

Erika Fischer-Lichte

Theater als öffentlicher Raum

Dies alte Sonntagskind bleibt uns noch immer neu durch Unzelmanns trefflichen Hausmeister. Er erhebt diesen Tölpel zum Charakter, dem er treu bleibt vom Anfang bis zum Ende. [...] Das Publikum rief einer Arie des Hausmeisters da capo. Er sang nicht, ward bei der Wiedererscheinung mit Pochen empfangen, ging fort, und das Stück mußte ohne ihn enden. Oft wird das da Capo-Rufen zur argen Unart. Allein, wenn eine große Gesellschaft gegen die Linie des gesellschaftlichen Vertrages verstößt, so handelt der Einzelne, der unter der Gesellschaft verkehren muß, klug, wenn er den Irrthum nicht bemerkt. Auf alle Fälle mußte dem Publikum eine Antwort werden. Das Hinweggehen, ohne das Stück zu enden, ist eine Beleidigung des Publikums, und man darf annehmen, daß die Direktion sie bestrafen werde, wie es gebührt.¹

Wie aus dieser Kritik einer Aufführung der komischen Oper *Das Neusontagskind* im Berliner Nationaltheater Anfang Februar des Jahres 1803 hervorgeht, gab es in ihrem Verlauf einige Unstimmigkeiten zwischen Akteuren und Zuschauern, welche den weiteren Verlauf der Aufführung maßgeblich beeinflussten. Was sich hier ereignete, lässt wie durch ein Vergrößerungsglas die besonderen Bedingungen klar hervortreten, unter denen allein eine Aufführung entsteht.

Eine Aufführung ereignet sich in der und durch die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern. Damit sie zustande kommen kann, müssen zwei Gruppen von Personen, die als ›Handelnde‹ und ›Zuschauende‹ agieren, sich zu einer bestimmten Zeit an einem Ort versammeln und dort eine Situation, eine Spanne Lebenszeit miteinander teilen. Die Aufführung entsteht aus ihrer Begegnung – aus ihrer Konfrontation, aus ihren Interaktionen.

In einer Aufführung gelten entsprechend ganz andere Bedingungen als bei der Produktion und Rezeption von Texten und anderen Artefakten. Während die Akteure handeln – sich durch den Raum bewegen, Gesten ausführen,

1 *Königlich privilegirte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen*, Berlin 1785–1911 (im Folgenden zitiert: *Vossische Zeitung*), 5. Februar 1803, Nr. 17. Zitiert nach Datenbank zum Berliner Nationaltheater: http://berlinerklassik.bbaw.de/BK/theater/Zeitung.html?zeitung_id=16 (17.7.2008).

Objekte manipulieren, sprechen und singen –, nehmen die Zuschauer ihre Handlungen wahr und reagieren auf sie. Diese Reaktionen mögen teilweise als rein ›innere‹, d. h. imaginative oder kognitive Prozesse ablaufen; doch einen großen Teil stellen wahrnehmbare Reaktionen dar: Die Zuschauer lachen, juchzen, seufzen, stöhnen, schluchzen, weinen; sie scharren mit den Füßen, rutschen unruhig auf dem Stuhl hin und her, lehnen sich mit gespanntem Gesichtsausdruck nach vorn oder mit allen Anzeichen der Langeweile zurück; sie schauen wiederholt auf ihre Uhr, gähnen, schlafen ein und fangen an zu schnarchen; sie husten und niesen, knistern mit Papier, essen und trinken; sie flüstern sich Bemerkungen zu oder kommentieren das Bühnengeschehen laut und ungeniert; sie rufen »bravo«, »da capo«, klatschen Beifall und trampeln mit den Füßen oder zischen und pochen; sie stehen geräuschvoll auf, verlassen den Saal und schlagen die Türen knallend hinter sich zu.

Was immer die Akteure tun, es hat Auswirkungen auf die Zuschauer, und was immer die Zuschauer tun, es hat Auswirkungen auf die Akteure und auf die anderen Zuschauer. Dies gilt ganz besonders, wenn im Theater der Zuschauerraum beleuchtet bleibt und Theater auf diese Weise zu einem geselligen Raum wird, wie es bis weit ins 19. Jahrhundert generell der Fall war. Die Aufführung entsteht so immer erst in ihrem Verlauf. Sie erzeugt sich sozusagen selbst aus den Interaktionen zwischen Akteuren und Zuschauern. Daher ist ihr Ablauf auch nicht vollständig planbar und vorhersagbar. Manches taucht in ihrem Verlauf erst als Folge bestimmter Interaktionen auf. Ihr eignet vielmehr ein hohes Maß an Kontingenz.

Eine Aufführung ist daher nicht nur als ein künstlerischer, sondern immer auch als ein sozialer Prozess zu begreifen. In ihr treffen unterschiedliche Gruppen aufeinander, die ihre Beziehungen zueinander auf unterschiedliche Weise aushandeln. Dies wirkt sich umso stärker aus, je heterogener das Publikum ist. Dieser soziale Prozess wird zu einem politischen, wenn in der Aufführung ein Machtkampf zwischen Akteuren und Zuschauern oder auch zwischen verschiedenen Zuschauern entbrennt, die einer dem anderen eine bestimmte Situations- oder Beziehungsdefinition, Ansichten, Werte, Verhaltensweisen aufzuzwingen suchen. Da jeder Einzelne – wenn auch in verschiedenem Ausmaß – sowohl den Verlauf der Aufführung mitbestimmt als auch sich von ihm bestimmen lässt, nimmt keiner ›passiv‹ an der Aufführung teil. Theater stellt in diesem Sinn einen öffentlichen Raum dar, in dem eine Gesellschaft nicht nur über die in ihr geltenden Werte reflektiert, sondern sie aktiv zwischen allen Beteiligten aushandelt.

Für Theater generell ebenso wie für jede Aufführung stellt daher die besondere Zusammensetzung des Publikums die wichtigste Ermöglichungsbedingung dar. Das Publikum des Berliner Nationaltheaters setzte sich – ganz anders als dasjenige des Weimarer Hof- und Nationaltheaters – aus den unterschiedlichsten Schichten zusammen. Das Theater ist auch insofern als ein öffentlicher Raum zu begreifen, als in ihm Angehörige des Hofes, des Militärs, des Bildungsbürgertums, Künstler und Prostituierte einander begegneten. Rahel Varnhagen bezeichnete entsprechend das Theater als »das einzige Allgemeine, wo der Kreis der Freude, des Geistes, des Antheils und des Zusammenkommens – auch nur – aller Klassen gezogen ist.«² Dass die verschiedenen Gruppen keineswegs immer ein Ganzes bildeten, sondern sich durchaus auch gegenseitig bekämpften, zumindest durch unterschiedliche Reaktionen und Verhaltensweisen sich gegenseitig zu beeinflussen suchten und auch tatsächlich beeinflussten, liegt auf der Hand.

Eine besondere Stellung innerhalb des Publikums beanspruchte das Militär, was der Direktor des Nationaltheaters, August Wilhelm Iffland, durchaus bis zu einem gewissen Grade zu berücksichtigen suchte. Am 18. Februar 1799 wurde am Nationaltheater Schillers *Piccolomini* mit Johann Friedrich Ferdinand Fleck in der Rolle des Wallenstein mit großem Erfolg aufgeführt. In einem Brief, den Iffland am 10. Februar an Schiller schickte, um ihm die Aufführung in Aussicht zu stellen, teilte er ihm zugleich mit, dass eine Aufführung von *Wallensteins Lager* leider ganz unmöglich sei:

Es scheint mir und schien mehreren bedeutenden Männern bedenklich, in einem militärischen Staate ein Stück zu geben, wo über die Art und Folge eines stehenden Heeres so treffende Dinge in so hinreißender Sprache gesagt werden. Es kann gefährlich sein, aber doch leicht mißdeutet werden, wenn die Möglichkeit, daß eine Armee in Masse deliberirt, ob sie sich da oder dorthin schicken lassen soll oder will, anschaulich dargestellt wird. Was der wackere Wachtmeister so charakteristisch über des Königs Szepter sagt, ist, wie die ganze militärische Debatte, bedenklich, wenn ein militärischer König der erste Zuschauer ist. Ganz anders ist das in Weimar.³

2 Rahel Varnhagen, *Gesammelte Werke*. Hg. Von Konrad Feilchenfeldt, Uwe Schweikert und Rahel J. Steiner, Fotomech. Nachdruck der Ausgabe von 1854–1877, München 1985 ff., Bd. 2 (Buch des Andenkens, Teil 2), S. 561.

3 Zit. Nach Rudolph Genée, *Hundert Jahre des Königlichen Schauspiels in Berlin. Nach den Quellen geschildert*, Berlin 1886, S. 66.

Durch den Krieg hatte sich die Situation 1806 dann so grundlegend geändert, dass *Wallensteins Lager* nicht nur aufgeführt werden konnte, sondern das »Reuterlied« das ganze Publikum zu Begeisterungstürmen hinzureißen vermochte:

Dieser patriotische Gesang war so glücklich den Beifall des Publikums so sehr zu erlangen, daß der Vorhang wieder aufgezogen, und er noch einmal wiederholt werden mußte: ein Beweis, daß er in allen Herzen wiederklang.⁴

Wie stark die Kriegssituation es vermochte, die unterschiedlichen Interessen und Bedürfnisse der Zuschauer im Theater in eine Richtung zu kanalisieren und so zeitweilig alle Differenzen zu überbrücken, die sonst häufig das Auführungsgeschehen bestimmten, zeigt eine Kritik zu einer Aufführung der *Jungfrau von Orleans*, die im Oktober desselben Jahres gegeben wurde:

Ein interessanteres Schauspiel, als das alte, das auf der Bühne dargestellt wurde, bot das Publikum dar. Wichtige Nachrichten waren von unsern Brüdern im Felde, angekommen. Jeder hatte dem Nachbar Neuigkeiten, Besorgnisse, Trostgründe, Hoffnungen, frohe Aussichten mitzuteilen, oder die von ihm erhaltenen zu besprechen. Die Aufmerksamkeit für die Bühne zeigte sich nur dadurch, dass man jedem Vers, der einer patriotischen Deutung fähig war, applaudirte, und nicht selten bei Namen und Verse, die eine feindliche Idee vor die Seele riefen, pochte. – Einen oft gehörten Wunsch kann der Verfasser dieser Nachricht nicht unterlassen, hier auch zu sagen. Möchte man, bei der patriotischen Stimmung der Residenz, es doch zur bleibenden Sitte machen, daß jede bedeutende sichere Nachricht von der Armee gleich nach ihrer Ankunft der Versammlung im Schauspielhause mitgeteilt wird. Die enthusiastische Stimmung des Publikums verdient diese Aufmerksamkeit, und durch dies Verfahren könnte den tausendfachen, oft absichtlich verbreiteten Unwahrheiten, der Umlauf abgeschnitten werden.⁵

Nach Beendigung des Krieges und der anschließenden Besatzungszeit machte sich jedoch die Heterogenität des Publikums wieder deutlich bemerkbar. Vor allem die Offiziere beanspruchten für sich besondere Privilegien und waren für einige handfeste Theaterskandale verantwortlich, die durch das von ihnen

4 *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen. Im Verlage der Haude- und Spencerschen Buchhandlung*, Berlin 1740–1872 (im Folgenden zitiert: *Haude- und Spencersche Zeitung*), 23. September 1806, Nr. 114. Zitiert nach Klaus Gerlach (Hg.): *Eine Experimentalpoetik. Texte zum Berliner Nationaltheater*, Hannover-Laatzten 2007, S. 221 f., hier S. 222.

5 *Haude- und Spencersche Zeitung*, 16. Oktober 1806, Nr. 124. Zitiert nach Gerlach: *Experimentalpoetik* (wie Anm. 4), S. 56.

verabredete »Auspochen« einzelner Sängerinnen angezettelt wurden und das Eingreifen der Polizei notwendig machten.⁶

Auch wenn die Aushandlung der Beziehungen zwischen Akteuren und Zuschauern oder auch verschiedenen Gruppen von Zuschauern nicht immer derartig skandalös verlief, machte sie sich als ein die Aufführung bestimmender Faktor doch so weit bemerkbar, dass in der Kritik immer wieder auf sie Bezug genommen wird. Seit 1802 war das Theater in dem neuen Langhanschen Bau auf dem Gendarmenmarkt untergebracht, der auch einen Konzertsaal umfasste. Der Zuschauerraum des Theaters bot 1800 bis 2000 Zuschauern Platz. Bei diesen Ausmaßen kann kein Zweifel daran bestehen, dass es sich um ein Theater für ein Massenpublikum handelte, das kaum homogen sein konnte – vor allem wenn das Theater, was oft der Fall war, komplett ausverkauft war. Einigen der Aufführungen scheint es dennoch gelungen zu sein, das Publikum in einer Atmosphäre und in gemeinsamen Sentiments zu vereinigen. Zu derartigen Aufführungen gehörten zweifellos diejenige der *Nymphe der Donau*, eines »Volksmärchens und Singspiels« (1802), oder die der Kotzebueschen *Sonnenjungfrau* (1803). Über die *Nymphe der Donau* schreibt die *Zeitung für die elegante Welt*:

Am 3ten Februar wurde denn endlich der zweite Theil der hier so allgemein beliebten, Donau-Nixe (die in Berlin vornehmer, Donau-Nympfe heißen muß) gegeben. Das Haus war von oben bis unten voll, und viele Menschen, die eine Stunde vor der Vorstellung, auch für doppeltes Legegeld keinen Platz mehr bekommen konnten, mußten wieder zurückkehren. Wenn es möglich wäre, daß ein Dichter und ein Komponist sich mit einander verabreden könnten, ausgesuchten Unsinn an das Tageslicht zu bringen, so müßte man glauben, es wäre hier geschehen. Geister, Hexen, Pajoden, Tauben, Affen, Bären, Ziegenböcke, Nympfen, kleine Kinder und erwachsene Menschen wechseln recht absichtlich mit einander ab, dem Publikum Sottisen, und gar oft gemeine Zweideutigkeiten vorzusagen und vorzusingen. Die Musik – wenn man dies edle Wort bei diesem Klingklange noch gebrauchen darf – ist viel trivialer, wie jene des ersten Theils. Man glaubt in einer Schenke zu seyn und die allergeeinsten Sätze zu hören. Die Maschinerien, Dekorazionen und Verwandlungen, worauf die Direktion viel verwendet zu haben scheint, gehen sehr gut und unterhalten einmal, wie Taschenspielerkünste. Indessen hat doch das Publikum diese Vorstellung mit Wohlgefallen und rauschendem Beifall aufgenommen. Kein Schauspiel von Deutschlands ersten Dichtern, keine Oper von

6 Vgl. dazu Rudolph Genée, *Iffland's Berliner Theaterleitung 1796–1814*, Berlin 1896, S. 39–45.

seinen größten Meistern können sich seit langer Zeit einer solchen ausgezeichneten Aufnahme auf hiesiger Bühne rühmen. Der Genius der Kunst verhüllt sein Antlitz und – trauert!⁷

Ganz offensichtlich gehen hier die Kriterien des Publikums und der Kritik weit auseinander. Das Publikum verlangt Unterhaltung, der Kritiker Kunst. Das Publikum will etwas erleben, der Kritiker will, dass es sich bildet. Diese Kluft macht sich auch bei der Besprechung der Aufführung der *Sonnenjungfrau* bemerkbar:

Den 30ten ward die Sonnenjungfrau des Herrn Kotzebue gegeben. Dieses Stück, welches dreizehn Jahr auf der Bühne ist, und hier über sechzigmal gegeben ward, ist an jenem Tage von einem solchen Zulauf der Menschen aus allen Klassen und Ständen besucht worden, dass eine beträchtliche Zahl aus Mangel an Raum vor Anfang der Vorstellung zurückgehen mußte. Den Widersachern von Kotzebue's Muse ist also abermals durch das große Publikum lebhaft widersprochen.⁸

Der Kritiker hält es in diesem Fall mit dem Publikum, ohne sich über es zu erheben. Derartige Diskrepanzen, wie sie bei der *Donau-Nymphe* und in vielen anderen Fällen in den Jahren um 1800 zu beobachten sind, haben ihren Grund in einer Neubewertung der Relevanz des Stückes für die Aufführung, wie sie von einigen Kritikern vorgenommen wird. Mit ihr setzt sich explizit der Kritiker der *Vossischen Zeitung* in seiner Besprechung der Aufführung des *Julius Caesar* (27.2.1804) auseinander:

Man fodert in den neuesten Zeiten, daß das Werk großer Dichter nach seinen kleinsten Theilen und Nuancen auf dem Theater erscheinen soll. Diese Foderung beruht auf der falschen Voraussetzung, daß der Schauspieler eigentlich nichts als ein Instrument für den dramatischen Dichter, und die theatralische Darstellung nur eine Kopie des dramatischen Gedichts seyn solle. Wie dieses in seiner Vollendung da seyn könnte, ohne eine Spur von jener: so wird das Theater in seiner absoluten Vollkommenheit nicht erscheinen können, als bis alle, welche die Bühne betreten, theatralische Dichter geworden sind, für die äussere Anschauung so produktiv, wie der dramatische für die innere. Eine gute Schaubühne braucht das dramatische Gedicht höchstens als einen Stoff, und um sich frei zu entwickeln, muß

7 *Zeitung für die elegante Welt*. Hg. von Johann Gottlieb Karl Spazier, Leipzig 1801–1841 (im Folgenden zitiert: *Zeitung für die elegante Welt*), 16. Februar 1802, Nr. 20, Sp. 159. Zitiert nach Gerlach: *Experimentalpoetik* (wie Anm. 4), S. 381.

8 *Vossische Zeitung*, 3. Februar 1803, Nr. 15. Zitiert nach http://berlinerklassik.bbaw.de/BK/theater/Zeitung.html?zeitung_id=205 (17.7.2008).

das Theater mit diesem Stoff ganz nach Willkühr schalten können, als ob er noch gar keine Form hätte.

Aus diesem Gesichtspunkte, dem Unterschiede zwischen theatralischer und dramatischer Poesie, läßt sich manches auf unsern Theatern retten, worüber das gebildete Publikum (allenthalben eine überaus kleine Zahl) den Bann sprechen möchte [...].⁹

Die Auseinandersetzung darüber, ob das Stück als Kontrollinstanz für die Aufführung begriffen werden soll, wie es vor allem Literaten und andere Intellektuelle forderten, – und was implizieren würde, dass nur Stücke von hohem literarischem Wert gegeben werden sollen, – oder aber wie bisher die Dominanz der Aufführung über das Stück anerkannt werden, entpuppt sich letztendlich als ein Streit um den Publikumsgeschmack. Wenn das Stück – und damit ist bei den entsprechenden Kritikern nur die bedeutende dramatische Dichtung gemeint – als Kontrollinstanz allgemein Akzeptanz findet, wird der Geschmack der Gebildeten sich durchsetzen. Deshalb sind es immer wieder gerade die Aufführungen dieser Art von dramatischer Dichtung, welche die Kritiker zur Auseinandersetzung mit dem Geschmack des Publikums – und das heißt mit seinem Verhalten während der Aufführung – veranlassen. So regt sich ein Rezensent einer Aufführung der *Jungfrau von Orleans*, die als letztes im alten Komödienhaus am 31. Dezember 1801 gegeben wurde, über bestimmte Konventionen und aktuelle Verhaltensweisen des Publikums auf:

Diesen Abend ist unser altes, abgelebtes Schauspielhaus geschlossen worden. Es ward Schillers *Jungfrau von Orleans* gegeben und das Haus war sehr voll. Die Ausführung gelang wie immer und Mad. Meyer, die die Johanna spielt, ward, nach ihrem Tode, wie schon so oft, auch heute wieder herausgerufen.

Dieses Herausrufen oder poltern, wie mans nennen will, nimmt seit einiger Zeit so überhand, daß es vielleicht endlich einmal eine höhere Verfügung nach sich zieht, wodurch sich dieses Publikum denn herabgesetzt hält. Wenn dieses Herausrufen eine Ehre seyn soll, die der Bemühung der Künstler von eminenten Verdiensten zudedacht wird, so solle man denken: ein Publikum, das solche Ehren ertheilen kann, werde sich auch so zu stellen wissen, wie überhaupt ein Verdienst gegen das andere steht, und einer würdigen Frau wie Madame Meyer, die dieses Stück mit der höchsten Agitazion schließt, wenn auch nicht deshalb, doch ihres Geschlechtes wegen mit der gehörigen Delikatesse entgegen kommen. Wenn man aber dann wieder zu bedenken hat, daß die nehmlichen Leute in diesem Stücke, bald über

9 *Vossische Zeitung*, 1. März 1804, Nr. 26. Zitiert nach Gerlach: *Experimentalpoetik* (wie Anm. 4), S. 107 und 109 f., hier S. 107.

kämpfende und fliehende Soldaten, bald über das Brennen eines Feldlagers, das Niederstoßen eines flüchtigen Engländers oder wohl gar über eine mißlungene Tirade eines Schauspielers ihren Antheil durch lautes Lachen offenbaren; so sinkt aller Glauben an den Fortschritt des guten Geschmacks, und das willkürliche Herausrufen, mit der polternden gebieterischen Art wie es geschieht, kömmt nicht viel besser heraus, als wenn eine Herrschaft ihr Gesinde ruft.¹⁰

Für diesen Kritiker ist es offensichtlich ein Zeichen des schlechten Geschmacks, wenn das Publikum sich nicht den Handlungen des Stückes gemäß – also dem Tode Johannas, dem Kampf und der Flucht der Soldaten etc. – verhält, sondern auf die Art und Weise reagiert, wie die Schauspieler sie darstellen, und wenn es, statt sich von der offensichtlich starken Darstellung der Mad. Meyer soweit illudieren zu lassen, dass es nach dem von ihr dargestellten Tod der Johanna erschütterte Stille bewahrt, diese großartige Leistung ebenso wie die misslungenen mit direkten an die betreffenden Schauspieler gerichteten Reaktionen bewertet. Derartige Interaktionen zwischen Zuschauern und Schauspielern sollten seiner Meinung nach künftig unterbleiben.

Wenn man dem Rezensenten einer Aufführung von *Nathan der Weise* fünfzehn Monate später glauben soll, kam das Publikum hier diesen Forderungen weitgehend nach. Er schreibt:

Am 10. März, dem Geburtstage der regierenden Königin, ward Nathan der Weise mit allgemeinem Beyfall gegeben, und ist seit dem öfter bey einem vollen Hause wiederholt worden. [...] Der Beyfall, mit welchem Nathan aufgenommen ist, bürgt eben so sehr für die Fortschritte des Publikums, als der darstellenden Kunst selbst. [...] Nicht leicht hat ein Stück von diesem Ernst und dieser Ruhe so allgemein das Publikum ergriffen. Nächst dem vortrefflichen Spiele des Herrn Iffland, ist dies allein dem Talente Lessings zuzuschreiben.

So macht sich das Große immer geltend gegen den Flattersinn des Zeitgeschmacks, und stellt sich im Besitze seiner Rechte immer von neuem fest.¹¹

Auch anderen Aufführungen von keineswegs populären Dramen gelang es, das Publikum in einer positiven Reaktion zu vereinigen. So löste die Aufführung der *Braut von Messina* (14. 6. 1803) beim überwiegenden Teil des Publikums eine gemeinsame Emotion aus. Der Kritiker der *Vossischen Zeitung* schreibt:

10 *Zeitung für die elegante Welt*, 12. Januar 1802, Nr. 5, Sp. 36–38. Zitiert nach Gerlach: *Experimentalpoetik* (wie Anm. 4), S. 49 f., hier S. 49.

11 *Annalen* 1802, 20. März 1802, Nr. XII, S. 179–189. Zitiert nach Gerlach: *Experimentalpoetik* (wie Anm. 4), 261 und 263–267, hier S. 261 und S. 267.

Vorzüglich schön wurde der allgemeine Chor nach Manuels Tode gesagt. Er begann stark, nahm eine sanfte Biegung in der Mitte, und endete in feierlicher Tiefe. Die Stimmung des Publikums war feierlich; man sah viele Beweise der tiefen Rührung, und konnte sie vernehmen. Als der Vorhang bei der genialischen Musik unsers Webers langsam herabsank, folgte vollstimmiger, anhaltender Beifall, womit der Eindruck sich bewährte, den das Ganze auf die Mehrheit gemacht hat. [...] Daß dieses Schauspiel von einigen Mängeln entstellt werde, darüber sind Alle einig. Daß eine unwiderstehlich anziehende Macht darin waltet, welche die schöne Kindlichkeit zurückzaubert, die Gegenwart erhöht, die Zukunft näher rückt, und alle Kräfte der Seele wunderbar auf- und niederwogen läßt, – das haben Viele empfunden, und das laute Schluchzen huldigte dem tragischen Genius!¹²

In dieser Kritik ist immer wieder von der »Mehrheit« und den »Vielen« die Rede, die sich in ihren Emotionen vereinigt fühlten. Dies kann nicht über das generelle Dilemma hinwegtäuschen, das mit dem Massenpublikum des Nationaltheaters gegeben war. Die unterschiedlichen Interessen, Bedürfnisse, Vermögen und Sensibilitäten ließen sich keineswegs leicht in eine gemeinsame Richtung lenken, so dass von einem allgemeinen »Fortschritt« des Publikums, wie ihn der Rezensent des *Nathan* suggeriert, wohl kaum die Rede sein konnte. Vielmehr traten immer wieder Gegensätze zwischen verschiedenen Gruppen von Zuschauern auf.

Während ein Theil der Versammlung ganz im Genuß des Meisterwerks lebt, und durch jede Störung des stillen starken Mitgefühls empfindlich verletzt wird, läßt die Unbehaglichkeit der Langeweile Unruhe entstehen, die nach dem Maaß bedeutend wird, worin die Selbstliebe empfundene Langeweile als wohlbegründet geltend machen möchte. Die Unbefangenheit ist dahin, der Krieg der Meinungen beginnt; ein Sektirer darf nur den Stock auf den Fußboden aufstoßen, so ist, da mit Scharren und Pochen am leichtesten wie am lautesten abgeurtheilt wird, der Bilderstürmerkrieg auf dieses Zeichen im feurigen Gange.¹³

Dieser Sachverhalt, wie er sich offensichtlich häufig zeigte, war für diesen Rezensenten einer Aufführung der *Natürlichen Tochter* (12. 7. 1803) Anlass genug, eingehender auf die Unterschiede zwischen den Zuschauern zu reflektieren und nach Möglichkeiten zu suchen, wie diesem Dilemma zu entkommen sei.

12 *Vossische Zeitung*, 16. und 18. Juni 1803, Nr. 72 und 73. Zitiert nach Gerlach: *Experimentalpoetik* (wie Anm. 4), S. 57 und 59 f., hier S. 59 und 60.

13 *Vossische Zeitung*, 16. und 19. Juli 1803, Nr. 85 und 86, hier Nr. 86. Zitiert nach Gerlach: *Experimentalpoetik* (wie Anm. 4), S. 205 und 207–209, hier S. 208.

Ob politische Schauspiele überhaupt wirken, ob ein deutsches Publikum leicht und gern in ein solches Interesse eingeht? daran ist fast zu zweifeln. Wir sind an deutliche Geschichte in einer Folge von Begebenheiten, welche vor unsern Augen vorgehen, gewöhnt; wir verlangen Zeitvertreib, Witz oder Rührung – Unterhaltung der Sinne. [...] Der gediegene Verstand in seinem Schimmer der Empfindung ergreift die Einzelnen, erfüllt und befriedigt sie. Das Nachsinnen, die Vereinigung einzelner Züge in ein Ganzes erhebt sie zu Mitarbeitern des Dichters, und vermehrt den sanften Genuß der Imagination. Eben darin aber, daß die meisten ohne Mitarbeit empfangen wollen, darin liegt es, daß Schauspiele wie die natürliche Tochter, Egmont und Iphigenia nur auf einen ausgesuchten Zirkel wirken und nicht auf die Menge. Mag denn die Menge diesen vorübergehen und den Wenigen ihren stillen Genuß ruhig lassen, wenn jene die Billigkeit beobachten, das, was auf die Mehrheit wirkt, in Frieden dahin gehen zu lassen, ohne den Genuß einer achtbaren Klasse, die nicht so fein besaitet ist und sein darf, durch Witzeleien oder Spott zu verkümmern. Die Bitterkeit, womit ein Theil dem andern seine Langeweile in Rechnung bringt, erzeugt den Partheigeist, welcher heut das Volksvergnügen stört und morgen den feineren Sinn der gebildeteren Klasse trübt.¹⁴

Der Rezensent sieht als Ausweg aus dem Dilemma allein eine größere Toleranz der beiden von ihm angesprochenen Gruppen von Zuschauern gegenüber der jeweils anderen. Die Rechte aller Zuschauer auf ein Theater, das ihren Neigungen, Interessen und ihrem Geschmack entspricht, wird ausdrücklich anerkannt. Da diese Rechte in Berlin – anders als in Paris – nicht durch unterschiedliche Theater sichergestellt werden konnten, blieb nur der Appell an gegenseitige Toleranz.

Auch wenn eine solche Toleranz sich keineswegs durchsetzte, lässt der Vorschlag dieses Kritikers die große Differenz in den Vordergrund treten, durch die der öffentliche Raum des Berliner Nationaltheaters von demjenigen des Weimarer Hof- und Nationaltheaters unterschieden war. Diese Differenz zeigt sich besonders deutlich bei den Aufführungen des Schlegelschen *Ion*, der in Weimar am 2. Januar 1802 Premiere hatte (mit weiteren Aufführungen am 4. Januar sowie am 27. Juli und 9. August 1802) und in Berlin am 15. und 16. Mai desselben Jahres gezeigt wurde.

Obwohl Goethes Spielplan nicht nur der von ihm so genannten Weltliteratur galt, sondern durchaus die gleichen trivialen Stücke enthielt, wie sie der zitierte Kritiker beim Berliner Nationaltheater beklagt hatte, behauptete Goethe in seinem Aufsatz *Weimarisches Hoftheater*, der im März 1802 aus Anlass der

14 Ebenda, hier Nr. 85, Gerlach: *Experimentalpoetik*, S. 205 und 207.

Uraufführung von *Ion* im Weimarischen *Journal des Luxus und der Moden* erschien, dass sein Publikum keineswegs dem Pöbel zuzurechnen sei, der

sich unvorbereitet zum Schauspielhause (drängt), [...] verlangt, was ihm unmittelbar genießbar ist, [...] schauen, staunen, lachen und weinen (will) [...] Bloß dadurch, dass unsere Lage erlaubt, Aufführungen zu geben, woran nur ein erwähltes Publikum Geschmack finden kann, sehen wir uns in den Stand gesetzt, auf solche Darstellungen loszuarbeiten, welche allgemeiner gefallen.¹⁵

Mit der Inszenierung des *Ion* hatte Goethe die Fähigkeit seines »erwählten Publikums« zu ästhetischer Distanz, wie er beim Abfassen des Artikels sehr wohl wusste, erheblich überschätzt. Das Publikum, von dem Goethe generell eine konzentriert aufmerksame, ruhige und durch und durch disziplinierte Haltung erwartete, wurde wiederholt unruhig, ja brach an den »unpassenden Stellen« in lautes Gelächter aus. Dies »ungebührliche« Benehmen der Zuschauer veranlasste Goethe, in seiner Loge aufzuspringen und ins Publikum hinunterzudonnern: »Man lache nicht!«¹⁶ Ein ähnlicher Zwischenfall wird übrigens auch von der vier Monate später stattgefundenen Uraufführung des *Alarkos* von Friedrich Schlegel überliefert.¹⁷ Über das Verhalten des Publikums wird in unterschiedlichen Briefen berichtet. So schreibt Karoline Herder am 6. Januar 1802 an Knebel: »Ein schamloseres, frecheres, sittenverderbenderes Stück ist noch nicht gegeben. Jena war wieder herübercitirt zum Klatschen. Bei der zweiten Vorstellung waren weniger darin; zum drittenmal wollen sie's nicht wagen; denn da möchte das Haus ganz leer bleiben.«¹⁸ Und Carl Bertuch äußerte in einem Brief vom 12. März 1802 an Leo von Seckendorf, dass die Ursache für die schlechte Aufnahme des *Ion* beim Publikum in folgendem Sachverhalt liege: »da man hier kein bloß ästhetisches, sondern ein solches Publikum hat, dessen Moralität, wenigstens scheinbar, öffentlich geschont werden muß, so hatten viele ganz entblöbte Stellen des *Ion* einen gewaltigen Rumor unter unseren züchtigen Frauen und Mädchen.«¹⁹

15 Weimarisches Hoftheater, in: *Goethes Werke. Im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen*, WA I (Werke), Bd. 40, Weimar 1901, S. 73–85, S. 78 f.

16 Vgl. Eduard Genast: *Aus dem Leben eines alten Schauspielers*, Leipzig 1862/1866, S. 77.

17 Vgl. *Schiller und Goethe im Urtheile ihrer Zeitgenossen. 1773–1812*. Hg. von Julius W. Braun, 2. Abth. Goethe, Bd. 3 (1802–1812), Berlin 1885, S. 8–11 und S. 16–17.

18 Zitiert nach Oscar Fambach (Hg.): *Ein Jahrhundert deutscher Literaturkritik (1750–1850)*, Bd. IV, Das große Jahrzehnt in der Kritik seiner Zeit, Berlin 1958, S. 579.

19 Carl Bertuchs Briefe an Leo von Seckendorf, in: *Goethe, Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe Gesellschaft*, Bd. 17, 1955, S. 302–308, S. 304.

Der Theaterraum war für Goethe offensichtlich nur insofern ein öffentlicher Raum, als er ein ästhetischer Raum war, ein Raum, in dem die Zuschauer ästhetische Bildung erfuhren. Wenn das Verhalten der Zuschauer Anlass zur Vermutung gab, dass es nicht einem ästhetischen Urteil, sondern anderen Kriterien geschuldet war, sah Goethe sich ermächtigt, 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. Mögliche Interaktionen sollten sich darauf beschränken, dass die Schauspieler das von Goethe Einstudierte genau so ausführten, wie es einstudiert war, und die Zuschauer ihren Aktionen und Deklamationen mit äußerster Konzentration und in ästhetischer Distanz folgten. Das Theater wurde hier zu einer Bildungsanstalt, die alle Zuschauer zu dem hehren Ziel führen sollte, durch die Teilnahme an einer Aufführung gebildet zu werden, was von ihnen verlangte, sich jeglicher beobachtbarer Verhaltensweisen zu enthalten, weder laut zu lachen noch mitfühlend zu schluchzen oder gar irgendwelche Zeichen von Ablenkung und Zerstreuung zu zeigen. Entsprechend beklagt sich Karoline Herder ausgehend von der *Ion*-Aufführung:

Das neueste Gesetz des Theaters, das hier regiert und täglich unverschämter und frecher wird, setzt die dramatische Kunst auf Repräsentation und Deklamation; der Inhalt des Stückes ist diesen erst tief untergeordnet oder kommt gar nicht in Betracht in Ansehung des Zuschauers. Als hölzerne Puppen sollen wir unten im Parterre sitzen und die hölzernen Puppen auf der Bühne anschauen und declamieren hören, übrigens mir nichts, dir nichts, leer und trostlos von dannen gehen.²⁰

Aushandlungen von Beziehungen, Werten, Überzeugungen zwischen Akteuren und Zuschauern oder auch zwischen unterschiedlichen Zuschauern sollte es im Weimarer Theater möglichst nicht mehr geben. Vielmehr sollten die Zuschauer danach streben, sich zu dem Geschmack des Direktors hinaufzubilden, der über ein entsprechendes Verhalten in der Aufführung wachte. Der Unterschied zum Berliner Nationaltheater könnte nicht größer sein. Entsprechend mokierte sich Garlieb Merkel, der zunächst für die *Vossische Zeitung* und dann für die *Haude- und Spenersche Zeitung* Kritiken zu Berliner Aufführungen schrieb, nach der Lektüre von Goethes Aufsatz über das *Weimarisches Hoftheater*:

20 Brief an Gleim vom 1. März 1802, in: *Von und an Herder: Ungedruckte Briefe aus Herders Nachlaß*, hg. von Heinrich Düntzer und Ferdinand Gottfried Herder, 3 Bde., Leipzig 1861–1862, Bd. 1, S. 301.

Aus der ganzen hochfahrenden Schreiberei könnte man fast schließen, dass es, nach der Meinung besagter Direktion, in Weimar gar kein Publikum gebe, indem die Leute, die sich dort im Schauspielhaus versammeln, nicht befugt sind, einen eigenen Geschmack zu haben, oder wohl gar ihr Urtheil geltend zu machen, sondern nur existieren, damit besagte Direktion an ihnen experimentire, was wohl Stücke von diesem oder jenem Zuschnitt auf sie wirken werden: – ungefähr, wie man in Paris an den Elephanten die Wirkung der Musik versuchte.

Das erwähnte Manifest sagt: »Vielen Dank soll der Kunstrichter verdienen, der *uns* an diesem Beispiele (dem *Ion*) wieder klar macht, inwiefern wir den Alten nachfolgen können und sollen.« [...] Sind unter »Wir« die Theaterdirektionen verstanden, so können und sollen diese der Direktion zu Athen und Rom darin nachfolgen, daß sie sich nicht nur für hochehrwürdige Vormünder des Publikums ansehen, die sich um dasselbe pädagogische Verdienste erwerben und mit ihm zu experimentiren haben; – daß sie im Gegentheil sich fein gegenwärtig erhalten, wie sie eigentlich im Dienst desselben stehen; – daß sie daher, wenn sie den öffentlichen Geschmack veredeln wollen, nicht hochbrüstig und arrogant einherfahren, sondern den Geist des Publikums zu Rathe ziehen, und ihn nur allmählig und auf eine gefällige Weise erheben sollen; – nicht aber Stücke geben, die es nicht interessieren können, und dann jede Aeußerung des Mißfallens verbieten.²¹

Nicht nur war das Verständnis von Theater als öffentlichem Raum mit Bezug auf die Aufführungen in Weimar grundsätzlich anders als in Berlin, sondern auch im Hinblick auf die Kritik. Wie allgemein bekannt, verhinderte Goethe das Erscheinen einer kritischen Rezension des *Ion* von Karl August Böttiger – der allerdings nur das Stück verreit, dagegen die Aufführung durchaus lobt. Die Rezension, die in der *Zeitung für die elegante Welt* erschien, stammte nachweislich aus dem näheren Umkreis von August Wilhelm Schlegel ebenso wie die beiden Briefschreiber, die sich in nachfolgenden Nummern hymnisch zu Stück und Aufführung äußerten. So musste in der Tat in der weiteren Öffentlichkeit der Eindruck entstehen, dass der *Ion* in Weimar »mit so vielem Beifall« aufgenommen wurde, wie der Rezensent der Berliner *Ion*-Aufführung, der Altertumswissenschaftler Hans Christian Genelli, in seiner Besprechung ebenfalls in der *Zeitung für die elegante Welt* (8. 8. 1802) schreibt. Dass hier alles getan wurde, um eine öffentliche Auseinandersetzung mit dem Stück, der Aufführung und der Reaktion des Publikums zu verhindern, liegt auf der Hand. Das ist natürlich auch Merkel nicht entgangen, der den Befund im 83.

21 Garlieb Merkel: Bemerkungen, in: Briefe an ein Frauenzimmer über die wichtigsten Produkte der schönen Literatur (5. Bd., S. 368/91). Zitiert nach Fambach: *Ein Jahrhundert deutscher Literaturkritik* (wie Anm. 18), S. 596 f.

der oben zitierten Briefe aus der zweiten Septemberhälfte 1802 ausbreitet und mit folgender Empfehlung an Schlegel schließt:

Bei der ersten Vorstellung würde er sogar, um der bekannten Dummheit des Publikums zu Hülfe zu kommen, nicht übel thun, sich aufs Proscenium zu setzen, und durch allgemein verständliche Zeichen anzukündigen, welche Eindrücke die Zuschauer zu äußern haben. Wenn er, wo er Rührung beabsichtigte, sich die Augen wischte, und wo er etwas Weise meinte, den Finger an die Nase legte: – es müsste gehn!²²

Der Vergleich mit Weimar lässt umso deutlicher vor Augen treten, in welcher Hinsicht das Berliner Nationaltheater als ein öffentlicher Raum zu betrachten ist – zum einen mit Bezug auf die Aufführungen, zum anderen hinsichtlich der Kritik. In der einzelnen Aufführung wurden die Beziehungen zwischen Akteuren und Zuschauern sowie zwischen unterschiedlichen Zuschauergruppen, Werte, Überzeugungen und Verhaltensweisen immer wieder von Neuem ausgehandelt. Die Aufführungen wurden in diesem Sinne als derartige Aushandlungsprozesse und durch sie vollzogen. Die Kritik begleitete und kommentierte diese Aushandlungsprozesse und machte Vorschläge, wie sie in Zukunft zum Vorteil aller Beteiligten verändert werden könnten. Das Theater erhielt seine Bedeutung als öffentlicher Raum dadurch, dass die Angehörigen der unterschiedlichsten gesellschaftlichen Klassen und Stände hier aufeinander trafen und mit derartigen Aushandlungsprozessen immer wieder erneut den Versuch unternahmen, eine Verständigung untereinander, einen Ausgleich ihrer unterschiedlichen Interessen, Bedürfnisse und Befindlichkeiten und zuweilen sogar eine, wenn auch nur flüchtige Gemeinschaft herzustellen. Es geht sicher zu weit, darin bereits einen demokratischen Kern erkennen zu wollen oder das Berliner Nationaltheater gar als Wegbereiter der 1848er Revolution zu feiern. Gleichwohl fungierte es als ein öffentlicher Raum, der eine neue Art des Umgangs von Mitgliedern unterschiedlicher Klassen und Stände ermöglichte.

22 Zitiert nach Fambach: *Ein Jahrhundert deutscher Literaturkritik* (wie Anm. 18), S. 608.