraufführung nicht gefallen hat, auch das nicht mit zwei Fingern im Mund, sondern mit Schweigen oder sogar Verlassen der Vorstellung quittiert.“ (SMOLKA 1957: 214)
BRD nach 1949	Zivilisierung, reiner Kunstgenuss nach dem Krieg	„Der Besuch einer künstlerischen Veranstaltung setzt eine gewisse innere und äußere Bereitschaft voraus. Ohne innere Bereitschaft sind Freude und Genuß nur oberflächlich. Die äußere Bereitschaft, die sich in der passenden Kleidung dokumentiert, gibt ihr den festlichen Rahmen.“ (GRAUDENZ/PAPPRITZ 1956: 280) „in Theater und Konzert geht man nicht im Straßen- oder Sportgewand.“ (NENNSTIL 1949: 39); auf ein Opernglas verzichten, „weil man sonst den Eindruck eines Menschen macht, der auch im Konzert mehr auf das Schauen als auf das Hören Wert legt.“ (KAMPTZ-BORKEN 1951: 83)
BRD nach 1970	Informalisierung	„Toleranz aber ist ein Kind der Phantasie. Wenn es mir gelingt, mich in den anderen Menschen hineinzusetzen und seine Gefühle und Überlegungen nachzuvollziehen, dann werde ich ihn verstehen, dann bin ich zur Toleranz bereit.“ (LEISI 1993) „In allen Etablissements sind Jeans, Pull-over und Straßenkleid längst erlaubt. Vorbei die Zeiten, da die Logenschließer in der Wiener Oper fragten, ob man sich kein Sakko leisten könne.“ Empfehlung: „Es gibt keinen ersichtlichen Grund, jenen Zuschauern den Abend zu vermiesen, für die der Theaterbesuch ein Fest ist. Noch immer. Selbst dann, wenn Frank Castorf wütet oder Peter Sellars trickst.“ (SUCHER 1996: 315)

Tab. 2 (S. 41f.): *Diachrone Perspektive*

Aus einer weiteren Perspektive lässt sich die Regelung sozialer Beziehungen, ihrer Interdependenzen und Spannungsverhältnisse anhand der Empfehlungen aus den Anstands- und Manierbüchern ablesen.

Interdependenz- und Spannungsverhältnis zwischen	
älteren und jüngeren Individuen	„Ein prononciertes Urteil führt, wenn die anderen nicht gänzlich einverstanden sind, meist zu Diskussionen. Dabei geraten oft die verschiedenen Generationen aneinander. Manche jungen Leute mögen eine mit vielen Gags angereicherte Shakespearere-Aufführung voll genießen, auf die die älteren entsetzt reagieren – andererseits mögen sie das, was die älteren voll genießen (zum Beispiel ein Stück mit ‚lieben‘ Menschen und glücklichem Ausgang), kitschig oder eine verlogene ‚heile Welt‘ nennen.“ (LEISI/LEISI 1993)
männlichen und weiblichen Individuen	„In den Logen überläßt man den Damen die Vorderplätze, selbst fremden Damen, und auch in dem Falle, wenn man dadurch der Unannehmlichkeit ausgesetzt werden sollte, weniger gut sehen oder hören zu können“, „man richte sein Opernglas nicht auffallend auf die Damen“ (FRESNE 1859)
höher und niedriger stehenden Individuen	„Die wenigsten Schauspieler besitzen einen feinen geselligen Ton. Dieß kömmt daher, daß ihr gewöhnlicher Umgang nicht der der feineren Gesellschaft ist und daß sie sich im Verkehre unter sich zu sehr gehen lassen.“ (FRESNE 1859)
einander näher und ferner stehenden Individuen	„man rufe nicht zu Bekannten laut hinüber, nach den Logen hinauf, oder von diesen in das Parterre hinab“ (FRESNE 1859)
stigmatisierten und nicht stigmatisierten Individuen	„das richtige Benehmen den Volksgenossen gegenüber soll dazu beitragen, die Bildung und die Vertiefung unserer Volksgemeinschaft zu fördern.“ (LEDER 1936: 9)

Tab. 3: *Soziale Perspektive*

Natürlich lässt sich der hier nur in Auszügen geschilderte Disziplinierungsprozess nicht ausschließlich über normative Anforderungen an die Zuschauer erklären. Neben Thematisierungen auf einer diskursiven Ebene findet man auch institutionelle, z. B. den Übergang von der Simultan- zur Sukzessionsbühne (Frontal- oder Rundbühne), mit der eine wachsende Distanz des Publikums vom Geschehen sowie eine bestimmte axiale Blickrichtung erreicht wird, oder die Verlagerung sozialer Aktivitäten in neue Zeit- und Raumzonen, die Pause und das Foyer, das baulich erst nach 1800 eingerichtet wird. Eine feste Bestuhlung nebst Sitzplatzzwang über Nummerierung unterbindet die Interaktion, das Umherlaufen. Die Preisgestaltung nebst Einlasskontrollen und Bühnenverbot erlauben Kontrolle und Hierarchisierung, die Verdunklung des Zuschauerraumes führt zur Anonymisierung des – wohl erzogenen, dabei aber passiven und schweigsamen bzw. andächtig schauenden – Publikums. Tatsächlich ist ein zentrales Ziel im Theaterdiskurs sei dem 18. Jahrhundert das ergriffen schweigende Publikum, das konzentriert den wahren Gehalt des Werks auf der Bühne erfassen und seine Affekte zugleich unter Kontrolle halten konnte. Eine Reaktion wie diejenige auf die

Uraufführung von Lessings *Sara Sampson* am 10. Juli 1755 in Frankfurt (Oder), von der Karl Wilhelm Ramler in einem Brief vom 25. Juli 1755 an Johann Ludwig Gleim berichtet, wird in den diversen Anstandsbüchern (FRANKEN 1894: 97; BAUDISSIN/BAUDISSIN 1901) durchweg untersagt:

Herr Leßing hat seine Tragödie in Franckfurt spielen sehen und die Zuschauer haben drey und eine halbe Stunde zugehört, stille geseßen wie Statuen und geweint. (zit. n. RICHEL 1994: 42)

Die Entwicklung des Publikums lässt sich seitdem als ein Affekttransfer betrachten, in dessen Folge ein Wechsel von der realen, affektiven Teilnahme zu einer imaginären Teilnahme erfolgt (ROTHE 2005: 169). Im Ergebnis zeigt sich ein weitgehender Ausschluss des Publikums vom Geschehen, das nur noch beobachtete und einer Handlung folgte.

Der Zuschauer erlebt nur passiv, was von der Bühne kommt. Jene Grenze zwischen Zuschauer und Schauspieler wurde gezogen, die heute als Rampe das Theater in zwei einander fremde Welten teilt: die nur handelnde und die nur aufnehmende – es gibt keine Andern, die diese beiden getrennten Körper zu einem gemeinsamen Kreislauf verbinden. Die Orchestra brachte den Zuschauer der Bühne nahe. Die Rampe entstand dort, wo sich die Orchestra befand, und sie trennte den Zuschauer von der Bühne. (Meyerhold; zit. n. FISCHER-LICHTE 1991: 31)

An die Stelle der Präsentation von Empfindung trat der Ausdruck, der Schauspieler erschuf die Figur vor den Augen des Publikums und präsentierte diese nicht nur.

Im Gegensatz zur Präsentation von Empfindungen musste ihr Ausdruck ohne Aufschub aus der Disposition der Figur hervorgehen. Mimik, Sprache, Geste, Haltung, Gang etc. mussten als unmittelbare Äußerungen eines inneren Zustandes wahrgenommen werden können und auf diesen Zustand schließen lassen. Die Darstellung des Ausdrucks hatte also das abgesteckte Repertoire der rhetorischen Mittel nahezu zwangsläufig zu unterlaufen. Die Individualität des Spiels wurde zum zentralen Kriterium. (ROTHE 2005: 177f.)

Diese äußere Passivität der Zuschauer ist wohl die auffälligste Hinterlassenschaft der Theaterentwicklung, die ein Bühnenerneuerer wie Brecht ironisch zur Kenntnis nahm:

ziemlich reglose Gestalten in einem eigentümlichen Zustand: sie scheinen in einer starken Anstrengung alle Muskeln anzuspinnen, wo diese nicht erschlaft sind in einer starken Erschöpfung. Untereinander verkehren sie kaum, ihr Beisammensein ist wie das von lauter Schlafenden [...]. Sie haben freilich ihre Augen offen, aber sie schauen nicht, sie stieren, wie sie auch nicht hören, sondern lauschen. Sie sehen wie gebannt auf die Bühne. [...] Schauen und Hören sind Tätigkeiten, mitunter vergnügliche, aber diese Leute scheinen von jeder Tätigkeit entbunden und wie solche, mit denen etwas gemacht wird. Der Zustand der Entrückung, in dem sie unbestimmten, aber starken Empfindungen hingegeben scheinen, ist desto tiefer, je besser die Schauspieler arbeiten [...]. (BRECHT 1977: 435)

Allerdings bildete diese Disziplinierung erst die Voraussetzung für eine „Verfeinerung der theatralen Darstellung“, die eben den „Spielraum für offenen und öffentlich erlebbaren Austausch untereinander“ (DREßLER 1993: 151), also während der Aufführung, unterband. Daneben spielen auch Autoritätsgewinne der Künstler gerade im Kontext des an Bedeutung gewinnenden Autonomiekonzeptes eine wichtige Rolle. Die künstlerische Entscheidungsbefugnis verlagerte sich zum Regisseur bzw. Intendanten,¹⁹ die schauspielerische Tätigkeit gewann Prestige (Starwesen),²⁰ hinzu kamen die Verbürgerlichung der Schauspieler, eine Umorientierung der Schauspielkunst zur Menschendarstellung, die Einrichtung des Spielraums und die Kostüme folgten dem Stück, Doppelbesetzungen wurden vermieden, Tanz- und Gesangseinlagen in den Zwischenakten entfielen. Im Ergebnis entstand im Idealfall eine ununterbrochene Illusion durch Aufmerksamkeitsakkumulation, bei der der Eigensinn des Publikums ausgeschaltet werden musste. Autonomieästhetik und Allianz von Kunsttheorie und Theaterpraxis – Brecht nannte bekanntlich die ästhetischen Wende, die sich paradigmatisch im Briefwechsel Goethe-Schiller ankündigte, „eine hochgesinnte Verschwörung gegen das Publikum“ – führte in der Folge dazu, dass „das Publikum [...] einem Kunstwerk passiv gegenüberzustehen [hat] – ihm ausgeliefert, zu ihm emporschauend, seinen inneren Reichtum nur näherungsweise begreifend, zu seinem Genuß gezwungen.“ (DRESSLER 1993: 179) Die sich darin abzeichnende Valorisierung des Theaters wird auch diskursiv vorbereitet und tradiert, die Hochschätzung von Kultur und Bildung avanciert zu einem zentralen Deutungsmuster auch im Theater (BOLLENBECK 1994):

Der Besuch einer künstlerischen Veranstaltung setzt eine gewisse innere und äußere Bereitschaft voraus. Ohne innere Bereitschaft sind Freude und Genuß nur oberflächlich. Die äußere Bereitschaft, die sich in der passenden Kleidung dokumentiert, gibt ihr den festlichen Rahmen. (GRAUDENZ/PAPPRITZ 1956: 280)

- 19 Eine Aufwertung des Regisseurs zum Stellvertreter des Autors in Fragen der Bühnenrealisation erfolgt vor allem mit Edward Gordon Craig (*Die Kunst des Theaters*, 1905); das Autormodell des Regisseurs und damit die Gleichrangigkeit von Regie und Text lässt sich auf Wsewolod Meyerhold (*Die Kunst des Regisseurs*, 1927) zurückführen.
- 20 S. hier vor allem SIMMEL (1921). Zum Starwesen s. GROTHJAHN et al. (2011); HÄUSERMANN (2001)

3.2 Neubestimmung der Publikumsposition in der Moderne?

Seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert lag das Interesse auf den Akteuren der Bühne und ihrer internen Kommunikation. Mit der Moderne verlagert sich die Perspektive allerdings auf das Verhältnis Bühne-Zuschauer und damit auf die externe Kommunikation (FISCHER-LICHTE 1991: 13). Das resümierende Publikum fungiert in der neuen Wahrnehmung als Vermittler zwischen Kunst und gesamter Gesellschaft (MUKAŘOVSKÝ 1991), der Zuschauer wird gar (neben Autor, Schauspieler, Regisseur) zum vierten Schöpfer (MEYERHOLD 1991), womit zumindest in den theatertheoretischen Schriften eine Revision des Topos bürgerlicher Passivität erfolgt. Mit dem neuen Modell des Dreieck-Theaters²¹ avanciert der passive Zuschauer zum aktiven, der, so schon Richard Wagner (1887, 1888), nicht nur „organisch mitwirkender Zeuge“, sondern „notwendiger Mitschöpfer des Kunstwerks“ sein müsse. Eine Fortsetzung findet diese Integration der Zuschauer außer bei Meyerhold u. a. bei Platon Keržencev (*Das schöpferische Theater*, 1918) sowie in Form einer ironisch überspitzten Radikalisierung im Futurismus:

Man muß die Überraschung und die Notwendigkeit zu handeln unter die Zuschauer des Parketts, der Logen und der Galerie tragen. Hier nur ein paar Vorschläge: auf ein paar Sessel wird Leim geschmiert, damit die Zuschauer – Herr oder Dame – kleben bleiben und so die allgemeine Heiterkeit erregen [...]. Ein und derselbe Platz wird an zehn Personen verkauft, was Gedrängel, Gezänk und Streit zur Folge hat. – Herren und Damen, von denen man weiß, daß sie leicht verrückt, reizbar oder exzentrisch sind, erhalten kostenlose Plätze, damit sie mit obszönen Gesten, Kneifen der Damen oder anderem Unfug Durcheinander verursachen. – Die Sessel werden mit Juck-, Niespulver usw. bestreut. [...] Man muß auf der Bühne systematisch die gesamte klassische Kunst prostituieren, indem man zum Beispiel an einem Abend

- 21 Von Lazarowicz (1977) stammt das Konzept der theatralen, arbeitsteiligen Co-Produktion über die Anerkennung von Spielregeln durch Autor, Schauspieler und Zuschauer. Es müsse somit nicht um Entmündigung durch Belehrung, Manipulation, Indoktrination, sondern um die Stimulierung der Produktivkräfte des Publikums gehen, was einen Verzicht auf die Einbildungskraft der Zuschauer ermüdende Mittel und Techniken der szenischen Penetranz (das Ausdrückliche, das Eindeutige, das Weitschweifige) erfordere. Die Leistung der Zuschauer bestehe in der Wahrnehmung der szenischen Informationen und deren apperzipierender Strukturierung über Verstehen, Auslegung, Erleben des ästhetischen Erfahrungsschatzes einzuverleiben, er wird so Mitbegründer einer autonomen, zweiten gespielten Welt. Theater konstituiert sich damit über sensorische, imaginative und rationale Zuschauakte in Form einer triadischen Kollusion. Die Theorie der theatralen Co-Produktion versteht sich dabei nicht als Produktions- oder Rezeptionsästhetik, da sie im Zuschauer weder das Objekt einer Bevormundung oder Lenkung durch den Theatermacher noch den Konsumenten sieht, sondern den potentiellen Mitgestalter einer Aufführung.

sämtliche griechischen, französischen und italienischen Tragödien in Kurzform oder in einer komischen Mischung aufführt. (MARINETTI 2009: 322)

Neben den theatertheoretischen Überlegungen gibt es selbstverständlich auch theaterpraktische Konzeptionen, die das Publikum explizit in den Blick nehmen. Hier wäre an Brechts episches Theater und die Technik der Verfremdung zu denken mit der Aufforderung an den Zuschauer zur kritischen Mitarbeit an szenischen Vorgängen; ferner an Stanislawskis realistisches und Meyerholds stilistisches Theater, um nur einige zu nennen. Und es gibt die Handkesche *Publikumsbeschimpfung* (1965) u. a. mehr. Aber dies sind alles Reformversuche über die Produzentenseite, wobei man den Verdacht nicht los wird, dass auch die alternativen Theaterkonzepte eine Fortwirkung des Verhaltens- und Wahrnehmungsparadigmas belegen. Zumindest ließe sich die Hypothese formulieren, dass innovative Tendenzen auf dem Theater eher in der Kunstproduktion, eher konservative dagegen auf der Seite der Rezipienten, also des Publikums zu finden sind.

4. Fazit

Der vorliegende Beitrag kann selbstverständlich nicht den gesamten Theaterdiskurs reflektieren, sondern nur einige wichtige Transformationen im Hinblick auf die Position der Akteure, in diesem Fall das Publikum, skizzieren. Durch Professionalisierung, Zentralisierung und Hierarchisierung im Theater (ausgehend von der Intendanz) kam es zur Verlängerung von Handlungsketten und zur Verdichtung des Interdependenzgeflechtes, wodurch das jeweilige individuelle Handeln stärker aufeinander abgestimmt werden musste. Durch einen dahinter erkennbaren normierenden Prozess, der seine Funktion in Orientierung, Schutz, Selbsterziehung, Harmonisierung und schließlich Konservierung fand, wurde das Publikum einer zivilisatorischen Affekt- und Interaktionskontrolle unterzogen bei wachsender interpersonaler Distanz (Bühne-Publikum), der Verpflichtung auf einen standardisierten Ablauf der Vorstellung inklusive Regeln des Zuspätkommens sowie des andächtigen Zuhörens und Zuschauens. In der Folge trat die Selbstkontrolle der Individuen an die Stelle der von außen wirksamen Zwänge. Eine Theaterwache wie zur Zeit Goethes in Weimar wird irgendwann nicht mehr benötigt.

Zieht man ein erstes Fazit aus der Analyse der Texte, so wurden die Zuschauer im bürgerlichen Theater offensichtlich zum Schweigen gebracht und entmündigt, aus einer städtischen, zum Teil anrühenden

Unterhaltungsinstitution wurde allmählich die Abenduniversität der Bürger (DRESSLER 1993: 9) bzw. die Sittenschule der Nation, Ergebnis eines bis heute wirksamen Disziplinierungsvorgangs, der aber auch eine Entmündigung im Sinne passiver Zeugenschaft des Publikums bedeutet.

Die Kenntnis der Genese und Transformation des zunehmend disziplinierten Kulturpublikums sollte zweifellos Berücksichtigung in aktuelle Überlegungen zu Konzepten wie Audience Development finden, ermöglicht doch erst das Wissen um die jeweilige Situationsgebundenheit und Variabilität des konstruierten Kulturpublikum verlässliche Aussagen über aktuelle Vorstellungen und Erwartungen und damit auch über künftige Entwicklungen.

Literatur

Texte

- BAUDISSION, Wolf Graf v./BAUDISSION, Eva Gräfin v. (1901): *Spemanns goldenes Buch der Sitte. Eine Hauskunde für Jedermann*. Berlin, Stuttgart: W. Spemann.
- BERGER, Otto [1929]: *Der gute Ton. Das Buch des Anstandes und der guten Sitte*. Neu bearb., erw. Ausg. v. Kurt Martin. Reutlingen: Enßlin & Laiblin.
- DIENER, L. (1951): *Für jeden ist es wichtig: benimm Dich richtig. Ein moderner Ratgeber für Beruf, Gesellschaft und Familie*. Berlin, Hamburg: Praktisches Wissen.
- EBHARDT, Franz (Hg.) (1878 [1892; 1896]): *Der gute Ton in allen Lebenslagen. Ein Handbuch für den Verkehr in der Familie, in der Gesellschaft und im öffentlichen Leben*. Leipzig, Berlin: Klinkhardt.
- FELS, Arthur v. [1887]: *Der Gute Ton: Ein Führer in gesellschaftlichen Leben*. Oberhausen: Ad. Spaarmann.
- FRANKEN, Constanze v. (1894): *Katechismus des guten Tones und der feinen Sitte*. Leipzig: Max Hesse.
- FRESNE, Baroness de (1859): *Maximen der wahren Eleganz und Noblesse in Haus, Gesellschaft und Welt. Belehrungen über Tact, Ton, Tournüre, Gewohnheiten und Manieren der heutigen feinen Gesellschaft, zur Erlangung des savoir vivre im Umgange mit der großen Welt*. Weimar: Voigt.
- GRAUDENZ, Karlheinz/PAPPRITZ, Erica (1956): *Das Buch der Etikette*. Marbach: Perlen.
- HÖFLICH, E. (1936): *Wie benehme ich mich? Der gute Ton daheim und draußen*. Bonn: Stollfuß.
- HOFFMANN, Karl August Heinrich (1827): *Unentbehrliches Galanterie-Büchlein für angehende Elegants. Oder Deutliche Anleitung über Alles, was bei einem junge Manne nöthig ist, um sich bei den Damen beliebt zu machen*. Mannheim: Tobias Löffler.
- KALLMANN, Emma (1891): *Der gute Ton. Handbuch der feinen Lebensart und guten Sitte. Nach den neuesten Anstandsregeln bearbeitet*. Berlin: Hugo Steinitz.

- KAMPTZ-BORKEN, Walther v. (1951): *Der gute Ton von heute. Gesellschaftlicher Ratgeber für alle Lebenslagen*. Wien: Andreas.
- KLEINSCHMIDT, Karl (1961): *Keine Angst vor guten Sitten. Ein Buch über die Art miteinander umzugehen*. NA der Ausgabe von 1957. Berlin (Ost): das Neue Berlin.
- LEDER, Heinz (1936): *Du und Deine Volksgenossen. Ein Wegweiser zu neuzeitlichen Umgangsformen*. Minden: Wilhelm Köhler.
- LEISI, Ilse/LEISI, Ernst (1993): *Sprach-Knigge oder Wie und Was soll ich reden?* Tübingen: Narr.
- NENNSTIEL, Werna Antonie (†1949): *Richtiges Benehmen beruflich und privat*. Mannheim: Rein.
- NOSKA, Egon (1912): *Guter Ton und gute Sitte. Ein Wegweiser für den Verkehr in der Familie, Gesellschaft und im öffentlichen Leben*. Berlin: Reinhold Wichert.
- ROEDER, Fritz (1929): *Anstandslehre für den jungen Landwirt, besonders für die Schüler landwirtschaftlicher Lehranstalten*. Berlin: P. Parey.
- SCHÄFER-ELMAYER, Thomas (1991): *Der Elmayer. Gutes Benehmen gefragt*. Wien: Zsolnay.
- SCHRAMM, Hermine (†1895): *Der gute Ton. Das richtige Benehmen. Ein Ratgeber für den Verkehr in der Familie, in der Gesellschaft, bei Tische und im öffentlichen Leben*. Berlin: August Schultze.
- SMOLKA, Karl (†1957): *Gutes Benehmen von A - Z: Alphabetisch betrachtet*. Berlin: Neues Leben.
- SUCHER, C. Bernd (1996): *Hummer, Handkuß, Höflichkeit. Das Handbuch des guten Benehmens*. München: dtv.
- VOLKLAND, Alfred (1941): *Überall gern gesehen. Neuzeitliche Ratschläge und Winke für gewinnendes Benehmen, gewandtes Auftreten und gute Umgangsformen*. Mühlhausen: G. Danner.
- WEDELL, J. v. (†1871): *Wie soll ich mich benehmen? Ein Handbuch des guten Tones und der feinen Lebensart*. Stuttgart: Levy & Müller.

Weiterführende Literatur

- ARBEITSSTELLE 18. JAHRHUNDERT (Hg.) (1983): *Das weinende Saeculum*. Heidelberg: Winter.
- BENDER, Wolfgang F. (1992): Vom ‚tollen‘ Handwerk zur Kunstübung. Zur ‚Grammatik‘ der Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. – In: Ders. (Hg.), *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren*. Stuttgart: Steiner, 11-50.
- BENDER, Wolfgang F. (Hg.) (1992): *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren*. Stuttgart: Steiner.
- BOLLENBECK, Georg (1994): *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*. Frankfurt/M., Leipzig: Insel.
- BRAUNECK, Manfred (2009): *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*. Hamburg: Rowohlt.
- BRECHT, Bertolt (1977): Kleines Organon für das Theater. – In: Ders. *Schriften. Über Theater*. Berlin: Henschel, 426-455.
- BUSSE, Dietrich (1997): Das Eigene und das Fremde. Annotation zu Funktion und Wirkung einer diskursemantischen Grundfigur. – In: Jung, Matthias/Wengeler, Martin/Böke,

- Karin (Hgg.), *Die Sprache des Migrationsdiskurses. Das Reden über 'Ausländer' in Medien, Politik und Alltag*. Opladen: Westdt. Verl., 17-35.
- BUSSE, Dietrich/TEUBERT, Wolfgang (1994): Ist Diskurs ein sprachwissenschaftliches Objekt? Zur Methodenfrage der historischen Semantik. – In: Diess./Hermanns, Fritz (Hgg.), *Begriffsgeschichte und Diskursgeschichte*. Opladen: Westdt. Verl., 10-27.
- BUSSE, Dietrich/NIEHR, Thomas/WENGELER, Martin (Hgg.) (2005): *Brisante Semantik. Neuere Konzepte und Forschungsergebnisse einer kulturwissenschaftlichen Linguistik*. Tübingen: Niemeyer.
- DANIEL, Ute (1995): *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- DRESSLER, Roland (1993): *Von der Schaubühne zur Sittenschule. Das Theaterpublikum vor der vierten Wand*. Berlin: Henschel.
- EBERT, Gerhard (1991): *Der Schauspieler. Geschichte eines Berufes*. Berlin: Hentzschel.
- EDER, Franz X. (2006): Historische Diskursanalyse und ihre Analyse. Eine Einleitung. – In: Ders. (Hg.), *Historische Diskursanalysen. Genealogie, Theorie, Anwendungen*. Wiesbaden: VS, 9-23.
- ELIAS, Norbert (1976): *Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. Bd. 1: Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes. Bd. 2: Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- ELIAS, Norbert (2002 [1969]): *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- FISCHER-LICHTE, Erika (1991): Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts. – In: *LiLi. Zts. für Literaturwissenschaft und Linguistik* 81 (Theater im 20. Jahrhundert), 13-36.
- FISCHER-LICHTE, Erika (1992): Entwicklung einer neuen Schauspielkunst. – In: Bender, Wolfgang F. (Hg.), *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren*. Stuttgart: Steiner, 51-70.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2009): Theater als öffentlicher Raum. – In: Gerlach, Klaus (Hg.), *Der gesellschaftliche Wandel um 1800 und das Berliner Nationaltheater*. Hannover: Wehrhahn, 47-60.
- GERLACH, Klaus (Hg.) (2009): *Der gesellschaftliche Wandel um 1800 und das Berliner Nationaltheater*. Hannover: Wehrhahn.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (1958): *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*. Berlin: Aufbau.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (1982a): *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (= Hamburger Ausgabe). München: Beck.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (1982b): Regeln für Schauspieler. – In: Ders., *Werke XII. Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen* (= Hamburger Ausgabe). München: Beck, 252-261.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (1988): *Briefe Bd. 2 (1786-1805)* (= Hamburger Ausgabe in 6 Bänden). München: Beck.
- GROSSEGGGER, Elisabeth (1976): *Das Burgtheater und sein Publikum*. Bd. 2: Pächter und Publikum 1794-1817 (= Österreichische Akademie der Wissenschaften). Wien: Verl. der ÖAW.

- GROTJAHN, Rebecca/SCHMIDT, Dörte/SEEDORF, Thomas (Hgg.) (2011): *Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*. Schliengen: Argus.
- HABIG, Hubert (2010): *Schauspielen. Gestalten des Selbst zwischen Sollen und Sein*. Heidelberg: Winter.
- HÄUSERMANN, Jürg (Hg.) (2001): *Inszeniertes Charisma. Medien und Persönlichkeit*. Tübingen: Niemeyer.
- KINDERMANN, Heinz (1971): *Die Funktion des Publikums im Theater* (= Österreichische Akademie der Wissenschaften. Phil-Hist. Klasse, 273/3). Wien, Köln, Graz: Böhlau.
- KLEINSCHMIDT, Erich (2007): Publikum. – In: Müller, Jan-Dirk (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* Bd. 3. Berlin, 194-198.
- KRUMREY, Horst Volker (1984): *Entwicklungsstrukturen von Verhaltensstandarden. Eine soziologische Prozeßanalyse auf der Grundlage deutscher Anstands- und Manierenbücher von 1870-1970*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- LANDWEHR, Achim (2001): *Geschichte des Sagbaren. Einführung in die Historische Diskursanalyse*. Tübingen: edition diskord.
- LANDWEHR, Achim (2008): *Historische Diskursanalyse*. Frankfurt/M.: Campus.
- LAZAROWICZ, Klaus (1977): Triadische Kollusion. Über die Beziehung zwischen Autor, Schauspieler und Zuschauer im Theater. – In: Institut für Publikumsforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (Hg.), *Das Theater und sein Publikum*. Wien: Verl. d. ÖAW, 56-60.
- LAZAROWICZ, Klaus/BALME, Christopher (Hgg.) (1991): *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam.
- LEHMANN, Johannes Friedrich (2000): *Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing*. Freiburg: Rombach.
- LESSING, Gotthold Ephraim (1955): *Briefe, die neueste Literatur betreffend* (= Gesammelte Werke, 4). Berlin: Aufbau.
- LINKE, Angelika (1996): *Sprachkultur und Bürgertum. Zur Mentalitätsgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- MARINETTI, Filippo Tommaso (2009 [1913]): Das Varietétheater. – In: Brauneck, Manfred (Hg.), *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*. Hamburg: Rowohlt, 319-323.
- MARTENS, Wolfgang (1981): Obrigkeitliche Sicht. Das Bühnenwesen in den Lehrbüchern der Policey und Cameralistik des 18. Jahrhunderts. – In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 1981, 19-51.
- MEYER, Reinhart (1980): Von der Wanderbühne zum Hof- und Nationaltheater. – In: Grimminger, Rolf (Hg.), *Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680-1789* (= Hanser Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, 3). München, Wien: Rowohlt, 186-216.
- MEYERHOLD, Wsewolod (1991 [1908]): Der Zuschauer als ‚vierter Schöpfer‘. – In: Lazarowicz, Klaus/Balme, Christopher (Hgg.), *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam, 475-477.
- MÖHRMANN, Renate (2000): *Die Schauspielerin – Eine Kulturgeschichte*. Frankfurt/M.: Insel.
- MOZART, Wolfgang Amadeus (1962): *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*. Hrsg. von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch. Kassel u. a.: Bärenreiter.

- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1991 [1940/41]): Zum heutigen Stand einer Theorie des Theaters. – In: Lazarowicz, Klaus/Balme, Christopher (Hgg.), *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam, 87-99.
- PAUL, Arno (1969): *Aggressive Tendenzen des Theaterpublikums. Eine strukturell-funktionale Untersuchung über den sog. Theaterskandal anhand der Sozialverhältnisse der Goethezeit*. Diss. München: Schön.
- REDEN-ESBECK, Friedrich Johann v. (1881): *Caroline von Neuber und ihre Zeitgenossen*. Leipzig: Barth.
- RICHEL, Veronica (1994): *G. E. Lessing. Miß Sara Sampson. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart: Reclam.
- ROTHE, Matthias (2005): *Lesen und Zuschauen im 18. Jahrhundert. Die Erzeugung und Aufhebung von Abwesenheit*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- SARASIN, Philipp (2003): *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- SCHIEWE, Jürgen (2004): *Öffentlichkeit. Entstehung und Wandel in Deutschland*. Paderborn: Schöningh.
- SCHIDROWITZ, Leo (1927): *Sittengeschichte des Theaters. Eine Darstellung des Theaters, seiner Entwicklung und Stellung in zwei Jahrtausenden*. Wien, Leipzig: Verl. f. Kulturforschung.
- SCHMITT, Peter (1990): *Schauspieler und Theaterbetrieb: Studien zur Sozialgeschichte des Schauspielers im deutschsprachigen Raum 1700-1900*. Tübingen: Niemeyer.
- SIMMEL, Georg (1991 [1921]): Zur Philosophie des Schauspielers. – In: Lazarowicz, Klaus/Balme, Christopher (Hgg.), *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam, 244-256.
- WAGNER, Richard (*1887, †1888): Oper und Drama. – In: *Gesammelte Schriften und Dichtungen* 3. und 4. Bd. Leipzig: Fritsch, 222-320, 1-229.
- ZEDLER, Johann Heinrich (1740): *Grosses vollständiges Universal-Lexikon Aller Wissenschaften und Künste*. Leipzig, Halle.