

Ingo Jonas

Theatrale Rezeptionsprozesse  
am Beispiel  
Ifflandscher Stücke

*Iff*epodium # 3

© Ingo Jonas, epodium (München)

Website: [www.epodium.de](http://www.epodium.de)

E-Mail: [info@epodium.de](mailto:info@epodium.de)

Alle Rechte vorbehalten/All rights reserved

Covergestaltung: Drahtzieher Design & Kommunikation, Wien

epodium ist eine eingetragene Marke

ISBN 978-3-940388-33-9

Germany 2014

Reihe off epodium

Herausgeber: Andreas Backoefer

Bibliografische Informationen Der Deutschen Nationalbibliothek.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über

<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

THEATRALE REZEPTIONSPROZESSE AM BEISPIEL IFFLANDSCHER STÜCKE

## ACADEMISCH PROEFSCHRIFT

ter verkrijging van de graad van doctor  
aan de Universiteit van Amsterdam  
op gezag van de Rector Magnificus  
prof. dr. D.C. van den Boom  
ten overstaan van een door het college voor promoties  
ingestelde commissie,  
in het openbaar te verdedigen in de Agnietenkapel  
op dinsdag 1 november 2011, te 10:00 uur

door

**Ingo Jonas**

geboren te Greifswald, Duitsland.

Promotor: Prof. dr. K. E. Röttger

Co-promotor: Dr. S. Horstkotte

Overige leden: Dr. C. M. H. H. Dauven-van Knippenberg

Dr. P. G. F. Eversmann

Prof. dr. E. M. P. van Gemert

Prof. dr. H. A. van der Liet

Prof. dr. H. Schoenmakers

Faculteit der Geesteswetenschappen

## Samenvatting

Deze dissertatie behelst een onderzoek naar de receptie van opvoeringen op een empirisch en theoretisch vlak. Op empirisch vlak vindt een exemplarisch onderzoek plaats naar de frequentie van opvoeringen en opvoeringsbeschrijvingen van toneelstukken van een geselecteerde toneelschrijver. Uit de resultaten volgen theoretische beschouwingen over een receptiemodel, dat de transformatie van een voorbeeldtekst in een opvoering beschrijft. Dit model wordt uitgebreid aan de hand van beschouwingen omtrent identiteitstransformaties en een handelingsgeoriënteerde waarnemingsmodel voor de opvoeringsrecipienten.

De empirische data worden als exemplarisch gezien voor de opvoeringspraktijk in het Duitstalige theater in de periode 1784-1790, de tijd dat het nationale theater vaste voet aan de grond kreeg en theatertijdschriften zich ontwikkelden tot een medium voor opvoeringsbeschrijvingen. Geanalyseerd werden de tussen 1781 – en 1790 gepubliceerde opvoeringsbeschrijvingen (kritieken) van teksten van August Wilhelm Iffland.

De resultaten van het empirisch onderzoek wijzen uit dat de teksten van Iffland in de onderzochte periode tot de meest gespeelde behoorden. Zijn teksten, de opvoeringen daarvan en de vertolkende gezelschappen werden in veellagige betogen geprezen of gelaakt. Daarbij worden de prestaties van de uitvoerenden en hun weergave van de personages bijzonder vaak geëvalueerd.

Aan de hand van de empirische data worden theoretische interpretaties en de ontwikkeling van een receptiemodel voor theateropvoeringen tot stand gebracht. Het receptiemodel is gebaseerd op het 'Textrepresentatiemodel' van Van Dijk en Kintsch (1983), in combinatie met het 'type-token'-onderscheid van Garnham en Oakhill (1996), die een individuele benadering van de uitvoerenden mogelijk maken. Voorbouwend op dit model wordt recht gedaan aan de individualiteit van de opvoering, enerzijds middels het handelingsbegrip van de opvoeringsrecipient (Joas, 1922) en het handelen van de uitvoerenden; anderzijds door de opvoering als visueel en auditief autonome verrichting te definiëren. Op deze grondslag wordt de overdracht van het tekstuele personage op het te vertolken personage geïntegreerd, met inachtneming van de identiteit van vertolkende persoon (Lewis, 1986).

Dit onderzoek levert daarmee drie belangrijke onderzoeksbijdragen/resultaten:

- 1) Het ontwikkelt een categorisering voor de beoordeling van opvoeringsbeschrijvingen, die op de meest uiteenlopende theater-historische vragen van toepassing zijn, daarbij rekening houdend met het succes van opvoeringen, de prestaties van de acteurs, en de teksten.  
  
➔ Empirische resultaten betreffende de kwaliteit van opvoeringen
  
- 2) Het levert een proeve van repertoireonderzoek en verstrekt daarmee informatie over toneelgezelschappen, de plaatsen van opvoering en de opvoeringsfrequentie van teksten.  
  
➔ Empirische resultaten betreffende de kwantiteit van opvoeringen
  
- 3) De resultaten worden in een opvoerings-receptiemodel geïntegreerd, dat rekening houdt met de individualiteit van de recipiënten op het vlak van de tekst en de opvoering en dat een geldigheid bezit die verder reikt dan het onderzochte historische voorbeeld.  
  
➔ Integratie van de empirische resultaten in een theoretisch model

# Theatrale Rezeptionsprozesse am Beispiel Ifflandscher Stücke

## Zusammenfassung

Die vorliegende Doktorarbeit untersucht die Rezeption von Aufführungen auf einer empirischen und einer theoretischen Ebene. Auf der empirischen Ebene erfolgt eine exemplarische Erhebung zur Häufigkeit von Aufführungen und Aufführungsbeschreibungen von Texten eines ausgewählten Textverfassers. Aus den Ergebnissen beider Erhebungen folgen theoretische Betrachtungen zu einem Rezeptionsmodell, das die Transformation von einem Vorlagetext in eine Aufführung beschreibt. Dieses Modell wird um die Betrachtung von Identitätstransformationen und um ein handlungsorientiertes Wahrnehmungsmodell für den Aufführungsrezipienten erweitert.

Die empirischen Daten wurden exemplarisch zur Aufführungspraxis im deutschsprachigen Theater im Zeitraum von 1784 bis 1790 erhoben, der Zeit, in der die Etablierung des Nationaltheaters stattfand und sich mit Theaterzeitschriften ein Medium für Aufführungsbeschreibungen entwickelte. Die Aufführungsbeschreibungen (Kritiken) wurden zu Aufführungen von Texten August Wilhelm Ifflands zwischen 1781 und 1790 analysiert.

Die Ergebnisse der empirischen Untersuchungen zeigen, dass Ifflandsche Texte im Betrachtungszeitraum zu den meist gespielten gehörten. Bei den Aufführungen seiner Texte wurden die Texte, die Aufführungen und die aufführenden Schauspielergesellschaften vielschichtig gelobt oder getadelt. Neben diesen Kommentierungen wurden besonders häufig Aufführende und deren Figuren-Darstellungen bewertet.

Anhand der empirischen Daten werden theoretische Interpretationen und die Entwicklung eines Rezeptionsmodells für Theateraufführungen vorgenommen. Das Rezeptionsmodell fußt auf dem Textrepräsentationsmodell von Dijk und Kintsch (1983) in Kombination mit der type-token distinction von Garnham und Oakhill (1996), die die individuelle Betrachtung von Aufführenden ermöglichen. Aufbauend auf diesem Text-Modell wird die Individualität der Aufführung einerseits mittels des Handlungsverständnisses des Aufführungsrezipienten (Joas, 1992) herausgearbeitet und das Handeln der Aufführenden andererseits als visuell und auditiv eigenständige Leistung bestimmt. Auf der so geschaffenen Grundlage wird die Übertragung der textlichen Figur auf die darzustellende Figur unter Beachtung der Identität der darstellenden Person (Lewis, 1986) integriert.

Die vorliegende Forschungsarbeit leistet somit drei wichtige Forschungs-Beiträge:

- 1) Sie entwickelt ein Kategorisierungssystem für die Auswertung von Aufführungsbeschreibungen in Hinblick auf den Erfolg von ‘Aufführungen’, ‘schauspielerischen Leistungen’, und ‘Texten’, welches auf verschiedenste theater-historiographische Fragestellungen anwendbar und erweiterbar ist.  
➔ Empirische Ergebnisse zur Qualität von Aufführungen
- 2) Sie führt eine Spielplanerhebung durch und kann damit Angaben zu der Häufigkeit von gespielten Texten, Schauspielergesellschaften, Orten u.a. liefern.  
➔ Empirische Ergebnisse zur Quantität von Aufführungen
- 3) Die Ergebnisse werden in ein Aufführungs-Rezeptions-Modell integriert, das die Individualität der Rezipienten auf Ebene des Textes und der Aufführung berücksichtigt und über das untersuchte historische Beispiel hinaus Gültigkeit besitzt.  
➔ Integration der empirischen Ergebnisse in ein theoretisches Modell



## Danksagung

Ich danke allen, die mich auf meinem Weg zur Doktorarbeit unterstützt haben, sei es durch viele fruchtbare Diskussionen, Anregungen oder konstruktive Kritik. Ich werde nicht alle namentlich benennen können, die mir auf Teilen des Weges beigestanden haben.

Mein besonderer Dank richtet sich an meine beiden Mentorinnen Prof. Dr. Kati Röttger und PD Dr. Silke Horstkotte, die mich während meiner Arbeit fortwährend betreuten und bei Fragen immer an meiner Seite waren. Sie haben mit ihrer Unterstützung und Kritik diese Arbeit möglich gemacht. Postum möchte ich mich bei Prof. Dr. Theo Girshausen bedanken. Seine Fragen begleiteten mich trotz seines frühen Todes. Nicht zuletzt habe ich ihm Denkanstöße für die vorliegende Arbeit zu verdanken.

Darüber hinaus möchte ich mich bei Bernd Blaschke, Anselm Heinrich, Wilhelm und Ulrike Grünekle-Budke, Diana Stiehl und Michelle Wendelich für Korrekturen und Kommentare früherer Versionen dieser Arbeit bedanken.

Der größte Dank gilt jedoch Anja Gampe, die mir unzählige Stunden zuhörte, mich in programmiertechnischen Fragen unterstützte und sich kritisch auf Diskussionen der Hypothesen und Ergebnisse einließ. Meiner Tochter Alina möchte ich danken, dass sie es geduldig ertragen hat, wenn ich keine Zeit für sie hatte.

## Inhaltsverzeichnis

<b>Einleitung</b> .....	12
Zeitraum (13); Quellen und Methoden (14); Exempel (14); Konklusion (15)	
<b>1 Annäherung an den Forschungsgegenstand</b> .....	<b>16</b>
1.1 Das Jausschen Rezeptionsmodell .....	17
Werk, Text, Textrezeption (17); Der historische Augenblick des Erscheinens eines Textes (18); Betrachtung des historischen Augenblicks des Erscheinens eines Textes (18); Kommunikationsstruktur zwischen Text und Rezipient (21)	
1.2 Gültigkeit des Jausschen Modells für Theateraufführungen .....	21
Aufführung, Aufführende, Aufführungsrezeption (21); Aufführende (23); Aufführungsrezipienten (23); Aufführung (23); Visualität einer Aufführung (24); Auditivität einer Aufführung (24); Der historische Augenblick des Erscheinens von Theateraufführungen (25); Kommunikationsprozesse (26)	
1.3 Zusammenfassung .....	27
<b>2 Empirische Analyse</b> .....	<b>28</b>
2.1 Implikationen für die empirische Analyse .....	28
2.2 Methoden .....	29
2.2.1 Quellen .....	29
Arten der Informationen aus Theaterperiodika (30); Eingrenzung der Quellen (31)	
2.2.2 Methode der exemplarischen Spielplanstatistik .....	32
Nachschlagewerke (33); Datenbanken (33); Spezialfälle der Erfassung und Normierung (33)	
2.2.3 Methode der Erfassung von Aufführungsbeschreibungen .....	37
Erfassung von Beiträgen (39); Methode der semantischen Analyse: Kodierung von Beiträgen (41); 1 Kodes für die Kategorisierung des Vorlagentextes (42); 2 Kodes für die Kategorisierung von Aufführungen (42); 3 Kodes zu Kategorisierung des Verhältnisses zwischen Text und Aufführung (44); 4 Kodes zu Kategorisierung von praktischen und theoretischen Aspekten (44); 5 Erläuterungen zu den Kommentaren (45); Beispielhafte Darstellung der Kodierung (46)	
2.3 Zusammenfassung .....	47
<b>3 Empirische Ergebnisse</b> .....	<b>49</b>
3.1 Ergebnisse der exemplarischen Spielplanstatistik .....	49
3.1.1 Einleitende Bemerkungen .....	49
3.1.2 Explorativer Einstieg .....	49
Aufführungen nach Jahren (49); Aufführungen nach Orten und Jahren (50); Aufführungen nach Schauspielergesellschaften und Jahren (52); Aufführungen nach Schauspielergesellschaften und Orten (54); Diskussion (56)	
3.1.3 Detaillierte Ergebnisse .....	56
Untersuchung der Aufführungen nach meistgespielten Stücken (56); Aufführungshäufigkeiten von Stücken (60); Aufführungen nach Verfassern und Jahren (61); Aufführungen im Verhältnis zu Stücken von Verfassern (63); Aufführungshäufigkeit Ifflandscher Stücke (65)	
3.1.4 Diskussion der Ergebnisse .....	67

3.2 Ergebnisse der Analyse von Aufführungsbeschreibungen Ifflandscher Stücke .....	68
3.2.1 Einleitende Bemerkungen .....	68
3.2.2 Explorativer Einstieg .....	68
Beiträge nach Theaterzeitschriften (69); Kommentare nach Jahren (70); Kommentare nach Aufführungen (71); Kommentare nach Kategorien (74); Kommentare nach Kategorien und Stücken (76); Kommentare nach Gesellschaften (77); Diskussion (79)	
3.2.3 Detaillierte Ergebnisse .....	79
Kommentare zu Aufführungen nach Stücken (79); Betrachtung von Kommentaren Dritter (82); Kommentare nach Stücken und Kodes (84); Reflexionen zu schauspieltheoretischen und praktischen Aspekten (86); Zusammenfassung bisheriger Ergebnisse (87); Kommentare zu einzelnen Aufführenden (90); Kommentare zu einzelnen Figurendarstellungen (90); Kommentare zu Figurendarstellungen nach Kodes (91); Kommentare zur Charakteristik von Figurendarstellungen (93); Kommentare zu Figurendarstellungen nach Schauspielgesellschaften und Orten (96)	
3.2.4 Diskussion der Ergebnisse .....	103
3.3 Gesamtbetrachtung der empirischen Ergebnisse .....	104
Inhaltlich (104); Methodisch (105); Implikationen für ein zugrunde liegendes Rezeptionsmodell (106)	
<b>4 Entwicklung eines Rezeptionsmodells für Texte .....</b>	<b>107</b>
4.1 ‘Literarisches Theater‘ .....	107
4.2 Eindeutigkeit von Texten und deren Übernahme durch Aufführende .....	108
4.3 Übersetzbarkeit von Texten .....	109
A) Fassungen Shakespearescher Texte (112); B) Fassungen von Texten, die Schröder zugeschrieben wurden (115); C) Fassungen Ifflandscher Texte (118); D) Textvariationen von Aufführenden am Mannheimer Theater (125); Diskussion (126)	
4.4 Textrezeption .....	128
Textrepräsentationsmodelle (128); Anwendung des Textrepräsentationsmodells (130); Prozesshaftigkeit der Textrezeption (135); Prozesshaftigkeit am Beispiel (136); Einbindung mentaler Modelle (139)	
4.5 Zusammenfassung .....	141
<b>5 Übertragung des Rezeptionsmodells auf Aufführungen .....</b>	<b>142</b>
5.1 Zeichentheoretisches Modell .....	142
5.2 ‘Type-token-distinction‘ .....	144
5.3 Erweiterung des Rezeptionsmodells um die ‘type-token-distinction‘ .....	146
5.4 Gestaltungselemente von ‘theatralen token‘ .....	150
<b>6 Integration der Aufführenden in das Rezeptionsmodell .....</b>	<b>153</b>
6.1 Aufführende in Schauspielergesellschaften .....	153
6.2 Integration mehrerer Aufführender in das Rezeptionsmodell .....	156
<b>7 Teilhabe der Aufführenden an gesellschaftlichen Diskursen .....</b>	<b>159</b>
7.1 Entscheidungsmotive für die Wahl eines Textes .....	159
A) Interessen eines Verfassers (159); B) Interessen eines Theaterleiters (160); C) Berücksichtigung des Publikums (161); D) Künstlerische Interessen (161)	
7.2 Diskursteilhabe .....	162

<b>8 Zusammenfassung des Rezeptionsmodells</b> .....	<b>165</b>
Ausgangspunkt (165); Kommunikationsmodell (165); Konklusion (167); Offene Fragen (167)	
<b>9 Integration des Aufführungsrezipienten in das Rezeptionsmodell</b> .....	<b>168</b>
9.1 Handlungsverständnis .....	168
9.2 Aufführungsrezeption als Handlungsrezeption .....	175
9.3 Referenzen von Handlungen .....	175
9.4 Zuschreibung von ‘Wahrheitsgehalten’ für Handlungen .....	181
Logisches Schließen (182); Modallogik (183)	
9.5 Zusammenfassung .....	186
<b>10 Identitäten von Aufführenden</b> .....	<b>187</b>
10.1 Transitive Identitäten zwischen ‘possible worlds’ .....	188
10.2 Counterparts von Identitäten .....	191
10.3 Integration von Counterparts in das Rezeptionsmodell .....	193
10.4 Diskussion .....	195
<b>11 Abschlussdiskussion</b> .....	<b>199</b>
Entwicklung des Rezeptionsmodells (199); Konkrete Ergebnisse zu Iffland (201); Schlussfolgerungen für die Rezeption von Aufführungen (203); Limitierungen (205); Ausblick (205)	
<b>Appendix</b> .....	<b>208</b>
<b>1 Inhaltliche Zusammenfassung des Textes “Verbrechen aus Ehrsucht”</b> .....	<b>208</b>
<b>2 Literaturverzeichnis</b> .....	<b>209</b>
2a Konkordanz von Theaterzeitschriften .....	209
2b Theaterzeitschriften .....	210
2c Quellen .....	211
2d Forschungsliteratur .....	211
2e Internetquellen .....	216
<b>3 Abbildungsverzeichnis</b> .....	<b>217</b>

”Man wird, wenn man Geschichten schreibt, sehr oft gefragt: “He, Sie, ist das, was Sie geschrieben haben, auch wirklich passiert?” Ob wirklich passiert oder nicht, das ist egal. Hauptsache, daß die Geschichte wahr ist! Wahr ist eine Geschichte dann, wenn sie genau so, wie sie berichtet wird, wirklich hätte passieren können. Habt ihr das verstanden? Wenn ihr das verstanden habt, habt ihr ein wichtiges Gesetz der Kunst begriffen. Und wenn ihr’s nicht verstanden habt, dann ist es auch nicht schlimm.”

*Erich Kästner (1931)<sup>1</sup>*

“Ich schicke jemanden einkaufen. Ich gebe ihm einen Zettel, auf diesem stehen die Zeichen: “fünf rote Äpfel”. Er trägt den Zettel zum Kaufmann; der öffnet die Lade, auf welcher das Zeichen “Äpfel” steht; dann sucht er in einer Tabelle das Wort “rot” auf und findet ihm gegenüber ein Farbenmuster; nun sagt er die Reihe der Grundzahlwörter - ich nehme an, er weiß sie auswendig - bis zum Wort “fünf” und bei jedem Zahlwort nimmt er einen Apfel aus der Lade, der die Farbe des Musters hat. - So und ähnlich, operiert man mit Worten. - “Wie weiß er aber, wo und wie er das Wort ‘rot’ nachschlagen soll und was er mit der Zahl ‘fünf’ anzufangen hat?”

*Ludwig Wittgenstein (1953)<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> Erich Kästner in seinem Vorwort zu seinem Kinderbuch “Pünktchen und Anton” (1931).

<sup>2</sup> Wittgenstein (1953): Philosophische Untersuchungen. Teil 1, Paragraph 1.

## Einleitung

Der zentrale Gegenstand der Theaterwissenschaft - die Aufführung - ist bislang vor allem anhand des Textes, der einer Aufführung zugrunde liegen kann, untersucht worden. Dagegen wurde die eigentliche Rezeption einer Aufführung bisher kaum thematisiert. Dies ist verständlich, da Aufführungen lange Zeit als nachgestelltes Abbild der ihnen zugrunde liegenden Texte betrachtet wurden.<sup>3</sup> Auch die Zeichentheorie<sup>4</sup>, die Aufführungen als eigenständige Textkategorie betrachtet, ist von diesem Diktum stark beeinflusst.

Im Gegensatz zum Text sind Aufführungen nur in dem Moment, in dem sie geschehen, aktuell. Jede Auseinandersetzung mit Aufführungen erfolgt daher auf der Grundlage von Berichten zu Aufführungen und ist damit schon historisch. Diese Historizität macht eine wissenschaftliche Untersuchung von Aufführungen fast unmöglich. Aufführungen lassen sich nicht durch das Medium Vorlagetext beschreiben, sondern anhand der Rezeption der einmaligen visuellen auditiven Darstellung in Zeit und Raum. Aufführungsbeschreibungen fanden bisher lediglich in der Betrachtung von herausragenden 'Theaterkritikern' Eingang in die Forschung<sup>5</sup>. Diese 'Theaterkritiker' wurden deshalb betrachtet, weil sie als kompetente Theaterbesucher bzw. 'Fachmänner' galten.

Die Einmaligkeit der Aufführung beruht auf der Körperlichkeit der Aufführenden, die durch ihr körperliches Handeln erst 'Zeit' und 'Raum' des aufgeführten Geschehens entstehen lassen. Mit der Körperlichkeit ist ein zweiter bisher wenig untersuchter Aspekt benannt - der des Aufführenden. Fanden bislang vielschichtige Untersuchungen der Regiearbeit Eingang in die Forschung<sup>6</sup>, wurden Aufführende demgegenüber kaum wissenschaftlich betrachtet. Untersuchungen, die sich den Aufführenden widmeten, erfolgten zumeist unter biographischen oder schauspieltheoretischen Gesichtspunkten. Aber: Wie kann ein Aufführender verstanden werden, der jeden Abend als eine andere Figur vor einem Publikum auftritt? Hinter dieser Frage verbirgt sich die Frage nach dem Verhältnis zwischen der textlichen Figur der Vorlage, der Figur, die in einer Aufführung dargestellt wird und der Identität des Figuraufführenden. Die Frage nach der 'Aufführung' als Gegenstand der Theaterwissenschaft ist dann als Frage nach dem Einfluss des Aufführenden auf diese rezuformulieren: Bestimmt der Aufführende das Verhältnis zwischen Text und Aufführung? Den

---

<sup>3</sup> Dies verdeutlicht das Modell von Graf (1992), das ausgehend vom Text, Theater des 18. Jahrhunderts als 'literarisches Theater' beschreibt.

<sup>4</sup> Als wesentlich gelten in der Theaterwissenschaft die Arbeiten von Fischer-Lichte (1983).

<sup>5</sup> Hier sei nur auf wenige Arbeiten verwiesen: Adamski (1999), Nickel (2007) und Boenisch (2008).

<sup>6</sup> Dies belegte jüngst die Arbeit von Lodemann "Regie als Autorschaft : Eine diskurskritische Studie zu Schlingensiefs ›Parsifal‹" (2010).

hier aufgeworfenen Fragen soll sich im Folgenden anhand einer empirischen Untersuchung zur historischen Aufführungspraxis von Texten, einer Analyse von Aufführungsbeschreibungen und einem daraus abgeleiteten Rezeptionsmodell zugewandt werden.

## **Zeitraum**

Betrachtet man das deutschsprachige Theater des 18. Jahrhunderts, dann erweist sich dies als ein besonders attraktiver Zeitraum für die Analyse von Aufführungen, denn in dieser Zeit vollzieht sich ein gesellschaftlicher und kultureller Wandel vom 'höfischen Theater' zum 'Nationaltheater' (Daniel, 1995). Die Wandlung des Theaters war mit der Entlassung von französischen Schauspielern des Hoftheaters und der Neuengagierung deutscher Schauspieler verbunden. Damit einher gingen Veränderungen in Bezug auf das aufgeführte Repertoire von Texten, die Darstellungsmittel der Aufführenden und die Zusammensetzung des Publikums. Zeitgleich zu der neuen Öffentlichkeit, die sich anhand des Publikums beschreiben lässt, ist die Entstehung und Verbreitung von Theaterzeitschriften zu beobachten. Sie waren sensibler Diskussionsort des Theaters. In den Zeitschriften wurden Reflexionen über Texte, Aufführungen und Aufführende publiziert. Beschreibungen von Aufführungen sind Zeitzeugnis stattgefundenener Aufführungen und gleichzeitig können diese Beschreibungen als originäre Quellen behandelt werden.

Das deutschsprachige Theater des 18. Jahrhunderts besitzt aufgrund des sich wandelnden Engagements von Schauspielergesellschaften an Hoftheatern, der personellen Veränderungen innerhalb von Schauspielergesellschaften, des sich wandelnden Repertoires und der Entstehung von Theaterzeitschriften eine Schlüsselstellung, die das Selbstverständnis der Moderne prägt. Dieser historische Moment der Wandlung des Theaters wird anhand der sich entwickelnden Aufführungspraxis<sup>7</sup> für den Zeitraum 1784 bis 1790 analysiert. Für die Spielplananalyse stellen sich Fragen wie: Welche Texte wurden wie oft gespielt? Welche Verfasser hatten zentrale Bedeutung für die Aufführungen der Schauspielergesellschaften?

Aufführungsbeschreibungen sind der zweite Untersuchungsgegenstand neben der Aufführungspraxis. Ausgewertet werden Aufführungsbeschreibungen eines Textverfassers im Zeitraum 1781 bis 1790. Für diese Analyse waren Fragen maßgebend wie: Wie bewerteten Rezipienten eine Aufführung? Thematisierten Rezipienten den Text, der einer Aufführung zugrunde lag, oder die eigentliche Aufführung? Wurden innerhalb einer Aufführung die Aufführungsfiguren

---

<sup>7</sup> Ähnliche Arbeiten liegen mit Heinz (1999), Jahn (2002) und Meinel (2003) vor.

oder die textlichen Figurenvorlagen kommentiert? War das Theater dieser Zeit ein Ort der 'genauen' Textwiedergabe mit Unterhaltungsfunktion?<sup>8</sup>

## Quellen und Methoden

In Theaterzeitschriften des 18. Jahrhunderts finden sich neben den Angaben zu Aufführungshäufigkeiten von Texten auch Aufführungsbeschreibungen. Diese textlichen Beschreibungen ermöglichen Untersuchungen zur Quantität und Qualität vergangener Aufführungen. Auf der Grundlage der drei Theaterzeitschriften LTB, ELB und ATB des Herausgebers Christian August von Bertram (\* 17.07.1751 - † 18.09.1830) wird eine exemplarische Spielplanstatistik erhoben.

Darüber hinaus werden Beschreibungen zu Aufführungen anhand nachgewiesener Belegstellen aus allen 30 Theaterzeitschriften, die in diesem Zeitraum herausgegeben wurden, zu Aufführungen eines Textverfassers erhoben. Diese Aufführungsbeschreibungen werden nach Aspekten des 'Vorlagetextes' und der 'Aufführung' sowie dem 'Verhältnis zwischen Text und Aufführung' und nach 'theoretischen und praktischen Reflexionen' kategorisiert.

## Exempel

Mit der Begrenzung des Untersuchungszeitraumes für die Spielplananalyse auf 1781 bis 1790<sup>9</sup> und der Auswahl eines Textverfassers wurde der Rahmen für die empirische Untersuchung festgelegt. In periodisch erscheinenden Theaterzeitschriften sind umfangreiche Angaben zu Aufführungen verschiedener Texte durch unterschiedliche Gesellschaften verzeichnet. Innerhalb der Theaterzeitschriften LTB, ELB und ATB konnte ein Textverfasser ermittelt werden, dessen Texte mit am häufigsten aufgeführt wurden: August Wilhelm Iffland (\* 19.04.1759 - † 22.09.1814). Er war Schauspieler bei Conrad Ekhof (\* 12.08.1720 - † 16.06.1778) in Gotha und ab 1779 am Mannheimer Nationaltheater tätig. Ab 1796 wurde er als Direktor an das Königliche Nationaltheater in Berlin berufen. Insgesamt schrieb er 64 Texte. In der wissenschaftlichen Forschung findet er dagegen nur Erwähnung als Textverfasser von 'Trivialliteratur' oder 'bürgerlichen Rührstücken'.<sup>10</sup> Diese Einordnung ist verständlich, beschränkt man sich auf die Rezeption seiner Texte. Eine

---

<sup>8</sup> Siehe beispielhaft Krause (1982), Nusser (1991), Graf (1992) und Ruppert (1995).

<sup>9</sup> Dieser Zeitraum entspricht dem mittleren Erfassungszeitraum, den Bender et al. (1994) in der Indexierung von Theaterperiodika (1997) als 'Teil II' bestimmen.

<sup>10</sup> Siehe dazu beispielhaft Nutz (1962), Klingenberg (1962), Beaujean (1964), Glaser (1969), Mittelberg (1976), Szyrocki (1978), Domagalski (1981), Krause (1982), Lukács (1985), Nusser (1991) und Ruppert (1995).



ebenbürtige Untersuchung der Rezeption von Aufführungen seiner Texte fand bislang nicht statt. Ifflands erfolgreiche Schaffenszeit als Textverfasser begann 1784 mit dem Text “Verbrechen aus Ehrsucht”. Deshalb wurde als Beginn des Untersuchungszeitraumes für Aufführungsbeschreibungen das Jahr 1784 gewählt. Aufgrund der Datenfülle wurde die Analyse auf den Zeitraum bis 1790 begrenzt.

## **Konklusion**

Ausgehend von der Spielplananalyse und der Auswertung der Aufführungsbeschreibungen wurde ein theoretisches Rezeptionsmodell entworfen, das die Ergebnisse der Analyse interpretiert und in einen theoretischen Rahmen der Rezeption einbindet. Das Modell setzt sich mit dem Verhältnis von Text und Aufführung sowie der Bedeutung der Aufführenden für eine Aufführung auseinander.

Bevor mit der empirischen Untersuchung begonnen werden konnte, musste einerseits der bisherige Forschungsstand betrachtet werden und andererseits war es notwendig, die zu untersuchenden Komponenten zu bestimmen. Für diese Betrachtungen waren zwei Fragen zentral: Was macht einen Text aus? und Was macht eine Aufführung aus?

## 1 Annäherung an den Forschungsgegenstand

Rezeptionstheoretische Betrachtungen für die Kategorie Text liegen mit den Arbeiten von Hans Robert Jauss (1969 und 1982) vor. Jauss verfolgt die Absicht, Literatur nach 'wirk- und rezeptionsästhetischen Kriterien' neu zu bewerten. Um die Kriterien für die Bewertung neu zu bestimmen, legt er ein Kommunikationsdreieck von 'Textverfasser - Werk - Leser' zugrunde. Das Verhältnis von Leser und Werk ist durch ästhetische und historische Implikationen bestimmbar, die es dem Leser ermöglichen, ein Werk zu würdigen (Jauss, 1969:170).

Ästhetik entsteht nach Jauss durch 'Neues' im betrachteten Werk, kontrastiert durch die Werke, die ein Leser bereits rezipiert hat. Historische Implikationen entwickeln sich aus der Wiederaneignung von Werken der Vergangenheit oder der Gegenwart. Für das Werk muss ein Verhältnis zur Gattungs-, Literatur- und allgemeinen Geschichte bestimmt werden. Ebenso werden vom Leser "vorgängige Erfahrungen des literarischen Werkes" (Jauss, 1969:171) erwartet. Die "Aufnahme und Wirkung eines Werkes" sollte in einem "objektivierbaren Bezugssystem der Erwartungen" beschreibbar sein, "das sich für jedes Werk im historischen Augenblick seines Erscheinens aus dem Vorverständnis der Gattung, aus der Form und Thematik zuvor bekannter Werke" ergibt (Jauss, 1969:173f). Zentraler Punkt der Bewertungskriterien nach Jauss ist somit das Argument des 'historischen Augenblicks des Erscheinens eines Werkes'.

Jauss bestimmt die Bedeutung eines Textes für den Rezipienten, indem er fragt, in welche Gattung der Rezipient das Werk einordnet (Jauss, 1969:177). Er fragt weiter: Welche Werke wurden durch Rezipienten als vorgängig erwähnt und auf welche zeitgleich erschienenen Werke bezieht sich ein Rezipient? (Jauss, 1969:185). Sind Aussagen zum Erwartungshorizont gegenüber dem Werk und der ästhetischen Meinung des Rezipienten aufzufinden? (Jauss, 1969:188). In wie weit ist es möglich, Aussagen zu finden, die Werke in ein Verhältnis zu anderen Texten setzen? (Jauss, 1969:194). Werden Bezüge zu allgemeinen geschichtlichen Ereignissen hergestellt? (Jauss, 1969:204).

Jauss entwickelt seine Kriterien auf der Grundlage literarischer Werke. Im Folgenden soll das von ihm verwendete Kommunikationsmodell sowie das Kriterium der Ersterscheinung näher betrachtet werden.

## 1.1 Das Jaussche Rezeptionsmodell

Jauss entwickelt seine Rezeptionstheorie ausgehend vom Autor über das Werk zum Leser. Kann dieser Rezeptionsansatz auch für Theateraufführungen verwendet werden? Um dies zu prüfen soll nachfolgend sein Kommunikationsmodell unter Berücksichtigung des historischen Ersterscheinens eines Werkes betrachtet werden. Ein literarisches Werk hat ein Ersterscheinen, welches an den dinghaften Charakter eines Textes gebunden ist. Da Theateraufführungen in ihrem Grundcharakter anderen Prämissen unterliegen als Texte, soll zuerst der Charakter des Textes thematisiert werden. Darauf aufbauend wird das Ersterscheinen eines Werkes untersucht, um sich danach dem Kommunikationsmodell nach Jauss zuzuwenden.

### Werk, Text, Textrezeption

Jauss verwendet in seinen Darstellungen den Begriff 'Werk'. Dieser berücksichtigt im literaturwissenschaftlichen Bereich verschiedene Traditionen wie die der Poetik, der Rhetorik, der Textinterpretation und einzelner kultureller Strömungen (Bosse, 1981). Mit der Anwendung von Kategorien dieser Bereiche werden einem literarischen Text tiefere kulturelle Bedeutungen zuerkannt. Jauss definiert ein 'Werk' wie folgt:

“Qualität und Rang eines literarischen Werkes ergeben sich weder aus seinen biographischen oder historischen Entstehungsbedingungen noch alleine aus seiner Stelle im Folgeverhältnis der Gattungsentwicklung, sondern aus den schwer fassbaren Kriterien von Wirkung, Rezeption und Nachruhm” (Jauss, 1969:147).

Ein Werk besitzt, wenn es einmal vorliegt, einen konkreten objekthaften Charakter. Ein Rezipient kann einen Text<sup>11</sup> an beliebigen Orten, wie in einer Bibliothek, in einem öffentlichen Raum oder zu Hause, rezipieren. Er kann einen solchen Text an Freunde oder Bekannte weitergeben - es handelt sich immer noch um denselben Text. Aufgrund des objekthaften Charakters eines Textes kann der Textrezeptionsprozess unterbrochen werden, einzelne Passagen sind wiederholbar oder der gesamte Text kann mehrfach gelesen werden.

Der originäre Moment einer Textrezeption muss also vom Zeitpunkt des Texterscheinens unterschieden werden. Ist das Erscheinungsdatum definierbar, entzieht sich die Erstrezeption durch einen konkreten Rezipienten einer genauen Bestimmung. Die Erstrezeption kann sehr nah an der Ersterscheinungszeit liegen, sie kann aber auch sehr weit davon entfernt erfolgen. Die historische Bindung des Textrezipienten, sein Wissens- und Erwartungshorizont, wie auch die Verhältnissetzung zu anderen Texten hat Einfluss auf seine individuelle Erstrezeption des jeweiligen

---

<sup>11</sup> Bei dem hier diskutierten Textbegriff wird davon ausgegangen, dass er schriftlich fixiert auf Papier vorliegt.

Textes. Ob ein Rezipient einen Text sehr nah am Zeitpunkt des Texterscheinens rezipiert oder wesentlich später wird durch unterschiedliche Faktoren bestimmt. Die Rezeption wird weiterhin davon beeinflusst, ob Textverfasser und Rezipient in der gleichen Zeit leben oder sich zwischen beiden größere Zeiträume befinden. In letztem Fall müssen weitere Mechanismen wie beispielsweise gesellschaftliche Bildungskanone oder aktuelle historische Geschehnisse berücksichtigt werden.

Bei einem Text kann von einer direkten Beziehung zwischen Text und Textrezipienten ausgegangen werden. Die Rezeption stellt einen originären Zugang durch den Rezipienten dar. Die Wahrnehmung des Gehaltes eines Textes ist durch seinen semantischen, morphologischen und syntaktischen Gehalt bestimmbar.

### **Der historische Augenblick des Erscheinens eines Textes**

Der 'historische Augenblick des Erscheinens eines Textes' ist für Jauss ein zentraler Punkt, aus dem sich Bezüge zur gesellschaftlichen Einschätzung eines Textes ebenso ableiten lassen wie individuelle 'vorgängige Erfahrungen' des Rezipienten.

Somit stellen sich in Hinblick auf den Rezipienten die Fragen: Wann hielt ein Textrezipient einen Text das erste Mal in der Hand, wie häufig rezipierte er diesen Text? Dieser Moment müsste für einen einzelnen Rezipienten individuell bestimmt werden, was allerdings bis auf wenige Menschen nicht erhoben werden kann. Deswegen muss die Frage nach dem 'historischen Augenblick des Erscheinens' für einen Text neu bestimmt werden.

### **Betrachtung des historischen Augenblicks des Erscheinens eines Textes**

Bei der Betrachtung des 'historischen Augenblicks des Erscheinens eines Textes' wird in vorliegender Arbeit davon ausgegangen, dass das Ersterscheinen eines Textes nicht als absoluter Zeitpunkt verstanden werden kann, sondern einer Zeitspanne unterworfen ist. Dies hat seine Gründe in der Praxis der Veröffentlichung eines Textes und seiner Verbreitung sowohl durch den Buchhandel als auch durch persönliche Beziehungen.

Betrachtet man beispielsweise das Erscheinen eines gedruckten Buches kann bei dem 'historischen Augenblick des Ersterscheinens eines Buches' nicht von den heute gültigen Kriterien eines gleichzeitigen Erscheinens in verschiedenen Buchläden, verschiedener Städte des deutschsprachigen Raumes ausgegangen werden.

Der deutsche Buchhandel war bis ca. 1750 geprägt vom Tauschhandel<sup>12</sup> (Wittmann, 1991:112). Im Zeitraum von 1740 bis 1770 vollzog sich ein Wandel auf dem Büchermarkt. Der Anteil der akademischen Veröffentlichungen und Schulschriften, religiöser Werke und lokalen Novitäten am Markt veränderte sich aufgrund des Erscheinens der Literatur neuerer Sachgebiete wie popular-philosophische und -moralische, pädagogische, naturkundliche und politische Schriften.

“Besonders deutlich zeigt sich die tiefgreifende Umwälzung der Marktstruktur an der ‘Schönen Literatur’. 1740 nahm sie mit knapp 6% in der Rangordnung der Sachgruppen den sechsten Platz ein, 1770 stand sie mit 16,5% bereits an zweiter Stelle, und im Jahr 1800 hatte sie mit 21,45% den ersten Rang erreicht und die Theologie überflügelt” (Wittmann, 1991:112).

Dieser Wandel vollzog sich im deutschsprachigem Raum auf unterschiedliche Weise. Die modernen, ihren Marktanteil ständig erweiternden Sachgebiete wurden fast ausschließlich in Sachsen, Preußen und dem übrigen Norddeutschland produziert (Wittmann, 1991:113). Dies hatte seine Ursachen in liberaleren Zensurbedingungen und in der Struktur des Buchhandels. Der Süden verblieb mit seinem Tauschhandel relativ unflexibel bei einem konstant hohen Anteil konfessionell gebundener Literatur.

Wittmann stellt die Struktur des Buchhandels für Sachsen wie folgt dar: Philipp Erasmus Reich (\* 01.12.1717 - † 03.12.1787) führte in Leipzig 1764 den Barverkehr<sup>13</sup> in den Buchhandel ein. In Leipzig erfolgte weiterhin eine Änderung der Währungsumrechnung zugunsten sächsischer Firmen, die für auswärtige Messebesucher zwischen 15 und 25% Agio- bzw. Kursverluste zur Folge hatte (Wittmann, 1991:116). Gleichzeitig wurden die Preise für literarische Werke angehoben, die in Sachsen produziert wurden. Die in Leipzig handelnden Verlage konnten so sehr schnell ihre Verlagskosten decken und den Buchautoren eine höhere Vergütung zahlen.

“Eine nähere Betrachtung der Erscheinungsorte zeigt, daß der Süden ein Hort der Theologie blieb, während in Sachsen längst modernere Sachgebiete von den Verlegern bevorzugt wurden – beispielsweise die Geographie unter der Rubrik »Erdbeschreibung und Reisen«. Ihren bescheidenen Anteil von etwa 1,8% in den Stichjahren 1740 und 1770 konnte sie 1800 mit 4,5% mehr als verdoppeln. Einen ähnlichen Zuwachs verzeichneten die popularphilosophischen und -moralischen, die pädagogischen, naturkundlichen und die politischen Schriften” (Wittman, 1991:123).

Aus der Bewegung gegen die sächsische Handelsdominanz entstand das illegale Nachdruckwesen. Betrachtet man die Verbreitung von Büchern vom Handelsplatz Leipzig aus, so entschied sich hier, welche Bücher auf der Buchmesse aufgrund des Nettohandels sofort geordert werden konnten, welche nachbestellt oder nachgedruckt werden mussten. Eng damit verbunden ist

---

<sup>12</sup> Der Tauschhandel wird auch als auch Changehandel oder Reichsbuchhandel bezeichnet.

<sup>13</sup> Der ‘Barverkehr’ wird auch als Nettohandel bezeichnet, bei dem die Bücher sofort bar bezahlt werden mussten. Ein Rückgaberecht war ausgeschlossen.

die Frage der Auflagenzahlen bei der Ersterscheinung eines Buches. Für Erstdrucke im Zeitraum von 1750 bis 1800 schwanken die Angaben je nach Handelsform und Buchtitel zwischen 100 bis mehreren Tausend Exemplaren (Wittman, 1991:118 und 147). Bei illegalen Nachdrucken sind kaum Angaben über die Auflagenhöhe zu finden. Lag ein Buch in einer geringen Erstaufgabe vor, konnten es nur wenige Käufer erwerben und das Buch musste erst nachgedruckt werden. Dadurch verzögerte sich die Auslieferung an interessierte Kunden. Die Auflagenzahl hatte aus diesem Grund einen direkten Einfluss auf den Zeitpunkt, an dem das Buch dem Rezipienten vorlag.<sup>14</sup> Für einen Theatertext ist anzumerken, dass auch hier die Leipziger Buchmesse und die damit verbundene Verbreitung von Texten einen Einfluss auf Aufführungen hatte. Wurde ein Theatertext als Novität in Leipzig gehandelt, so war dessen Verbreitung von diesem Handelsplatz und der verkaufsfähigen Auflage abhängig.

Festzustellen ist, dass das Ersterscheinen eines Buches z.B. auf der Leipziger Buchmesse erfolgte. Dieses Buch musste in Leipzig gekauft werden, um dann in einer Buchhandlung als Novität zu erscheinen.<sup>15</sup> Die Auflagenzahl von Büchern, die Interessen und Fachgebiete eines Händlers wie auch die wirtschaftlichen Geschicke eines Buchhändlers hatten somit Einfluss auf die Verbreitung eines Buches. Über diesen Weg konnte ein Buch an einem Ort eher erscheinen als an einem anderen.

Deshalb kann bei dem Kriterium der 'Ersterscheinung eines Buches' nur von einem Zeitraum des Ersterscheinens ausgegangen werden. Dieser Zeitraum beinhaltet: den eigentlichen Erstdruck, dessen Verbreitung durch den Buchdrucker (Verlagsbuchhandlung) bzw. der Vorlage auf einer Messe, um dann über weitere Buchhändler in verschiedenen Städten zum Verkauf angeboten zu werden. Erst dann konnten preisgünstige Nachdrucke des erstproduzierenden Verlagshauses und weitere illegale Nachdrucke erfolgen. Neben der Verbreitung von Texten durch den Buchhandel mit seinen staatlichen wie zensuriellen Besonderheiten muss auch der Manuskriptversand von Textverfassern direkt an Theater einbezogen werden.

Aufgrund der Buchdruck- und Veröffentlichungspraxis der an die Landesgesetzgebung gebundenen Verlage und des Direktvertriebs von Verlagen oder Textverfassern, ist es nicht möglich, Rezipienten als eine geschlossene Gruppe zu betrachten, die einen Text zu einem relativ einheitlich bestimmbar Zeitpunk rezipieren konnten. Sinnvoll erscheint es, diese als einzelne Rezipienten oder lokale Rezipientengruppen, die aufgrund ihres Wohnortes, eines aktiven Buchhändlers oder von privaten Beziehungen ein Buch früher oder später erhalten und rezipieren konnten. Die

---

<sup>14</sup> Einschränkung ist zu sagen, dass kaum systematische Erhebungen zu Buchauflagen vorliegen.

<sup>15</sup> Ein weiterer Weg des Bucherwerbs stellt die Direktbestellung dar, indem ein Buchhändler erst dann druckt, wenn er genügend Bestellungen vorliegen hat. Diese Möglichkeit wird hier nicht diskutiert (Füssel, 1999).

Betrachtung des ‘historischen Augenblicks des Erscheinens eines Textes’, wie von Jauss vorgeschlagen, muss darum um die Kategorie des Erscheinungszeitraums erweitert werden.

Betrachtet werden müssen in diesem Fall zwei Zeitpunkte: Wann erhält eine Schauspielergesellschaft einen Text und führt ihn danach auf? Wann erhält ein (nur) lesender Rezipient den Text zum Lesen? Für den überwiegenden Anteil aller Rezipienten kann allerdings nicht davon ausgegangen werden, dass sie den Text vor der Aufführung rezipierten.<sup>16</sup>

### **Kommunikationsstruktur zwischen Text und Rezipient**

Jauss schlägt ein Kommunikationsmodell vor, um

“die Geschichte der Literatur und der Künste nunmehr als einen Prozeß ästhetischer Kommunikation zu begreifen, an dem die drei Instanzen von Autor, Werk und Empfänger (Leser, Zuhörer oder Betrachter, Kritiker oder Publikum) gleichermaßen beteiligt sind” (Jauss, 1969:5).

Der Rezipient sollte demnach Empfänger und Vermittler sein und somit zum Träger aller ästhetischen Kultur avancieren.<sup>17</sup> Jauss schlägt ein lineares Kommunikationsmodell vor, bei dem der Empfänger der Interpretierende ist. Eine Bindung an einen historischen Augenblick wird nach dem Erscheinen eines Werkes in den Rezipienten verlagert.

## **1.2 Gültigkeit des Jausschen Modells für Theateraufführungen**

### **Aufführung, Aufführende, Aufführungsrezeption**

Entgegen einem Text ist eine Aufführung an den Moment, den Ort und die Zeit der Aufführung sowie an alle teilhabenden ‘Aufführenden’ und alle Aufführungsrezipienten gebunden. Zeit und Ort der Aufführung sind durch den Rezipienten in der Regel nicht bestimmbar.<sup>18</sup> Eine Aufführung ist ein Erlebnis, welches nicht im gleichen originären Maße weitergegeben werden kann wie ein Text. Eine Aufführung beinhaltet immer das körperlich Selbsterlebte des Aufführenden

---

<sup>16</sup> Beispielsweise ist die Analphabetenrate zu der untersuchten Zeit relativ hoch (Engelsing 1973).

<sup>17</sup> Das Kommunikationsmodell, welches Jauss zugrundelegt, basiert auf dem Gadmerschen Entwurf der ‘ästhetischen Unterscheidbarkeit’ von Werken. Dem Rezipient wird bei Gadamer (1960) die Aufgabe zugeschrieben, das Werk aus seiner Historizität zu befreien. Siehe Fußnote ‘19’.

<sup>18</sup> Unterschieden werden kann die Bestimmung der Aufführung nach Ort und Zeit. In diesem Fall sind zwei Arten von Rezipienten zu betrachten, ein Mäzen oder Veranstalter, welcher Einfluss auf Aufführungszeit und Ort besitzt und einem Rezipienten der keinen Einfluss besitzt. Rezipienten, die Einfluss auf Aufführungszeit und Ort haben, werden in dieser Darstellung nicht diskutiert. Werden Ort und Zeit einer Aufführung bestimmt, werden i.d.R. mehrere Aufführungszeiten für einen Ort festgelegt. Der Rezipient hat dann die Wahl zu einer Aufführung des einen oder anderen Zeitpunktes zu gehen.

oder des Rezipienten. Der Aufführende erlebt dies im Moment des Handelns, der Aufführungsrezipient im Moment des Rezeptionsprozesses von visuellen und auditiven Handlungen der Aufführenden. Eine Aufführung ist als ein Erlebnis beider an eine bestimmte Zeit und einen bestimmten Ort der Aufführung gebunden und damit immer historisch verortet. Jede Aufführung ist durch die Bindung an den historischen Moment einmalig oder anders ausgedrückt, ist eine Aufführung als 'flüchtig' beschreibbar. Aufführende wie Aufführungsrezipienten können eine Aufführung nur durch ihre Teilhabe erleben. Eine Rezeption ist nur unter der Bedingung unterbrechbar, dass das 'Erleben einer Aufführung' beendet wird.<sup>19</sup> Das 'Erlebnis Aufführung' wird dabei ganzheitlich verstanden. Für die Bestimmung des Begriffes 'Erlebnis' wird auf den Entwurf von Edmund Husserl (\* 08.04.1859 - † 27.04.1938) zurückgegriffen: "Ich nehme wahr, Ich erinnere mich, Ich phantasie, Ich urteile, fühle, begehre, will" (Husserl, 1922:75).<sup>20</sup> Dies kann ein Rezipient nur dann, wenn er die gesamte Aufführung auch körperlich<sup>21</sup> wahrnimmt. Eine Aufführung ist somit unlösbar an den historischen Moment des erlebten Geschehens gebunden.

Unterschieden werden können Aufführungen, denen ein Text zugrunde liegt, von denen ohne Textvorlage. Beiden Fällen gleich ist die Wahrnehmbarkeit einer Aufführung. Diese ist durch die visuellen und auditiven Darstellungen der Aufführenden geprägt. Vorliegende Arbeit orientiert sich an Aufführungen, denen ein Text zugrunde liegt.

In den nächsten Abschnitten werden folgende Begriffe bestimmt: 'Aufführende', 'Aufführungsrezipienten', 'Aufführung', 'Visualität' und 'Auditivität', um anschließend den historischen Augenblick des Erscheinens von Theateraufführungen sowie die während einer Aufführung stattfindenden Kommunikationsprozesse darzustellen.

---

<sup>19</sup> Vorstellbar ist, dass ein Rezipient die Aufführung verlässt.

<sup>20</sup> Husserl nimmt damit keine eigentliche Begriffsdefinition vor, sondern bestimmt eine intentionale und teleologische Wahrnehmung. Von dieser begrifflichen Unbestimmtheit her entwirft Hans-Georg Gadamer (\* 11.02.1900 - † 13.03.2002) seinen Begriff der 'Erfahrung' hinsichtlich eines Kunstwerkes. In seinem Buch "Wahrheit und Methode" (1960) bestimmt er das 'Erlebnis' näher: "Was Erlebnis genannt werden kann, konstituiert sich in der Erinnerung. Wir meinen damit den Bedeutungsgehalt, den eine Erfahrung für den, der das Erlebnis hatte, als einen bleibenden besitzt" (Gadamer, 1960:72). Er verkettet damit die Bedeutung des Erlebnisses mit der Erfahrung um daraus die zeitübergreifende 'Besonderheit' eines Kunstwerkes abzuleiten. Dieses 'Besondere' bestimmt er über die ästhetische Unterscheidbarkeit von Kunstwerken: "Indem von allem abgesehen wird, worin ein Werk als seinem ursprünglichen Lebenszusammenhang wurzelt, von aller religiösen oder profanen Funktion, in der es stand und in der es seine Bedeutung besaß, wird es als das >reine Kunstwerk< sichtbar. Die Abstraktion des ästhetischen Bewußtseins vollbringt insofern eine für es selbst positive Leistung. Sie lässt sehen und für sich sein, was das reine Kunstwerk ist. Ich nenne diese seine Leistung die >ästhetische Unterscheidung<" (Gadamer, 1960:91). Da eine Aufführung durch Ort, Zeit und allen Beteiligten (Aufführende und Rezipienten) nicht entkontextualisiert und somit nicht enthistorisiert werden kann und damit auf das aktuell Wahrnehmbare bezogen bleibt, verwende ich den Husserlschen Begriff des Erlebnisses.

<sup>21</sup> Indem der Rezipienten der Aufführung körperlich beiwohnt.



## **Aufführende**

‘Aufführende’ sind alle Menschen, die bei der Entwicklung und Durchführung einer Aufführung mitwirken: Ankleider, Bühnenbildner, Bühnenbauer, Bühnenarbeiter, Choreographen, Dirigenten, Dramaturgen, Fassungsautoren, Inspizienten, Kostümbildner, Kostümhersteller, Maskenbildner, Regisseure, Sänger, Schauspieler, Souffleusen, Tänzer und weitere Akteure.<sup>22</sup> Sie alle tragen auf eine bestimmte Art zu einer Aufführung bei und bringen ihr Wissen und ihre Erfahrungen in die Aufführung ein. Sie präsentieren eine Aufführung vor den und für die Aufführungsrezipienten.

## **Aufführungsrezipienten**

Aufführungsrezipienten sind Menschen, die an einer Aufführung teilnehmen, exklusive der Aufführenden. Das, was über eine Aufführung gesagt werden kann, ist abhängig von den Rezipienten einer Aufführung. Rezipienten können sowohl sesshafte Einwohner eines Ortes sein, sie können aber auch reisend Aufführungen an verschiedenen Orten erleben. Sie gehören weiterhin verschiedenen sozialen Schichten an. Beispielsweise bereist ein Kaufmann verschiedene Städte, verfügt über wirtschaftliche Mittel und kann in diesen Städten unterschiedliche Aufführung besuchen - ob er dies wirklich tut und aus welchen Gründen, ist nicht ermittelbar. Auch Kurfürsten oder Landesherren des ‘Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nationen’ könnten bei Reisen verschiedenen Theateraufführungen beiwohnen.

## **Aufführung**

Eine Aufführung wird in vorliegender Arbeit als Gesamtheit aller situativen Handlungen, welche durch Aufführende dargestellt und durch Aufführende und Aufführungsrezipienten in gleichem Maße ‘erlebt’ werden, verstanden. Dieses Erleben setzt voraus, dass Aufführende und Aufführungsrezipienten sich am gleichen Ort zur gleichen Zeit befinden. Eine Aufführung ist eine kreativer Prozess, der aus den Ideen der Aufführenden entwickelt wird oder aber auf einer Vorlage basiert. Die Vorlage bestimmen die Aufführenden. Diese können umfassen: Filme, Gemälde, Romane, Prosa oder Alltagstexte.<sup>23</sup> Die Bestimmung der Textsorte ist auch von der Theaterform abhängig. Schauspiel setzt einen anderen Text voraus als das Musiktheater, der Tanz ebenfalls. Ob ein oder mehrere Texte für eine Aufführung genutzt werden, muss im Einzelfall geklärt werden. Die Aufführung selbst entsteht aus den visuellen und auditiven Mitteln, die die Aufführenden für ihre

---

<sup>22</sup> Die Aufzählung erfolgt alphabetisch und stellt eine Auswahl typischer Aufgabenbereiche innerhalb einer Aufführung dar. Sie ist exemplarisch und somit nicht vollständig.

<sup>23</sup> Die genaue Bestimmung der Textsorte, die einer Aufführung zugrunde liegt, müsste in Einzeluntersuchungen vorgenommen werden. Hier wird davon ausgegangen, dass jegliche Textsorte zugrunde legbar ist.

Darstellungen nutzen. Welche Texte und Darstellungsmittel den Charakter einer Aufführung prägen, unterliegt den Entscheidungen der Aufführenden.

### **Visualität einer Aufführung**

Visualität umfasst alle Geschehnisse und Dinge auf der Bühne, die durch die Aufführenden erzeugt werden und die mittels des Sehannes des Rezipienten wahrgenommen werden können. Darunter fallen Handlungen von Aufführenden; deren Körperlichkeit; mimetische, gestische und nonverbale Darstellungsmittel; Kleidungselemente wie Maske, Frisuren und Kostüme; Positionen von Aufführenden im Raum und zu anderen Aufführenden. Räumliche Gestaltungen werden einerseits von den Aufführenden bestimmt, andererseits auch von Dekorationen, Requisiten und Licht, in denen die Handlungen vollzogen werden; von Ausstattungselementen, Materialien, Farben, Maschinerien etc. In den neueren Theaterformen spielen zudem Gestaltungselemente wie die Lasertechnik, Video- bzw- Filmeinspielungen oder pyrotechnische Effekte eine Rolle. Gleichzeitig sind die örtlichen Gegebenheiten, wie der Bühnenraum, der Zuschauerraum etc., hinzuzurechnen. Der Rezipient nimmt die Gesamtheit aller Elemente jedoch als Einheit wahr.

### **Auditivität einer Aufführung**

Auditivität vereint alle akustisch wahrnehmbaren Geschehnisse oder Dinge, die durch Aufführende erzeugt werden. Neben Sprache<sup>24</sup> und Gesang, Phonetik<sup>25</sup>, Intonation, Dialekt etc. gehören Musik, unterschiedliche Klangerlebnisse, wie Regen, Soundcollagen etc., dazu genau so wie z.B. sich unterscheidende Klangerlebnisse eines Spinetts oder eines Pianos. Mit einer 'Stubenglocke' oder einer 'Dienerglocke' wird ein anderes Geräusch erzeugt als mit einer 'Haustürklingel'. Eingeschlossen sind aber auch Geräusche, die durch örtlich gegebene Bedingungen erzeugt werden. Dazu gehören verwendete Maschinerien oder Geräte, die in der Nutzung eine eigene Akustik entwickeln, aber auch Geräusche, die in der Umwelt geschehen<sup>26</sup> und auf die Aufführenden keinen Einfluss haben.<sup>27</sup>

Greifen Aufführende für die Entwicklung einer Aufführung auf einen Text zurück, bedeutet dies, dass eine Aufführung immer die Darstellung des Textverständnisses ist, welches die Aufführenden aus ihrer Textrezeption entwickeln. Daraus entwickeln sie visuelle und auditive

---

<sup>24</sup> Im engeren Sinn gesprochene Sprache, im weiteren Sinn alle sprachlichen Laute, die als Sprache bestimmt werden können.

<sup>25</sup> Die Phonetik umschreibt die Gesamtheit der Sprache. Sie meint damit nicht nur die gesprochene Sprache sondern auch Gesang. Sie umfasst Sprachvarietäten, wie Dialekte, Intonationen, Betonung oder rhetorische Mittel.

<sup>26</sup> Solche Geräusche können z.B. Kirchenglocken sein, die während einer Vorstellung läuten.

<sup>27</sup> Alle hier angesprochenen visuellen und auditiven Mittel besitzen einen illustrierenden Charakter und können nicht vollständig aufgezählt werden.

Ausdrucksformen, die auch durch Kostümierung, durch räumliche Bedingungen, Licht etc. beeinflusst werden.

### **Der historische Augenblick des Erscheinens von Theateraufführungen**

Betrachtet man die Materialität eines Textes, wie sie bei Jauss (1992) diskutiert wird, so ist eine Urheberschaft eindeutig bestimmbar. Mit der Uraufführung eines Textes<sup>28</sup> ist ebenfalls ein historischer Erscheinungspunkt determiniert. Bei dieser Herangehensweise wären jedoch verschiedenste Aufführungen desselben Vorlagentextes nicht untersuchbar. Geht man davon aus, dass eine Aufführung die Mediatisierung eines Textes ist, so kann die Uraufführung eines Textes als 'historischer Zeitpunkt des ersten Erscheinens' definiert werden. Der 'historische Augenblick der Uraufführung eines Vorlagentextes' ist somit eindeutig bestimmbar. Doch kann die Uraufführung auch als 'Original', parallel zum materiellen Erscheinen eines schriftlichen Textes, verstanden werden?

Alle Aufführungen eines Textes sind immer durch den Ort, den zeitlichen Moment, die aufführende Schauspielergesellschaft und durch die teilhabenden Rezipienten bestimmt. Aufführungen sind Erlebnisse, welche erst durch die visuellen und auditiven Darstellungen der Aufführenden im Moment der Aufführung geschaffen werden. Jede Aufführung und damit nicht nur die Uraufführung, besitzt eine je eigene individuelle Originalität, die auf den verschiedenen Aufführenden, der Aufführungszeit, dem Aufführungsort und der Zusammensetzung des Publikums beruht, und damit auch dem kulturellen, sozialen und historischen Kontext.

Daraus ergibt sich eine wesentliche Differenz zwischen einem Text und seiner Aufführung. Ein Text, der einer Aufführung zugrunde liegt, behält immer seine 'Originalität', da er in gedruckter Form vorliegt und ein 'historischer Zeitpunkt des Erscheinens' festgelegt werden kann. Die Aufführung eines Textes hingegen entsteht mit jeder Aufführung neu und ihr kann aus diesem Grund kein historischer Zeitpunkt des Erscheinens, sondern immer nur der spezifische Moment einer einmaligen Aufführung zugeordnet werden.

---

<sup>28</sup> Freie Stückentwicklungen durch Schauspielergesellschaften, die sich nicht auf einen Vorlagentext beziehen, werden in den nachfolgenden Betrachtungen ausgeklammert.

## **Kommunikationsprozesse**

Da die unterschiedlichen Darstellungsmittel wiederum die Kommunikationsprozesse während einer Aufführung beeinflussen, ist an dieser Stelle die Frage nach dem zugrundeliegenden Kommunikationsmodell zu stellen.

Eine direkte und lineare Kommunikation ist im Jaussschen Modell zwischen Textverfasser über das Werk zum Rezipienten gegeben. Dieses Modell kann nicht auf Theateraufführungen übertragen werden, da dann eine Gleichsetzung von Text und Aufführung erfolgen müsste ('Textverfasser - Text=Aufführung - Rezipient'). Die unterschiedlichen Darstellungsmittel für einen Text, die von den Aufführenden in einer Aufführung verwendet werden, würden negiert. Im theoretischen Teil der Arbeit wird ein Kommunikationsmodell diskutiert, das auf folgender Kommunikationsstruktur basiert: 'Textverfasser - Text - Aufführender - Aufführung - Aufführungsrezipient'.

Ein wichtiger Unterschied in der Kommunikation stellt der soziale Austausch während der Rezeption dar. Zwar kann die Rezeption eines Textes innerhalb einer Lesung oder eines Lesekreises erfolgen, möglicherweise mit Anwesenheit des Textverfassers, aber sie kann auch erfolgen, wenn der Rezipient sich an einem Ort, zu einer Zeit seiner Wahl befindet und allein ist. Die Rezeption einer Aufführung ist jedoch erst durch die Anwesenheit der Aufführenden möglich und i.d.R. findet eine Aufführung vor mehreren Aufführungsrezipienten statt, die nur eingeschränkte Wahlmöglichkeiten in Bezug auf Ort und Zeit der Aufführung haben. Durch die Teilhabe der Aufführenden und der Aufführungsrezipienten befinden sich beide Kommunikationspartner in einem Interaktionsprozess. Darstellende präsentieren eine Aufführung mit visuellen und auditiven Mittel. Die Aufführungsrezipienten wiederum nehmen dies wahr und können mit Kommunikationsformen wie z.B. 'aufmerksame Stille', 'Unruhe', 'Pfeifen', 'Trampeln', 'Klatschen' und 'Zwischenrufen' Einfluss auf eine Aufführung nehmen. Ein solches Verhalten hätte dann wieder Einfluss auf die Aufführung, wenn die Aufführenden darauf reagieren. Dies unterstreicht den Status der Einmaligkeit einer Aufführung.

### 1.3 Zusammenfassung

Die Diskussion des Jausschen Modells erfolgte anhand eines Vergleiches zwischen dem dinghaften Charakter eines Textes und dem historischen Moment einer Aufführung. Aus dieser Perspektive wurde das historische Erscheinen eines Textes respektive einer Aufführung unterschieden. Das historische Erscheinen einer Aufführung wie auch deren visueller und auditiver Charakter sind Aspekte, aus denen heraus das Jaussche Modell aufgrund der gezeigten Limitierung für eine Aufführungsrezeption erweitert werden muss.

Gleichzeitig zeigte sich, dass der Untersuchungsgegenstand 'Aufführung' nicht über einen Text bestimmbar ist, sondern hinsichtlich der Aufführungen betrachtet werden muss, die von Rezipienten 'erlebt werden konnten'. Aufführungen müssen demnach nach ihrem Stattfinden an einem Ort, zu einer Zeit bestimmt werden. Damit sind einzelne Theateraufführungen wie Sehpunkte<sup>29</sup> auf eine Textvorlage. Dennoch ergeben alle Aufführungen zusammen kein vollständiges Bild einer Zeit auf eine Textvorlage, sondern sind wiederum nur Sehpunkte einer Aufführung auf einen Text. Somit reicht es nicht, die Perspektive einer 'Erstaufführung' und der beteiligten Aufführenden zu untersuchen. Vielmehr ist es notwendig, 'wiederholende Aufführungen' einer Gesellschaft und Aufführungen verschiedener Gesellschaften zu betrachten.

---

<sup>29</sup>Johann Martin Chladenius (\* 17.04.1710 - † 10.09.1759) entwickelte die Theorie der Sehpunkte (Chladenius, 1752:Kapitel IV). Siehe dazu die Betrachtungen von Claudia Schmolders, die das Thema der Individualität anhand von Johann Martin Chladenius und Johann Caspar Lavater (\* 15.11.1741 - † 2.01.1801) diskutiert (Schmolders, 1994).

## 2 Empirische Analyse

### 2.1 Implikationen für die empirische Analyse

Mit dem Jauss'schen Rezeptionsmodell und den Betrachtungen zu Aufführungen seien sowohl der Text als auch die Aufführung näher bestimmt. Diese Überlegungen sollen nun auf die empirische Untersuchung von Aufführungen und Aufführungsbeschreibungen zu Theaterstücken übertragen werden.

Die im vorangegangenen Kapitel dargestellten Unterschiede zwischen Texten und Aufführungen haben entscheidenden Einfluss auf die empirische Untersuchung des Erfolges von Aufführungen. Sie erfordern eine umfassende Erhebung von Aufführungsangaben für eine Spielplanstatistik und eine Analyse aller Aufführungsbeschreibungen zu Aufführungen eines ausgewählten Verfassers. Die Erfassung von Aufführungsdaten folgt dabei den faktischen Gegebenheiten 'wer', 'wann', 'wo', 'was' etc. Die Auswertung von Aufführungsbeschreibungen fordert dagegen eine Trennung zwischen Aussagen über den 'zugrundeliegenden Text' und Aussagen über die tatsächlich rezipierte 'Aufführung'. Damit sind die ersten beiden Kategorien der empirischen Untersuchungen vorgegeben: die des 'Vorlagentextes' und die der 'Aufführung'. Neben diesen beiden Kategorien ist es erforderlich, eine dritte Kategorie zu beachten: das 'Verhältnis von Text und Aufführung'. Dieses Verhältnis wird über die Leistungen der Aufführenden und gestaltungstechnische Darstellungen mediatisiert. Ergänzend wurde eine vierte Kategorie bestimmt, in der 'Reflexionen zu praktischen und theoretischen Aspekten' enthalten sind.

Die Spielplanstatistik und die vier genannten Kategorien bilden die Schwerpunkte der Untersuchung. Erfassungen zur Spielplanstatistik folgen den vorliegenden Aufführungen. Im Fall der Aufführungsbeschreibungen werden die Kommentare zu einzelnen Aspekten der vier Kategorien kodiert: Aussagen zu einzelnen Szenen, einzelnen Figuren, ästhetischen Bewertungen, eingeschätzter Relevanz und Vorstellbarkeit. Diese werden im Folgenden Unterkategorien genannt.

Die jeweiligen Kommentare zu den Kategorien wurden mit spezifischen Attribut-Kategorien versehen, um alle Aussagen ungeachtet der tatsächlichen Wortwahl akkumulieren und so auswerten zu können. Damit kann eine Überbewertung einzelner Zitate mit "leuchtpunktartigen" Aussagen vermieden werden, die das generelle Bild aller Meinungen verzerren würde. Die meisten Unterkategorien wurden nach 'positiv', 'negativ' und 'neutral' unterteilt. Dies ermöglicht eine übergreifende Interpretation.

## 2.2 Methoden

Im Folgenden werden die methodischen Vorgehensweisen der empirischen Untersuchung dargelegt; von der Auswahl der Beiträge bis hin zu deren faktischen und semantischen Auswertung. Anschließend werden die Ergebnisse vorgestellt.

Die bereits diskutierte Unterscheidung der Begrifflichkeit ‘Text’ und ‘Aufführung’ wird im theoretischen Teil der Arbeit näher diskutiert. In den bearbeiteten Quellen zeigte sich ein sehr heterogener Gebrauch des Wortes ‘Stück’ - er wurde sowohl im Kontext des verfassten ‘Textes’ als auch im Kontext der ‘Aufführung’ verwendet. In dem empirischen Teil (Kapitel 2 und 3) wird die Begrifflichkeit ‘Stück’ verwendet und kann sowohl den ‘Text’ als auch die ‘Aufführung’ meinen. Wenn explizite Ergebnisse zum Text vorliegen, wird der Begriff ‘Text’ verwendet. Bei Vorliegen von Ergebnissen zur Aufführung entsprechend ‘Aufführung’.

### 2.2.1 Quellen

Angaben zu Aufführungen und Aufführungsbeschreibungen in Theaterzeitschriften wurden bereits von Bender, Bushuven und Huesmann indexiert und in “Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts” veröffentlicht. Die dort präsentierten Ergebnisse der Indexierung von Theaterzeitschriften ermöglichen einen Zugang zu vergangenen Aufführungen, Verfassern, Schauspielergesellschaften und Theatern. Die hier interessierenden Beiträger<sup>30</sup> schrieben meist in nebenberuflicher Tätigkeit, aber es gelang ihnen

“einen auf den Privatbereich der subjektiven Erfahrung eingegrenzten Erfahrungshorizont zu überwinden und Kommunikationsbarrieren, die sich durch räumliche Grenzen und große zeitliche Verzögerungen in der Informationsübermittlung ergaben, zu überspringen” (Bender, 1997:XXII).

Sie loben und tadeln Aufführungen und beschreiben die empfundene Wirkung als persönlich wie auch gesellschaftlich bedeutsam (Bender, 1997:XXIIff). Aus den durch Bender et al. indexierten Theaterzeitschriften werden im Rahmen der vorliegenden Arbeit Erhebungen zu einer Aufführungsübersicht und zu Aufführungsbeschreibungen vorgenommen.

---

<sup>30</sup>Da die publizistische Praxis keine strenge Trennung zwischen Verfasser- und Herausgeberschaft vornimmt, werden alle Personen, die in Theaterperiodika veröffentlichen, als ‘Beiträger’ bezeichnet (Bender, 1997 XXXVII).

## Arten der Informationen aus Theaterperiodika

Die bibliographische Erschließung von deutschsprachige Theaterzeitschriften, Theaterkalender und Theatertaschenbücher des 18. Jahrhunderts (im Folgenden kurz "Theaterperiodika" genannt) durch Bender et al. (1997:XXXV) folgte der Konzeption, "alle Druckschriften zum Theater, die in einem weiteren Sinne periodisch erschienen sind oder in ihrer Konzeption her periodisch erscheinen" (Bender, 1997:XXX) zu untersuchen. Dabei sollten im Besonderen berücksichtigt werden "Druckschriften periodischen Charakters" (Bender, 1997:XXXV). Druckschriften hingegen, "die nicht ausschließlich das Theater zum Gegenstand haben, werden nur dann berücksichtigt, wenn ihr theaterbezogener Textanteil über 50% liegt" (Bender, 1997:XXXV). Die Auswertung der Theaterperiodika soll "eine verlässliche, auf Autopsie beruhende, detaillierte Beschreibung der erschlossenen Periodika anbieten" (Bender, 1997:XXXI).

Dazu wurden durch Bender et al. eine Indexierung der ausgewählten Theaterperiodika vorgenommen. Indiziert wurden Namen, Stücktitel, Schlagwörter etc. Diese zur Indizierung verwendeten Wörter werden als 'Beschreibungseinheiten' bezeichnet und in 15 Register unterteilt: 'Schlagwörter', 'Personennamen', 'Biographien', 'Beiträger', 'Schauspielergesellschaften', 'dramatische Werke', 'Dramenkritiken', 'Aufführungs- (und Dramen-)kritiken', 'abgedruckte Theaterstücke', 'nicht-dramatische Werke', 'Theatergeschichte der Orte', 'Beschreibung von Theaterbauten', 'Theaterreden', 'Spielplanverzeichnisse', 'Ensembleverzeichnisse' (Bender, 1997:XIII).

Beiträge in Theaterperiodika stellen in der Regel semantische und faktische<sup>31</sup> Aussagen zusammenhängend dar. So ist beispielsweise in der Theaterzeitschrift "Annalen des Theaters" (ATB) zu lesen:

"Den <f>15ten [1.1788] zum erstenmale: Hoffnung der Ruhe, S. 5 A., von Ifland</f>. Es ist der dritte Theil von Verbrechen aus Ehrsucht. Wenn ich dieses Stück mehrere mal werde gesehen haben, werde ich vielleicht im Stande seyn, Ihnen das Sujet mitzuthemen, bei den ersten Vorstellungen war das nicht möglich. <s>Es hat nicht gefallen</s>, Personen waren: Walsing, ein Fabrikant, (Hr. Langerhanns). Wilhelm, Karoline und Marie, seine Kinder" (ATB 1788 1 71<sup>32</sup>).

Die Hervorhebung <f> ... </f> zeigt beispielhaft eine faktische Aussage.

---

<sup>31</sup>Damit wird eine Situation bezeichnet, in der sich Dinge nachweislich befinden, sowie Sachverhalte, die als 'wahr' klassifiziert werden konnten. Mit faktischen Gehalten setzt sich Kripke (1972) in 'Name und Notwendigkeit' näher auseinander. Faktische Gehalte sind beispielsweise: Datum, Orte, Personennamen etc.

<sup>32</sup> 'ATB 1788 1 71' bedeutet: 'Annalen des Theaters von Bertram' (ATB), 'Jahr 1788' (1788), 'Ausgabe 1' (1), 'Seite 71' (71).



Die Hervorhebung `<s> ... </s>` zeigt beispielhaft eine semantische Aussage.<sup>33</sup>

Für die semantische Auswertung wurden die vorgefundenen Beiträge vollständig aus den entsprechenden Theaterperiodika transkribiert, um diese später durch ‘taggen’<sup>34</sup> einzeln auswerten zu können. Die faktischen Informationen wurden in einer My SQL Datenbank mit einer Html-Frontend-Verwaltung erfasst.

### **Eingrenzung der Quellen**

Mit den Zeitschriften “Litteratur- und Theater-Zeitung” (LTB) (1778 bis 1784), “Ephemeriden der Litteratur und des Theaters” (ELB) (1785 bis 1787) und “Annalen des Theaters” (ATB) (1788 bis 1797) des Herausgebers Christian August von Bertram (\* 17.07.1751 - † 18.09.1830) kann auf drei Zeitschriften zurückgegriffen werden, die periodisch zu unterschiedlichen Zeiten erschienen und den Zeitraum 1781 bis 1790 des Benderschen zweiten Teils der Indexierung von Theaterperiodika vollständig abdecken. Eine erste Auswertung des Benderschen Indexes für die drei Zeitungen ‘LTB’, ‘ELB’ und ‘ATB’ zeigte, dass die Daten für den Betrachtungszeitraum einerseits sehr vielschichtig waren und andererseits Ifflandsche Stücke erst ab 1784 häufig gespielt wurden. Deshalb wurde der Erfassungszeitraum für eine Aufführungsstatistik auf den Zeitraum 1784 bis 1790 eingegrenzt.

Für die Auswertung von Aufführungen zu Stücken von Iffland wurden hingegen alle 30 Theaterzeitschriften des Zeitraums 1781 bis 1790 berücksichtigt. Für die Analyse der Aufführungsbeschreibungen wurde der Zeitraum von 1781 bis 1790 aufrechterhalten, um einen möglichen Wandel in der Beschreibung von Aufführungen zu Ifflandschen Stücken untersuchen zu können.

Für den Zeitraum von 1784 bis 1790 wurde aus den drei Theaterzeitschriften LTB, ELB und ATB eine exemplarische Spielplanstatistik zu insgesamt 7002 Aufführungen erhoben. Für die Analyse der Aufführungsbeschreibungen zu Ifflandschen Stücken im Zeitraum 1781 bis 1790 konnten insgesamt 403 Aufführungsbeschreibungen erfasst werden.

---

<sup>33</sup>Die hier gewählten tages (`<...> ... </...>`) dienen nur der Hervorhebung.

<sup>34</sup>Der Begriff ‘tag’ kommt aus dem Englischen und bedeutet im Kontext der Datenverarbeitung, dass ein ‘mark-up-language’ mittels ‘kleiner als’ und ‘größer als’ Klammern ausgezeichnet bzw. klassifiziert wird. Dabei definiert man den Ausdruck “`<...>`” als ‘öffnenden’ Ausdruck und den Ausdruck “`</...>`” als ‘schließenden’. Übliche Programmiersprachen sind SGML, XML oder HTML.

## 2.2.2 Methode der exemplarischen Spielplanstatistik

Der Verleger Christian August von Bertram (\* 17.07.1751 - † 18.09.1830) gab drei Zeitschriften heraus, die in Folge erschienen:

“Litteratur- und Theater-Zeitung” (LTB) (1778 bis 1784)

“Ephemeriden der Litteratur und des Theaters” (ELB) (1785 bis 1787)

“Annalen des Theaters” (ATB) (1788 bis 1797).

In den Zeitschriften LTB, ELB und ATB wurden alle für den Zeitraum 1784 bis 1790 auffindbaren Aufführungen (insgesamt 7002) erhoben und in einer Spielplanstatistik erfasst. Für diese Aufführungen wurden die folgenden faktischen Daten in einer MySQL Datenbank verzeichnet. In der Übersicht ist die jeweilige Tabelle mit den entsprechenden Feldern beschrieben:

### ***Aufführung***

Datum, Titel, Gattung, Anlass der Aufführung, Kommentar zur Aufführung, Ort, Gesellschaft, Quelle (nach Benderscher Indexierung)

### ***Stücktitel***

Titel, Person und Verfasserzuweisung (Verfasser, Komponist, Librettist), Herkunftskette zur Vorlage

### ***Person***

Name, Vorname, Geburtsdatum, Sterbedatum

Da die Verzeichnung von Stücken in der Regel nicht unter vollständiger Nennung des Titels und der Verfasserangaben erfolgte, sondern häufig nur wie folgt ‘den ersten Jenner [...] 12. Rache, 13. Tusnelda’ war es notwendig, die Angaben zum Titel und Verfasser so genau wie möglich zu erheben und gleichzeitig zu normieren. Normiert wurden Titel, Personennamen und Namen von Schauspielergesellschaften. Um diese Normdaten wissenschaftlich abzusichern, wurden nachfolgende Quellen verwandt:

## **Nachschlagewerke**

- Meyer, Reinhart (1986-2010): *Bibliographia dramatica et dramaticorum* : kommentierte Bibliographie der im ehemaligen deutschen Reichsgebiet gedruckten und gespielten Dramen des 18. Jahrhunderts nebst deren Bearbeitungen und Übersetzungen und ihrer Rezeption bis in die Gegenwart. Niemeyer, Tübingen.
- Sonneck, Oscar George Theodore (1967): *Catalogue of opera librettos printed before 1800* Franklin, New York (Erstveröffentlichung 1911).

## **Datenbanken**

- Datenbank zu Aufführungen von Opern in den Zentren Wien, Dresden, Berlin, München und Weimar im 18. Jahrhundert. <http://www.opernprojekt.uni-koeln.de/>
- Datenbank auf der Basis des Nachschlagewerkes: Blume, Friedrich; Finscher, Ludwig (1994-2008): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bärenreiter, Kassel. <http://www.operone.de>
- Datenbank zu französischen Theateraufführungen des 17. und 18. Jahrhunderts. <http://cesar.org.uk/cesar2/>
- Datenbank zu italienischen Opernkomponisten und Librettisten. <http://www.italianopera.org/>
- Datenbank zu englischen Opern mit mehr als 4800 Komponisten. <http://opera.stanford.edu/>
- Personenbezogene Daten zu Komponisten, Librettisten, Textverfassern: World Biographical Information System Online (Zugang über eine Einzellizenz). <http://www.degruyter.de/cont/fb/nw/nwWbis.cfm>

## **Spezialfälle der Erfassung und Normierung**

### ***Erfassung von Verfassern und Titeln***

Zu einzelnen Titeln wurden teilweise verschiedene Verfasser gefunden. Da die Zuordnung so genau wie möglich erfolgen sollte, waren umfassende Recherchen notwendig. Die dazu gewählte Vorgehensweise soll an einem Beispiel kurz geschildert werden:

Zu dem Titel "Die Rache" wurden im Zeitraum 1784 - 1790 zwei Verfasser ermittelt:

- "Die Rache" von Andreas Riem; belegtes Erscheinen des Stückes im Jahr 1782.
- "Die Rache" von Alois Friedrich Graf v. Bruehl; belegtes Erscheinen des Stückes im Jahr 1785.

- Frühere Angaben zu einem Titel “Die Rache” wurden nicht gefunden.
- Spätere Hinweise auf Stücke wurden nicht verfolgt, beispielsweise: “Die Rache” von August Lafontaine; belegtes Erscheinen des Stückes im Jahr 1798.

Die Zuweisung eines Verfassers zu einem Titel, wie bei dem Titel “Die Rache”, erfolgte nur dann, wenn dies anhand der Belegstellen in den Theaterperiodika LTB, ELB und ATB eindeutig möglich war. Konnte ein Verfasser nicht eindeutig bestimmt werden, erfolgte die Erfassung ohne Verfasser.

Die Angabe von Verfassern in den Theaterperiodika erfolgt i.d.R. als Nennung am Anfang eines Berichtes über eine Gesellschaft oder ein Theater bzw. bei der Neuaufnahme eines Stückes. Spätere Nennungen von Stücken wurden nur durch die Nennung des Stücktitels angezeigt. Falls eine Erstnennung eines Verfassers für ein Stück vorlag, wurden nachfolgende Aufführungen innerhalb einer Schauspielergesellschaft oder einem Theater diesem erst genannten Verfasser zugeordnet. Erfolgte zu einem späteren Zeitpunkt die Zuordnung eines Stückes zu einem anderen Verfasser, wurde ab dem Zeitpunkt dieser Nennung der zweitemals gefundene Verfasser verwendet. Es hat sich gezeigt, dass innerhalb einer Schauspielergesellschaft zu den genannten Stücken keine Verfasservariationen vorlagen.

Für Verfasserschaftszuschreibungen zu Stücken, bei denen nur der Bearbeiter oder Übersetzer benannt wurde, erfolgte eine Zuordnung zu der Person, die als Bearbeiter oder Übersetzer genannt wurde. Diese Version wurde als eigenständige Fassung betrachtet. Sofern das Original ermittelt werden konnte, wurde für die Fassung eine Herkunftskette erstellt. Aufgrund der fehlenden Autopsie von Fassung und dessen Vorlage werden diese Zuordnungen exemplarisch für Verfasserschaftszuschreibungen zu Friedrich Ludwig Schröder dargestellt<sup>35</sup>.

Musikalische Werke wie Singspiele, Opern, Operetten etc. wurden nach dem Komponisten aufgenommen und ausgewertet. Der Librettist wurde als dem Komponisten nachgestellt betrachtet und ebenfalls erfasst.

Eine Kategorisierung der Stücke nach Gattung erfolgte mit den vorgefundenen Beschreibungen in den Quellen. Dabei wurde z.B. ein “S” in der Gattung Musiktheater vergeben. Ebenfalls wurde ein solches “S” in der Gattungen ‘Schauspiel’ verwendet. Die Gattungen wurden wie vorgefunden erfasst, konnten aber aufgrund der Uneindeutigkeit nicht ausgewertet werden.

---

<sup>35</sup> Siehe Abb. 47.

### ***Datumsangaben***

Die Erfassung von Tagesangaben der aufgeführten Stücke erfolgte wie vorgefunden. Bei einer summarischen Darstellung von Aufführungen wurden Tagesangaben weggelassen und nur Monatsangaben verzeichnet. Konnten lediglich Jahresangaben ermittelt werden, wurde für die betroffenen Aufführungen nur die vorgefundenen Jahresangaben übernommen. Wurde zu Aufführungen kein genaues Datum angezeigt, außer einer editorischen Notiz, wie z.B. das ‘Absendedatum eines Briefes’ oder ähnliche Datumsangaben, wurden zur benannten Aufführung keine Datumsangaben aufgenommen.

Titelnennungen ohne tagesgenaue Aufführungsangaben wurden meist mit dem Hinweis versehen “Aufführung in der Reihenfolge der Aufzählung”. Eine solche Reihenfolge hat verschiedene Einschränkungen: mehrfache Aufführungen eines Stückes werden i.d.R. summarisch angegeben; Mehrfachaufführungen an einem Tag sind nicht ersichtlich; Spielplanverschiebungen, Aufführungsabsetzungen wegen öffentlicher Ereignisse und Feiertagen sind nicht zu erkennen. Die Erfassung einer solchen Reihenfolge wurde deshalb für die erstellte exemplarische Spielplanstatistik nicht beachtet und nur mit Monats- und oder Jahresangaben aufgenommen.

In den Datumsangaben zu den Aufführungen sind zudem Druck- bzw. Darstellungsfehler enthalten. Beispielsweise gab es Tagesangaben wie “13. 25. 18. 20. 23. ” (ATB 1788 2 75f). In solchen Fällen wurde geprüft, ob die Aufführungen nach einem Wochenrhythmus gegeben wurden.<sup>36</sup> Falls ein solcher Rhythmus erkennbar war, wurden bei der Erfassung diese offensichtlich fehlerhaften Angaben korrigiert.

### ***Zuordnung von Aufführungen zu Schauspielergesellschaften***

Alle Aufführungen wurden der genannten Schauspielergesellschaft zugeordnet. Im Fall der Döbbelinschen Gesellschaft mussten Ausnahmen bestimmt werden. Die Döbbelinsche Gesellschaft trat bis 03.12.1786 am Berliner Spielort ‘Bärenstraße’ auf. Mit der Eröffnung des ehemaligen Französischen Theaters (leerstehend seit 1778) als das ‘Königliche Nationaltheater’ (veranlasst durch Friedrich Wilhelm II) am ‘Friedrichstädtischen Mark’ (heute Gendarmenmarkt) trat die Döbbelinsche Gesellschaft in das ‘Königliche Nationaltheater’ ein. Verbunden damit waren Privilegien und Zuschüsse. Das ‘Königliche Nationaltheater’ öffnete am 05.12.1786 seine Tore. Durch diesen Wechsel von der Döbbelinschen Gesellschaft zu der Gesellschaft ‘Königliches

---

<sup>36</sup> Für die Ermittlung des Wochentages wurde der ‘ewige’ Kalenderrechner der Webseite: [http://www.thkoehler.de/midnightblue/m\\_kal.htm](http://www.thkoehler.de/midnightblue/m_kal.htm) verwendet.

Nationaltheater' unter der Schirmherrschaft von Friedrich Wilhelm II waren einige Aufführungen des Jahres 1786 nicht eindeutig zuordenbar. Betroffen sind Aufführungen, die nur mit dem Aufführungsjahr angegeben und unter der Überschrift "Verzeichniß der vom 1sten Januar bis zum 31sten Dezember [1787] incl. 1786 auf dem hiesigen Nationaltheater aufgeführten Stücke" (ELB 1786 4 401) veröffentlicht wurden. Für diese Aufführungen ist nicht eindeutig, ob sie als Aufführung der 'Döbbelinschen Gesellschaft' oder aber dem 'Königlichen Nationaltheater' zugeordnet werden müssen. Dies hatte im Besonderen Bedeutung bei der Spielplangestaltung. Hatte Döbbelin in seiner Schauspielergesellschaft noch die Entscheidungskompetenz, ist für das 'Königliche Nationaltheater' die Einsetzung einer Generaldirektion als Oberleitung des Theaters bekannt, "welche aus dem Geheimen Oberfinanzrat von Beyer<sup>[37]</sup> und den beiden Professoren Ramler<sup>[38]</sup> und Engel<sup>[39]</sup> bestand".<sup>40</sup> Für den Zeitraum von ca. 20 Spieltagen des Jahres 1786 wurden Stücke, die nicht eindeutig zugeordnet werden konnten, noch als zur Döbbelinschen Gesellschaft gehörend erfasst.

### *Zusammengefasste Aufführungsangaben*

Zusammengefasste Aufführungsangaben waren mit weiteren Erfassungsproblemen verbunden. So wurden Spielzeiten mit jahresübergreifenden Angaben z.B. für das 'Kurfürstliche Hoftheater in Dresden' vom Oktober 1786 bis März 1787 angegeben. Wenn die Spielplanangaben innerhalb der Theaterzeitschrift ELB für die in Dresden aufgeführten Stücke nicht genauer vorlagen, wurde das Jahr 1787 verwendet.

Zusammenfassungen erfolgten nicht nur in der Zeitdimension, ein derartiges Vorgehen lässt sich auch für verschiedene Aufführungsorte wie z.B. bei der Wäderschen Gesellschaft nachweisen. Im Betrachtungszeitraum werden Angaben zu Auftritten in Breslau und Glogau (heute Głogów) nicht näher differenziert. Für die Erfassung der Aufführung wurde in diesem Fall der geographisch am häufigsten bespielte Ort 'Breslau' verwendet.

---

<sup>37</sup> Johann August von Beyer (\* 1732 - † 1814).

<sup>38</sup> Karl Wilhelm Ramler (\* 25.02.1725 - † 11.04.1798).

<sup>39</sup> Johann Jakob Engel (11.09.1741 - † 28.06.1802).

<sup>40</sup> Die Einsetzung dieser Generaldirektion wird beschrieben in: 'ATB 1788 1 64' oder Arnhold (1925:99).

### 2.2.3 Methode der Erfassung von Aufführungsbeschreibungen

Nach der Indexierung von Bender et al. wurden innerhalb der Jahre 1781 bis 1790 in allen 30 Theaterzeitschriften des Zeitraums 1781 - 1790 insgesamt 471 Beschreibungseinheiten zu Aufführungen Ifflandscher Stücke aufgefunden. Um die größtmögliche Vollständigkeit bei der Erfassung seiner Stücke zu erreichen, wurden folgende Schreibweisenvarianzen des Namens Iffland in der Auswertung berücksichtigt: 'Ifland', 'Iffland' und 'Ifffland'. Bei der Ermittlung von Aufführungen zu einem Stück wurde nach allen Titeln gesucht, die mit einer der Namensvariationen von Iffland in Verbindung gebracht wurden.

Iffland hat eine Reihe von Stücken mit abweichenden Titeln benannt. Die Titel seiner Stücke wurden in einer Zusammenschau aus Iffland (1843), Iffland (1859), Bender (1997) Füssel (1998) und Meyer (2009-2010) ermittelt. Alle so nachgewiesenen Titel und Fassungstitel wurden in die Auswertung der Indexierung von Bender et al. aufgenommen. Im Folgenden eine Übersicht der berücksichtigten Titel:

<b>Erste Nennung in Aufführungen</b>	<b>Titel</b>	<b>Fassungstitel von</b>
1781	Albert von Thurneisen	
1781	Liebe und Pflicht im Streit	Albert von Thurneisen
1781	Liebe und Pflicht im Wettstreit	Albert von Thurneisen
1781	Natur und Liebe im Streit	Albert von Thurneisen
1781	Wilhelm von Schenk	
1781	Wie man's treibt, so geht's	
1784	Mündel, Die	
1784	Verbrechen aus Ehrsucht	
1785	Jäger, Die	
1785	Liebe um Liebe	
1786	Bewußtsein, Das	(2. Teil zu "Verbrechen aus Ehrsucht")
1787	Magnetismus, Der	
1787	Vaterfreude	

<b>Erste Nennung in Aufführungen</b>	<b>Titel</b>	<b>Fassungstitel von</b>
1788	Hoffnung der Ruhe	Reue versöhnt (3. Teil zu “Verbrechen aus Ehrsucht”)
1788	Mittelweg ist Tugendprobe	Reue versöhnt
1788	Tugendprobe, Die	Reue versöhnt
1788	Reue versöhnt	
1790	Frauenstand	
1790	Herbsttag	

Eine Aufführung des Stückes “Wie man’s treibt, so geht’s” wird für den ‘3. November 1781’<sup>41</sup> beschrieben. In Bender (1997) ist ein Eintrag zu dem Stück ohne Verfasser verzeichnet: “Wie man’s macht, so gehts! / Schsp. in 5 A., nach dem Franz.”<sup>42</sup> (Bender, 1997, Band 3:1195). In Meyer (1986-2010) ist kein Eintrag zu diesem Stück zu finden. Da eine Verfasserschaft nicht eindeutig belegt werden konnte, wurde es nicht in die Auswertung aufgenommen. Die Stücke “Frauenstand” und “Herbsttag” wurden aufgrund des Erscheinens im Laufe des Jahres 1790 und den daraus resultierenden wenigen Beschreibungseinheiten in die Untersuchung der Aufführungsbeschreibungen ebenfalls nicht aufgenommen.

Die aufgefundenen Nachweise aus der Indexierung von Bender beziehen sich auf Theaterperiodika, die in 35 bestandsvorhaltenden Bibliotheken innerhalb Europas verteilt waren. Insgesamt 471 Beiträge konnten in 30 Theaterzeitschriften des Betrachtungszeitraums anhand der Benderschen Indexierung Ifflandschen Stücken zugeordnet werden. Aufgrund der großen geographischen Verteilung der Theaterperiodika in bestandsvorhaltenden Bibliotheken konnten einige Periodika nicht eingesehen und deshalb nicht transkribiert werden.<sup>43</sup>

<sup>41</sup> Quelle zur Aufführung: <http://www.deutsche-biographie.de/xsfz36263.html>, Datum des Webseitenbesuchs: 15.01.2008. In den Mannheimer Protokollen (Martersteig, 1890) ist zu diesem Stück kein Eintrag vorhanden. Eine Verfasserschaft wird Iffland zugeschrieben in Koffka (1865:108) und Hochman (1972:19). Sharpe schreibt zu dem Stück: “He destroyed them both [”Wilhelm von Schenk” und “Wie man’s treibt, so geht’s”] and was perhaps conscious that he was not finding the formula to appeal to popular taste and so turned to journalism as another means of reaching the reading public and boosting the prestige of acting.” (Sharpe, 2007:71-72).

<sup>42</sup> Ein weiterer Hinweis, wie er in Bender (1997) vorliegt, konnte nicht vorgefunden werden.

<sup>43</sup> Nicht erfasst wurden folgende Beschreibungseinheiten sortiert nach ‘Periodikum (Anzahl der Beschreibungseinheiten)’: AWK (1 Eintrag), BKM (10 Einträge), JHC (1 Eintrag), NBC (2 Einträge), KWS (4 Einträge), OPS (5 Einträge), RTG (14 Einträge), TMT (2 Einträge), TSK (2 Einträge), TBD (3 Einträge), TTB (14 Einträge), VSP (9 Einträge). Abkürzungen siehe Konkordanz.



Insgesamt konnten 403 Aufführungsbeschreibungen aus Theaterperiodika transkribiert werden.<sup>44</sup>

### **Erfassung von Beiträgen**

Für die Auswertungen wurden 403 Beiträge aus Theaterperiodika zu Ifflandschen Stücken transkribiert. Die Transkription beruhte auf Autopsie. Bei der Transkription wurde die vorgefundene Orthographie und Interpunktion beibehalten, ebenso die Zuordnung von Texteinheiten zu den Auffindungsseiten. Übernommen wurden auch Layoutaspekte, wie Kapitel, Überschriften, Textumbrüche und Ähnliches. Nicht beibehalten wurden Schreibweisen des altdeutschen 's', typographische Versalien und die Verwendung von Schrifttypen zur Text hervorhebung.

Der transkribierte Text wurde in einem Text-Dokument unter Angabe des Benderschen Sigels gespeichert. Als Abschlusskriterium für einen Beitrag galten inhaltliche Wechsel, Aufführungsdaten zu anderen Stücken oder Überschriftenwechsel. War es nicht möglich, das Ende einer Textpassage eindeutig zu bestimmen, wurde der Text soweit transkribiert bis das Ende der Textpassage eindeutig war. Transkribiert wurden weiterhin Fußnoten oder Anmerkungen.

Aufgrund der Zielsetzung des wissenschaftlichen Nachweises und der Konsistenz der Erfassungen, wurde die Zitierweise von Bender (1997) in Form von Sigeln übernommen. Die jeweiligen Sigel dienen dem eindeutigen Nachweis der jeweiligen 'Provenienz einer Beschreibungseinheit'.<sup>45</sup> Die Sigelstruktur gestaltet sich dabei wie folgt: "Eine aus drei Buchstaben zusammengesetzte Kennung, in der Regel gebildet aus Anfangsbuchstaben des Sachtitels und des Herausgebernams verweist auf den entsprechenden Periodikumtitel. Die darauf folgende Jahreszahl gibt das Erscheinungsjahr der Beschreibungseinheit an. Eine zusätzliche Kennzahl sichert die eindeutige Identifizierbarkeit der Beschreibungseinheit. In einer abschließenden Anmerkung werden in der Beschreibungseinheit enthaltene, bibliographisch und publikationswissenschaftlich mitteilenswerte Daten angegeben und Belegstellen zu Erscheinungsmodalitäten Veröffentlichungsregularien, Verkaufspreise etc.) verzeichnet"<sup>46</sup> (Bender, 1997:XXXVIII).

---

<sup>44</sup> Damit liegt ein prozentuales Verhältnis von 403 (86%) eingesehenen und transkribierten Beiträgen zu 68 (14%) nicht eingesehenen Beiträgen vor.

<sup>45</sup> Bender entwickelt seine Sigel auf der Grundlage der RAK-WB der Deutschen Nationalbibliothek (Regeln für die alphabetische Katalogisierung in wissenschaftlichen Bibliotheken) (Bender, 1997:Band 1:XXXVI).

<sup>46</sup> Vgl. hierzu auch die Konkordanz der verwendeten Sigel im Appendix.

Ein Sigel gestaltet sich beispielhaft wie folgt: “‘Albert von Thurneisen” ATB 1788 1 70’ und bedeutet: “‘Albert von Thurneisen”, ‘Annalen des Theaters von Bertram’ (ATB), ‘Jahr 1788’ (1788), ‘Ausgabe 1’ (1), ‘Seite 70’ (70)’.

Neben diesen bibliographischen Informationen wurden die transkribierten Text-Dateien in einer Angabe verändert: ein zusätzlicher Kode für die verschiedenen Stücke wurde eingefügt. Diese Änderung war notwendig, da einige Stücke mehrere Fassungstitel besaßen, beispielsweise sind zu “‘Albert von Thurneisen” insgesamt drei Fassungstitel verzeichnet. Um die Auswertung homogen zu gestalten, wurde bei der Auswertung die Originalschreibweise des Fassungstitels beibehalten, im Sigel wurde demgegenüber ein einheitlicher Kode für alle Fassungen verwendet. Im Folgenden die Auflistung der Kodes für Ifflandsche Stücke:

<b>Kode</b>	<b>Zugeordnetes Stück</b>
1	Albert von Thurneisen
1	Liebe und Pflicht im Streit
1	Liebe und Pflicht im Wettstreit, ein Originalschauspiel
2	Wilhelm von Schenk
3	Die Mündel
4	Verbrechen aus Ehrsucht
5	Die Jäger
6	Liebe um Liebe
7	Das Bewußtsein
8	Der Magnetismus
9	Vaterfreude
10	Hoffnung der Ruhe
10	Mittelweg ist Tugendprobe
10	Die Tugendprobe
10	Reue versöhnt

Das Sigel von Bender lautet beispielhaft: “‘Albert von Thurneisen” ATB 1788 1 70’. In der vorliegenden Arbeit wird für “‘Albert von Thurneisen” nun eine ‘01’ verwendet. Dieser Zusatz wird an das Ende des Kodes gestellt. Das Sigel lautet damit beispielhaft wie folgt “‘ATB 1788 1 70 01’.

Die zweite Änderung der Benderschen Sigel erfolgte, um Mehrfachnennungen von Beschreibungseinheiten innerhalb einer Seite differenziert betrachten zu können. Das Sigel lautet beispielhaft wie folgt “ATB 1788 1 70 01-2” und bedeutet ‘Annalen des Theaters (ATB), Erscheinungsjahr 1788 (1788), Ausgabe 1 (1), Seite 70 (70), “Albert von Thurneisen” (01), zweite Nennung auf dieser Seite (-2)’. Diese Änderung der Indexierung wurde nur dann vorgenommen, wenn dies erforderlich war.

### **Methode der semantischen Analyse: Kodierung von Beiträgen**

Die transkribierten Dateien wurden im Folgenden ‘kodiert’. Um die erfasste Anzahl von 403 Beiträgen kodieren zu können, wurden die Hauptkategorien ‘Vorlagetext’, ‘Aufführung’, ‘Verhältnis von Text und Aufführung’ und ‘Reflexionen zu praktischen und theoretischen Aspekten’ gebildet. Zu diesen Hauptkategorien wurden Unterkategorien entworfen, die dann jeweils um Attribute erweitert wurden. Dadurch war es nicht nur möglich, einzelne Aussagen der Rezipienten zu ermitteln, sondern auch individuelle Wertungen in einer mehrteiligen Gewichtung zu analysieren.

Im Folgenden die Übersicht der Haupt- und Unterkategorien der Kodierung:

#### *1 Vorlagetext*

MDD, MDS, MDR, MDE, MRD, MGD

#### *2 Aufführung*

DER, MAD, MAA, MAS, MAR, MAE, MRA, MGA, MAC, GAA, GAN, GAE, GAG,

#### *3 Verhältnis zwischen Text und Aufführung*

MVR, MVS, MVA

#### *4 Reflexionen zu praktischen und theoretischen Aspekten*

GAP, GAT

Anschließend folgt die detaillierte Vorstellung der einzelnen Unterkategorien (im Folgenden Codes) und ihrer Attribute mit jeweiligen Textbeispielen<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> Alle Beispiele sind exemplarisch ausgewählt.

## 1 Kodes für die Kategorisierung des Vorlagetextes

Unterkategorie	Kode	Erläuterung	Beispiel	Attribute
<i>Vorlagetext</i>	<b>MDD</b>	Bewertung der Güte des Vorlagetextes	“Das Verdienst der Originalität, durch welches sich der Hr. Verf. sich in allen seinen Produkten auszeichnet” (ATB 1788 1 110).	1 positiv* 2 neutral* 3 negativ* 4 Inhaltszusammenfassung
<i>Szenenbewertung</i>	<b>MDS</b>	Aussagen zu einzelnen Szenen und deren Güte	“Unter die trefflichsten Szenen rechnen wir die fünfte des ersten Akts” (DBS 1789 4 169).	1 positiv* 2 neutral* 3 negativ*
<i>Bewertung der Figurendarstellung</i>	<b>MDR</b>	Aussagen zur Figurendarstellung und deren Charakteristik	“Meisterhaft hat der Dichter diesen Jüngling [...] durchgeführt” (DBS 1789 4 120).	1 positiv* 2 neutral* 3 negativ*
<i>Ästhetik</i>	<b>MDE</b>	Betrachtung von ästhetischen Aspekten des Vorlagetextes	“Wenn wir über den Werth, das Interesse und den Grad der Volkommenheit dieser drei Ifflandschen Folgestücke urtheilen” (DBS 1789 4 120).	1 positiv* 2 neutral* 3 negativ*
<i>Relevanz des Vorlagetextes</i>	<b>MRD</b>	Kommentare des Beiträgers über empfundene Relevanz des Textes für Aufführungsrezipienten	“Der würdige Herr Verfasser dieses Schauspiels verdient [...] auch in Absicht auf seine Dichtertalente unter den besten deutschen Theateschriftstellern einen der ersten Plätze” (AWK 1788 1 E1b).	1 hohe individuelle Relevanz 2 mäßige individuelle Relevanz 3 geringe individuelle Relevanz 4 gesellschaftliche Relevanz
<i>Beschreibung des Vorlagetextes als real, fiktiv oder vorstellbar</i>	<b>MGD</b>	<i>Bewertung der Gesamtheit des Vorlagetextes</i>	“Dieses Schauspiel, zu dem Herr Iffland in irgendeiner Gegend von Deutschland gewiß die Originale fand, muß um so mehr auf den Zuschauer dadurch wirken, daß es ganz vaterländischen Sitten und Charaktere, edle Menschen und Bösewichter schildert” (TDB 1798 1 137).	5 reales Geschehen 6 fiktives Geschehen 7 vorstellbar, mögliches Geschehen

## 2 Kodes für die Kategorisierung von Aufführungen

Unterkategorie	Kode	Erläuterung	Beispiel	Attribute
<i>Erstaufführung</i>	<b>DER</b>	Aussagen zu Premieren und Erstaufführungen	“Den 15ten [1.1788] zum erstenmale: Hoffnung der Ruhe, S. 5 A” (ATB 1788 1 71).	keine

<b>Unterkategorie</b>	<b>Kode</b>	<b>Erläuterung</b>	<b>Beispiel</b>	<b>Attribute</b>
<i>Nennung eines aufgeführten Stückes</i>	<b>MAD</b>	Einfache Nennung des Vorlagetitels im Sinne einer Aufführung	“Den 15ten [1.1788] zum erstenmale: Hoffnung der Ruhe, S. 5 A” (ATB 1788 1 71).	keine
<i>Aufführungsbewertung</i>	<b>MAA</b>	Aussagen über die Güte der Aufführung	“Schwerlich glaub ich, kann dieses Stück besser gegeben werden, als es diese Künstler geben [Bondinische Gesellschaft]” (ZBL 1785 1 58f).	1 positiv* 2 neutral* 3 negativ*
<i>Szenenbewertung</i>	<b>MAS</b>	Aussagen über die Güte einzelner Szenen	“Die Jäger mit Weglassung der Bauernszenen im 3ten Akte” (ELB 1785 2 362).	1 positiv* 2 neutral* 3 negativ*
<i>Nennung der Figurendarstellung</i>	<b>MAR</b>	einfache Nennung von Figurendarstellungen und deren Aufführende	“Wegen Krankheit der Mad. Diestel hatte Dlle. Dohm jetzt Friderike” (ATB 1790 5 42).	keine
<i>Ästhetik</i>	<b>MAE</b>	Aussagen, die ästhetische Formen eine Aufführung hervorheben	“Wo der Regisseur hingedacht hat, als er die Rollen vertheilte, weis ich nicht” (ZBL 1785 1 75).	1 positiv* 2 neutral* 3 negativ*
<i>Relevanz der Aufführung</i>	<b>MRA</b>	Aussagen des Beiträgers über die empfundene Relevanz der Aufführung für den Aufführungsrezipienten	“Die Vorstellung dieses Schauspiels auf der hiesigen Bühne kann als ein Muster gelten, wie solche Stücke gespielt werden müssen” (DMS 1790 4 1025).	1 hohe individuelle Relevanz 2 mäßige individuelle Relevanz 3 geringe individuelle Relevanz 4 gesellschaftliche Relevanz
<i>Beschreibung der Aufführung als real, fiktiv oder vorstellbar</i>	<b>MGA</b>	Bewertung der Gesamtheit der Aufführung	“Wem sollte in seinem Leben nicht je ein Original von Hrn. Voß scheinheiligen Kanzler zu Gesichte gekommen sein?” (TBB 1790 1 75).	5 reales Geschehen 6 fiktives Geschehen 7 vorstellbar, mögliches Geschehen
<i>Rollenfächer</i>	<b>MAC</b>	Hinweise auf Rollenfächer	“Sie vereinigt alles was zu einer vollkommenen Liebhaberinnen erfordern wird” (ELB 1786 3 39).	keine
<i>Anlass der Aufführung</i>	<b>GAA</b>	Anlass zur Aufführung des Stückes	“Verbrechen aus Ehrsucht, zum Besten des Pesthofs” (BLA 1785 1 45).	keine
<i>Nennung von Zuschauern</i>	<b>GAN</b>	Nennung oder Verweise auf Zuschauer oder Zuschauergruppen	“Daß er dem Parterre gewiß in diesem und vorigen Jahre, den schönsten Abend im Schauspielhause schenkte” (ATB 1788 2 48).	11 Nennung von einzelnen Zuschauern 12 Nennung von Zuschauergruppen
<i>Urteile von Zuschauern</i>	<b>GAE</b>	Urteile von einzelnen Rezipienten	“Sr. Herzogliche Durchl. von Zweibrücken geruheten, nach geendigtem Stück auf der Stelle dem Verfasser 100 Louis d’or auf das Theater zu übersenden” (TMT 1787 1 15).	1 positiv* 2 neutral* 3 negativ*

Unterkategorie	Kode	Erläuterung	Beispiel	Attribute
<i>Urteile von Gruppen</i>	<b>GAG</b>	Urteile von Rezipientengruppen	“Allein, der Geist der Wohltätigkeit, der sonst Hamburgs Bürger stärker beseelet, als an andern Orten gewöhnlich ist, scheint hier nur geringen Einfluß zu haben” (DBK 1789 1 170).	1 positiv* 2 neutral* 3 negativ*

### 3 Kodes zu Kategorisierung des Verhältnisses zwischen Text und Aufführung

Unterkategorie	Kode	Erläuterung	Beispiel	Attribute
<i>Aussagen zu Aufführungen</i>	<b>MVA</b>	Beschreibungen, die nicht eindeutig den Kodes MDD oder MAA zugeordnet werden können	keine Belegstelle	1 positiv* 2 neutral* 3 negativ*
<i>Aussagen zu Figurendarstellungen</i>	<b>MVR</b>	Beschreibungen von Figurendarstellungen	“Mad. Brandel zeigte sich vortrefflich, als die gedemüthigte betäubte Mutter, spielte mit wahrer Empfindung, und weinte wirklich; nicht bloß mit dem vorgehaltenen Schnupftuche, nach Schauspieler Art!” (LTB 1784 9 166).	1 positiv* 2 neutral* 3 negativ* Meta-Attribute**
<i>Aussagen zu Szenen</i>	<b>MVS</b>	Aussagen über Szenen und deren Bewertungen	“Brav war die Verkürzung der langweiligen Szenen im Wirtshause im dritten Akt, und eben so brav die Verkürzung der wiedernatürlichen letzten Szenen des Stücks” (ZBL 1785 1 58).	1 positiv* 2 neutral* 3 negativ*

### 4 Kodes zu Kategorisierung von praktischen und theoretischen Aspekten

Unterkategorie	Kode	Erläuterung	Beispiel	Attribute
<i>Reflexionen zu praktischen Aspekten</i>	<b>GAP</b>	Erkenntnisse und Ansichten des Rezipienten über Elemente einer Aufführung	“Es gibt eine Menge kleiner Züge und Nuanzen, welche der Schauspieler in Rollen von der Art anbringen, und sie dadurch ausmalen und beleben kann” (DBS 1788 2 60)	keine
<i>Reflexionen zu theoretischen Aspekten</i>	<b>GAT</b>	Erkenntnisse und Ansichten des Rezipienten über Elemente eines theoretischen Textes	“Engels fürtrefflichen Mimick [...], die ich jedem Schauspieler zur anhaltenden Lektüre empfehle” (TBB 1790 1 35)	keine

\* Gewichtung von Kommentaren

\*\* Meta-Attribute der Kategorie MVR

## 5 Erläuterungen zu den Kommentaren

### Gewichtung von Kommentaren

Die Kommentierungen der Beiträger enthalten explizite Bewertungen, die für die Auswertung vereinheitlicht werden mussten. Das Spektrum der Aussagen und der enthaltenen Wertungen wurde auf drei Attribute reduziert:

Attribut	Beispiel
positiv	‘allerhöchste Zufriedenheit’, ‘sehr gefallen’, ‘gefiel außerordentlich’, ‘mit außerordentlichem Beifall’
neutral	‘hat gefallen’, ‘einigermaßen zufrieden’, ‘wohl zufrieden’, ‘hatte einen Verdienst an der Aufführung’
negativ	‘hat nicht gefallen’, ‘ganz schlecht’, ‘winselt unerträglich’, ‘eine elende Vorstellung’

### Erläuterung zu Meta-Attributen der Kategorie MVR

Aussagen zu Figurendarstellungen wurden durch Beiträger teilweise sehr differenziert getroffen. Um diese näher untersuchen zu können, wurden der Kategorie MVR (Aussagen zu Figurendarstellungen) Meta-Attribute zugeordnet, die sich wie folgt unterteilen:

Attribut	Kode	Beispiel
Körper	21	“Jede seiner Stellungen ist malerisch, jede Bewegung [...] überdacht und wahr” (DBS 1788 2 101).
Charakter	22	“Nie übersieht er ein Nuanze seines Charakters: er ist immer mit ganzer Seele bei seinem Spiel” (DBS 1788 2 101).
Mimik	23	“Nie waren seine Mienen stumm, immer zeigten sie den Kampf der Seele” (BTD 1785 1 265).
Gestik	24	“Ton, Stellung, Blick, alles war mit dem Gepräge der peinigensten Leidenschaft gestempelt” (BTD 1785 1 265).
Kostüm	25	“Die etwas steif gewälte Kleidung gab auch ohne seine Schuld seinem Spiel einen kleinen Anstrich von Steifheit” (DBS 1789 4 102).
Lautlichkeit	26	“Sein Predigerton kam ihm in dieser Rolle sehr zu statten” (ELB 1786 4 189).
Sprachlichkeit	27	“Aber er hatte nicht gut memoriert, und so entstanden manchmal Lücken in seiner Darstellung” (DBS 1789 5 44).
Gesamteindruck	28	“Mad. Brandel zeigte sich vortrefflich” (LTB 1784 9 166).

## **Auswertung der Figurendarstellungen**

Für alle Stücke Ifflands, die in die Auswertung aufgenommen wurden, erfolgte eine Erhebung der Figuren. Allen Figuren wurde dabei ein Kode zugewiesen. So spielt beispielsweise die textliche Figur "Eduard Ruhberg" in den drei Stücken "Verbrechen aus Ehrsucht", "Bewußtsein" und "Reue versöhnt" die Hauptfigur. Um für die Auswertung zwischen den Stücken differenzieren zu können, erhielt die Figur 'Eduard Ruhberg' aus "Verbrechen aus Ehrsucht" den Kode '664', aus "Bewußtsein" den Kode '66' und aus "Reue versöhnt" den Kode '572'.

## **Residualkategorie**

*Anderweitige Nennung eines Stückes*

## **Beispielhafte Darstellung der Kodierung**

Nachfolgendes Beispiel (ATB 1788 1 75) stellt einen transkribierten Text dar:

“

*Bibliographische Daten - Anfang*

Sigel: ATB 1788 1 75 <t="05">

Ort: Hamburg

Gesellschaft/Theater: Schrödersche Gesellschaft

Titel: Die Jäger

Kapitel: VIII Nachrichten vom Hamburger Theater

*Bibliographische Daten - Ende*

*Transkription - Anfang*

Seite 75

Den 22. [2.1788] die Jäger, von Iffland, sind nicht durchgängig gut besetzt. Oberförster, Hr. Schröder, unsre würdige Mad. Stark, Oberförsterinn, welche in dieser Rolle ihre Vorgängerinn weit hinter sich läßt, sind über mein Lob; aber der Amtmann von Zeck ist durchaus keine Rolle für Hrn. Eule. So passend auch seine Figur und Kleidung seyn mag, und so viel Mühe er sich auch zu geben scheint, den gefühllosen, heimtückischen Mann darzustellen, so sehr guckt doch der komische Akteur durch; die achte und neunte Scene des fünften Akts leidet dadurch sehr.”

*Transkription - Ende*



Die Kodierung dieses Beispiels (ATB 1788 1 75) gestaltet sich wie folgt:

*Beginn der Kodierung*

*Bibliographische Daten - Anfang*

Sigel: ATB 1788 1 75 <t="05">

Ort: Hamburg

Gesellschaft/Theater: Schrödersche Gesellschaft

Titel: Die Jäger

Datum: 22.02.1788

Kapitel: VIII Nachrichten vom Hamburger Theater

*Bibliographische Daten - Ende*

*Transkription und Kodierung - Anfang*

Seite 75

Den 22. [2.1788] die Jäger, von Iffland, sind nicht durchgängig gut besetzt. <mvr1-28#370><sup>48</sup> Oberförster, Hr. Schröder, <mvr1-28#371>unsre würdige Mad. Stark, Oberförsterinn, welche in dieser Rolle ihre Vorgängerinn weit hinter sich läßt, sind über mein Lob;</mvr1-22#370><sup>49</sup> </mvr1-22#371> aber <mvr2-21#374><mvr2-25#374><mvr3-22>der Amtmann von Zeck ist durchaus keine Rolle für Hrn. Eule. So passend auch seine Figur</mvr2-21#374> und Kleidung</mvr2-25#374> seyn mag, und so viel Mühe er sich auch zu geben scheint, den gefühllosen, heimtückischen Mann darzustellen, so sehr guckt doch der komische Akteur durch; die achte und neunte Scene des fünften Akts leidet dadurch sehr</mvr3-22>.

*Transkription und Kodierung - Ende*<sup>50</sup>

## 2.3 Zusammenfassung

Auf der Grundlage der methodischen Kriterien für die Aufführungserfassung wurden in drei ausgewählten Theaterzeitschriften - LTB, ELB und ATB - Titel und andere faktische Daten in einer MySQL-Datenbank erfasst und ausgewertet. Mit der Erfassung aller verzeichneten Aufführungen der Theaterzeitschriften wurde ein exemplarischer Spielplan für den Zeitraum 1784 bis 1790 geschaffen, der einen Überblick über gespielte Stücke, Verfasser, Schauspielergesellschaften, Aufführungsorte und Spielzeiten eines Stückes ermöglicht. Durch die vollständige Erfassung der ausgewählten Theaterzeitschriften entstand gleichzeitig ein Referenzrahmen, der die Bewertung zu Aufführungen Ifflandscher Stücke kontrastierte.

---

<sup>48</sup> Beginn eine Kodiereinheit ("Aussagen zu einer Figurendarstellung").

<sup>49</sup> Ende einer Kodiereinheit ("Aussagen zu einer Figurendarstellung").

<sup>50</sup> Die Farben wurden gewählt, um die unterschiedlichen Codes hervorzuheben.

Entsprechend der methodischen Kriterien für die Transkription und Kodierung der Beiträge zu Aufführungsbeschreibungen Ifflandscher Stücke in allen Theaterzeitschriften wurden diese in Autopsie transkribiert und anschließend kodiert. Aufführungsbeschreibungen Ifflandscher Stücke wurden dahingehend untersucht, ob Beiträger von Theaterzeitschriften explizit zwischen dem zugrundeliegenden Text und der besuchten Aufführung unterschieden. Von diesen beiden Polen ('Text' vs. 'Aufführung') wurde eine dritte Ebene unterschieden, die der wahrgenommenen visuellen und auditiven Darstellungen der Aufführenden ('Verhältnis zwischen Text und Aufführung'). Dabei war es für die Untersuchung wichtig, die Konnotation der Aussagen nach positivem, neutralem oder negativem Gehalt zu unterscheiden bzw., nach anderen Beschreibungsattributen, wie z.B. denen der Körperlichkeit oder des Charakters von Aufführenden. Die Kodierung der theoretischen und/oder praktischen Reflexionen der Beiträger orientierte sich an der Frage, ob derartige Bezüge für die Beiträger relevant waren. Zugleich wurde analysiert, auf welche Aufführenden sie ihre Betrachtungen fokussierten.

Die Ergebnisse der Untersuchungen werden im nächsten Kapitel im Rahmen eines exemplarischen Spielplanes und anhand der Aufführungsbeschreibungen Ifflandscher Stücke präsentiert.

## **3 Empirische Ergebnisse**

### **3.1 Ergebnisse der exemplarischen Spielplanstatistik**

#### **3.1.1 Einleitende Bemerkungen**

In diesem Kapitel werden alle Daten dargestellt, die nach methodischen Kriterien in den exemplarisch ausgewerteten Theaterzeitschriften LTB, ELB und ATB im Betrachtungszeitraum von 1784 bis 1790 erhoben werden konnten.

Ausgewertet wurden nachfolgend Daten, die ein wesentliches Ergebnis erbringen. D.h., die Ergebnisse wurden nur dann berücksichtigt, wenn der Anteil der ausgewerteten Daten mindestens 1% der auswertbaren Daten betrug. Als Grundgesamtheit (100%) der exemplarischen Spielplanstatistik wurden die 7002 vorgefundenen Aufführungen betrachtet.

Die 7002 Aufführungen über einen Zeitraum von sieben Jahren liefern einen Überblick, der Rückschlüsse auf Tendenzen von Aufführungen und zugrunde liegende Texte zulässt. Mit der Auswertung dieser Daten stehen auch Angaben zu Schauspielergesellschaften und Orten zur Verfügung, die in dieser Form und Fülle bisher kaum vorlagen. Beides zusammen vermittelt einen vielschichtigen Einblick in das Theater des Betrachtungszeitraums, d.h. in Aufführungen, Personen, denen eine Verfasserschaft zugeschrieben wurde und Schauspielergesellschaften, die an bestimmten Orten auftraten.

#### **3.1.2 Explorativer Einstieg**

Bei einem explorativen Einstieg wird die Gesamtheit der ermittelten Daten dargestellt. Als Kernfragen für Aufführungen sind zu betrachten: Wann? Wo? Was? Wer? Welche Gesellschaft? Die Gesamtheit der Daten vermittelt einen Eindruck über die Repräsentativität der drei gewählten Periodika. Werden hauptsächlich Aufführungen aus wenigen ausgewählten Stücken besprochen? Hängt die Anzahl der Aufführungen von zeitlichen Einschränkungen ab? Welche Gesellschaften spielen derzeit? Das sind einige der relevanten untersuchten Fragen.

#### **Aufführungen nach Jahren**

Eine erste explorative Analyse untersuchte die Verteilung der Aufführungen nach Jahren. Dabei zeigte sich, dass in den unterschiedlichen Jahren unterschiedlich viele Aufführungen verzeichnet wurden. Für den Gesamt-Zeitraum von 1784 bis 1790 wurden insgesamt 7002

Aufführungen erhoben (Abb. 1). Im Jahr 1786 wurden die meisten Aufführungen verzeichnet (1893), im Jahr 1784 hingegen die wenigsten (422). Die Jahre 1785, 1787, 1789 und 1790 haben durchschnittlich 1031 Aufführungen und stellen 59% aller Aufführungen im Betrachtungszeitraum dar. Die Schwankungen in den unterschiedlichen Jahren sind vermutlich nicht auf die schwankende Zahl tatsächlich statt gefundener Aufführungen rückführbar, sondern auf die Auswahl des Herausgebers Christian August von Bertram oder auf die Anzahl der eingereichten Beiträge.

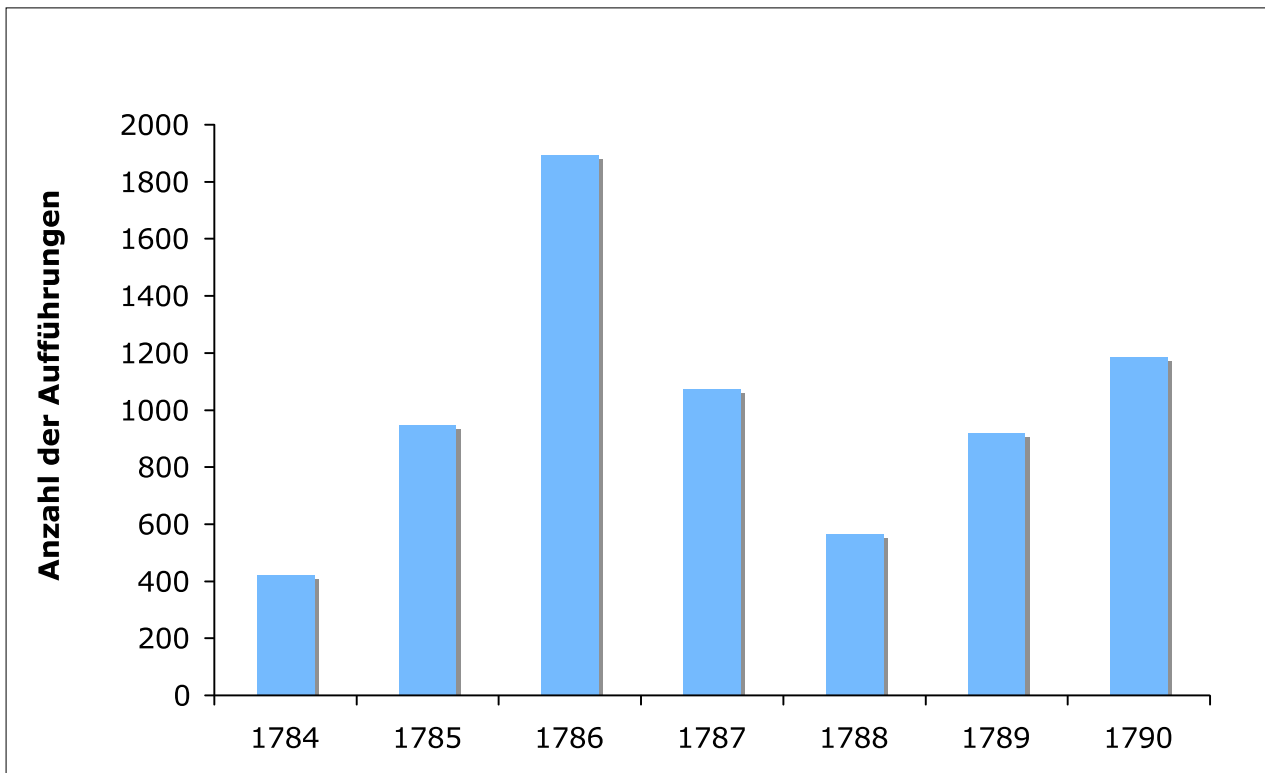


Abb. 1: Anzahl der Aufführungen in den Jahren 1784 bis 1790.

### **Aufführungen nach Orten und Jahren**

Eine zweite Analyse widmete sich der Verteilung von Aufführungen nach Orten und Jahren.

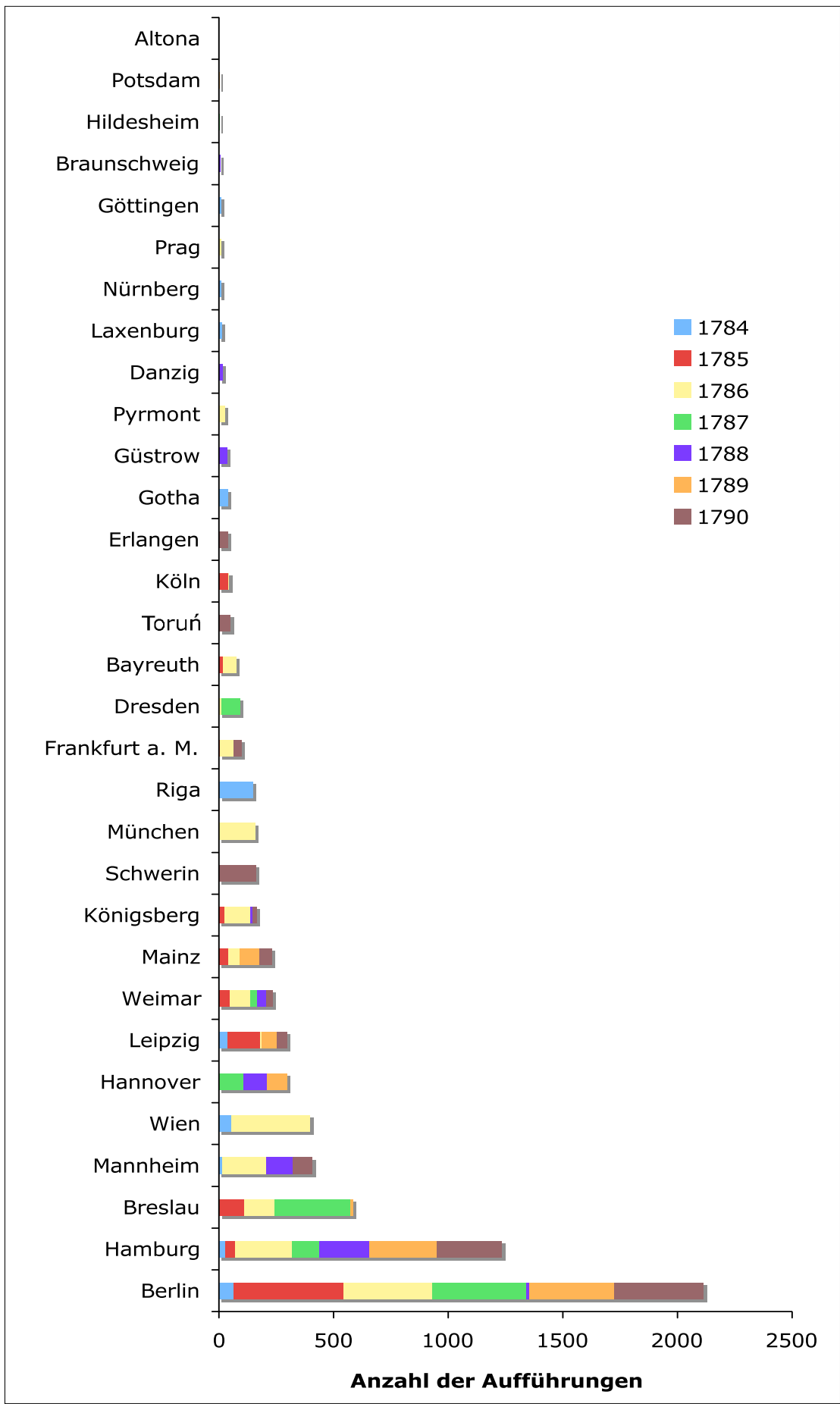


Abb. 2: Anzahl der Aufführungen nach Orten und Jahren.

Die Auswertung zeigt, dass der Herausgeber der Theaterzeitschriften Christian August von Bertram bemüht war, Beiträge zu finden, die über Theateraufführungen aus verschiedensten Städten berichten (Abb. 2). Gleichzeitig ist zu sehen, dass die Daten keinen repräsentativen Charakter besitzen. Dies ist anhand der Verteilung der Aufführungen über 31 Orte und innerhalb von 7 Jahren ersichtlich. Die Angaben zu Berlin und Hamburg erfolgten in relativer Kontinuität und stellen damit den Hauptanteil der Berichterstattung über die Jahre (30%). Berichte aus 15 Städten machten weniger als ein Prozent der Gesamtheit aller Aufführungen im Betrachtungszeitraum aus (Torun (0,7%), Köln (0,6%), Erlangen (0,6%), Gotha (0,6%), Güstrow (0,5%), Pyrmont (0,4%), Danzig (0,2%), Laxenburg (0,2%), Nürnberg (0,1%), Prag (0,1%), Göttingen (0,1%), Braunschweig (0,1%), Hildesheim (0,01%), Potsdam (0,01%)). Insgesamt haben diese Städte einen Anteil von 4,4% aller verzeichneten Aufführungen.

Zu 15 Orten sind nur in einem Jahr Aufführungen nachweisbar ('Schwerin', 'München', 'Riga', 'Torun', 'Erlangen', 'Gotha', 'Güstrow', 'Pyrmont', 'Laxenburg', 'Nürnberg', 'Prag', 'Göttingen', 'Braunschweig', 'Hildesheim', 'Potsdam'). Aus sieben Städten wurden in 2 bis 3 Jahren Aufführungen verzeichnet ('Wien', 'Hannover', 'Frankfurt a.M.', 'Dresden', 'Bayreuth', 'Köln', 'Danzig'). Mindestens in vier Jahren wurde aus acht Städten berichtet ('Berlin', 'Hamburg', 'Breslau', 'Mannheim', 'Leipzig', 'Weimar', 'Mainz', 'Königsberg').

Die Streuung über verschiedenste Orte und Zeiten zeigt dennoch exemplarisch, dass es ein breites Angebot verschiedenster Aufführungen an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten im Betrachtungszeitraum gab.

### **Aufführungen nach Schauspielergesellschaften und Jahren**

Eine ähnliche Analyse wie die in Abb. 2 erfolgte mit der Auswertung der Schauspielergesellschaften nach Jahren (Abb. 3). Dargestellt werden alle 30 Gesellschaften, von denen Aufführungen verzeichnet sind. Die Sortierung folgt der Häufigkeit der Aufführungen nach Jahren.

Die meisten Aufführungen sind für das 'Königliche Nationaltheater Berlin' (1202 Aufführungen) angezeigt, gefolgt von der 'Schröderschen Gesellschaft' (1183 Aufführungen), der 'Döbbelinschen Gesellschaft' (915 Aufführungen) und der 'Wäserschen Gesellschaft' (564 Aufführungen).

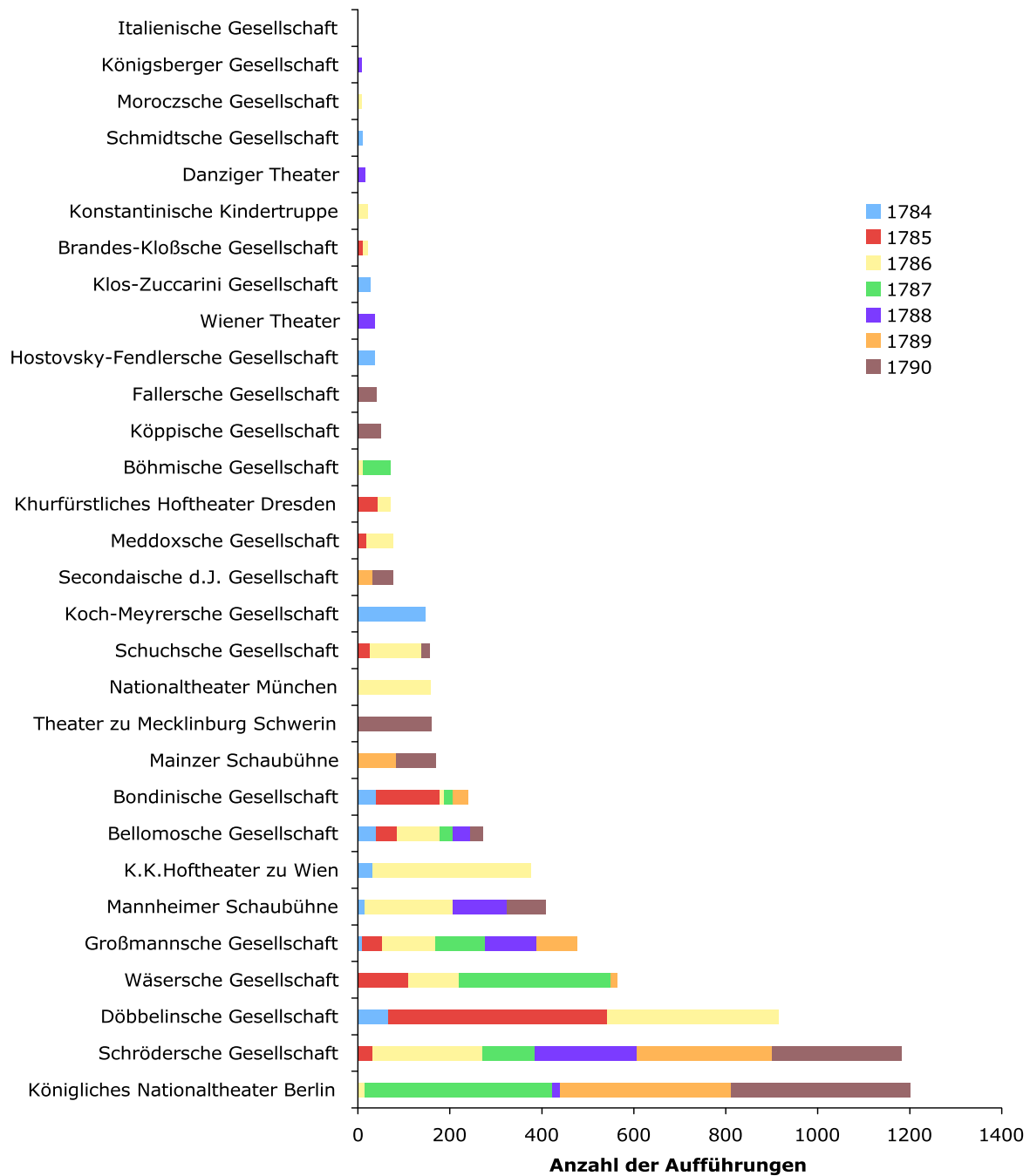


Abb. 3: Anzahl der Aufführungen nach Gesellschaften und Jahren.

Über einen Zeitraum von 6 Jahren wurde am häufigsten über die ‘Schrödersche Gesellschaft’ berichtet (1183 Aufführungen), gefolgt von der ‘Großmannschen Gesellschaft’ (476 Aufführungen) und der ‘Bellomoschen Gesellschaft’ (272 Aufführungen). Dies sind 27,6% aller Aufführungen. In 4 bis 5 Berichtsjahren wurde über 5 Gesellschaften berichtet (2571 Aufführungen, dies entspricht 36,7%), in 2 bis 3 Berichtsjahren über 8 Gesellschaften (1778 Aufführungen, dies entspricht 25,4%) und in einem Berichtsjahr über 14 Gesellschaften (721 Aufführungen, dies entspricht 10,3%).

Die Analyse der Abb. 3 ergibt ähnliche Ergebnisse wie Abb. 2. Über Aufführungen von sieben Gesellschaften wird mehr als 4 Jahre berichtet. Zu den restlichen Gesellschaften liegen lediglich

punktuelle Berichte vor, die gleichzeitig einen Einblick in die breite Streuung von Aufführungen durch die verschiedensten Schauspielergesellschaften ermöglichen.

### **Aufführungen nach Schauspielergesellschaften und Orten**

Die Ergebnisse von Abb. 3 werden in der Abb. 4 noch einmal ausgewertet, diesmal jedoch nicht nach Jahren, sondern nach Orten sortiert. Aufgrund des Auftretens von Gesellschaften an verschiedenen Orten wurde diese Darstellung auf jene zehn Gesellschaften beschränkt, zu denen die meisten Aufführungen verzeichnet sind.

Dieses Vorgehen zeigt, über welche Gesellschaften an welchen Aufführungsorten am häufigsten berichtet wurde: das 'Königliche Nationaltheater Berlin' (1202 Aufführungen), die 'Schrödersche Gesellschaft' (1183), die 'Döbbelinsche Gesellschaft' (915 Aufführungen), die 'Wätersche Gesellschaft', die 'Großmannsche Gesellschaft' (476 Aufführungen), die 'Mannheimer Schaubühne' (408 Aufführungen), das 'K.K. Hoftheater Wien' (374 Aufführungen), die 'Bellomosche Gesellschaft' (273 Aufführungen), die 'Bondinische Gesellschaft' (240 Aufführungen) und die 'Mainzer Schaubühne' (170 Aufführungen).

Für die 'Großmannsche Gesellschaft' sind sechs Aufführungsorte verzeichnet. Über Aufführungen der 'Bondinischen Gesellschaft' wird an drei Orten berichtet. Für die Gesellschaft von 'Bellomo' ist ein Gastspiel in Altona verzeichnet, sonst tritt die Gesellschaft nur in Weimar und Gotha auf (Entfernung 50km). Die 'Mainzer Gesellschaft' tritt an zwei Orten auf, die 42km voneinander entfernt liegen.

Die Auswertung belegt, dass Aufführungen der untersuchten Gesellschaften meist an 1 bis 2 festen Orten verzeichnet wurden. Dies können entweder die Heimatstädte oder verbundene Orte sein. Pro Gesellschaft ist die Streuung verschiedener Orte also vergleichsweise klein.



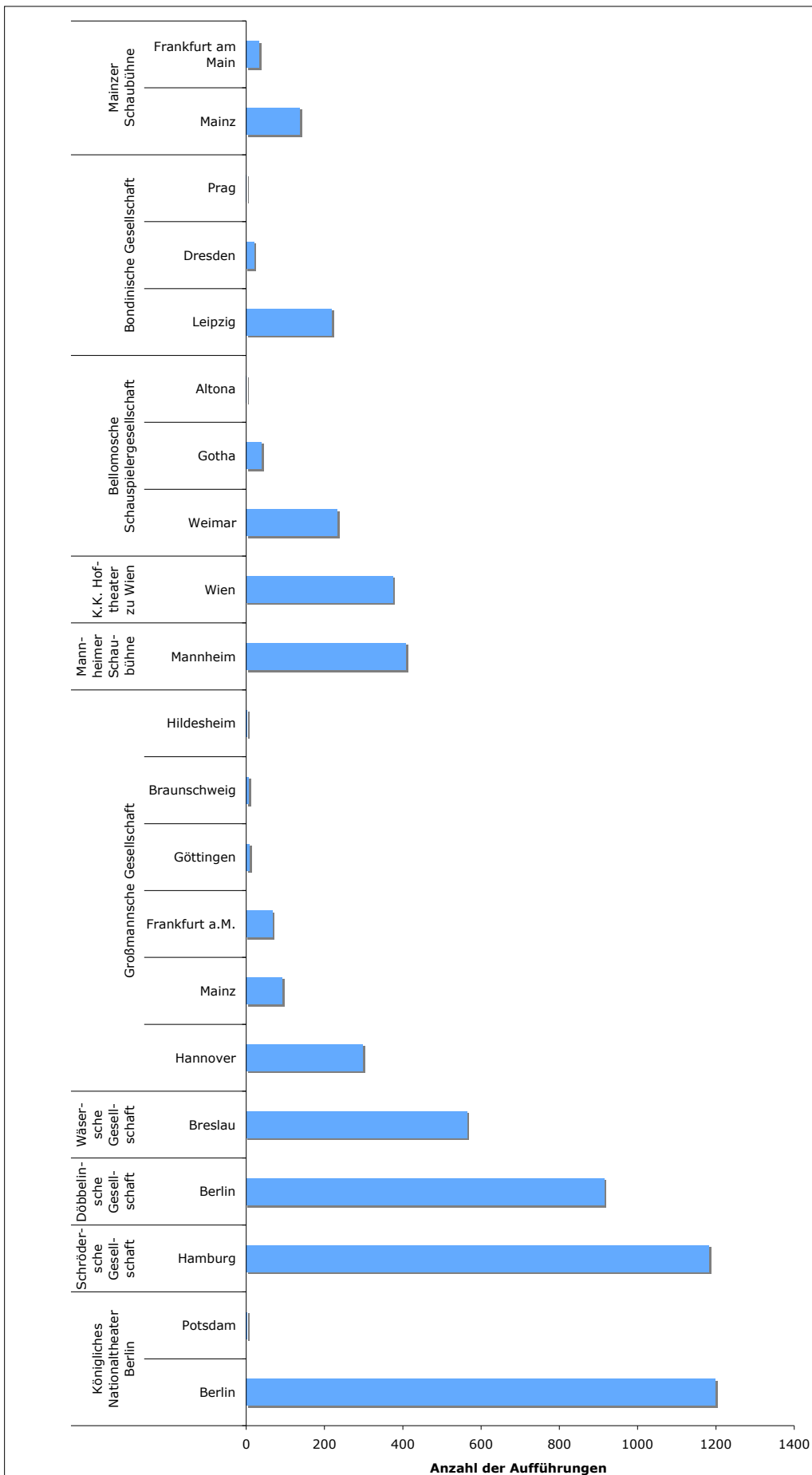


Abb. 4: Anzahl der Aufführungen nach Gesellschaften und Orten.

## **Diskussion**

Die oben aufgeführten explorativen Auswertungen verdeutlichen, dass trotz der begrenzten Auswahl von Theaterzeitschriften und der Beschränkung auf einen Herausgeber eine repräsentative Stichprobe zur Aufführungspraxis erhoben werden konnte. Diese Stichprobe soll im weiteren Verlauf als Referenzrahmen genutzt werden. Insgesamt wurden 7002 Aufführungen an 31 Orten und von 30 Gesellschaften in den Jahren 1784 bis 1790 berücksichtigt. Je Zeit, Ort und Gesellschaft variieren die Daten in Bezug auf die Aufführungshäufigkeit. Christian August von Bertram ermöglichte in seinen drei Theaterzeitschriften verschiedensten Beiträgern die Veröffentlichung ihrer Beiträge zu Schauspielergesellschaften und deren Aufführungen. Dabei zeigt vor allem Abb. 1, dass Bertram versuchte, verschiedenste Beiträger zu finden, um abwechslungsreich über Aufführungen zu berichten. Die Anzahl der benannten Aufführungen und die relative Kontinuität, mit der darüber berichtet wurde, lassen vermuten, dass Informationen über Aufführungen ein zentrales Leserinteresse darstellten. Diese Berichterstattung lässt ebenfalls vermuten, dass sich Bertram mit der Herausgabe seiner Zeitungen an ein überregionales Leserpublikum wandte.

Die umfangreiche Berichterstattung über Gesellschaften und Orte (wie in Abb. 2 und 3 ersichtlich) zeigt, wie vielschichtig das Interesse des Publikums war, einen Überblick zu bekommen, wann, wo und welche Aufführungen stattfanden. Abb. 4 hebt hervor, dass es Gesellschaften gab, die wanderten. Gleichzeitig wurde überwiegend über Gesellschaften berichtet, die nur an einem Ort aufführten.

### **3.1.3 Detaillierte Ergebnisse**

#### **Untersuchung der Aufführungen nach meistgespielten Stücken**

In den folgenden Abschnitten soll analysiert werden, welche Stücke 1784 bis 1790 besonders häufig aufgeführt wurden und damit verbunden, wer die Verfasser dieser Stücke waren. Für diese Auswertung stellten sich folgende Fragen: Waren bestimmte Stücke beliebter als andere? Gab es eine Vielzahl von unterschiedlichen Stücken, die aufgeführt wurden? Von wem werden die meisten Stücke aufgeführt?

In einem ersten Schritt wurden jene zwanzig Stücke ermittelt, die im Betrachtungszeitraum die meisten Aufführungen erlebten.

<b>Titel</b>	<b>Verfasser</b>	<b>Aufführungen</b>
Die Jäger	August Wilhelm Iffland	123
Der Apotheker und der Doktor (Oper)	August Carl Ditters von Dittersdorf	84
Die Mündel	August Wilhelm Iffland	79
Menschenhaß und Reue	August Friedrich Ferdinand von Kotzebue	79
Das Räuschgen	Christoph Friedrich Bretzner	77
Der schwarze Mann	Friedrich Wilhelm Gotter	65
Hamlet*	Friedrich Ulrich Ludwig Schröder	60
Der Vetter in Lisabon	Friedrich Ulrich Ludwig Schröder	52
Der Bürgermeister	Aloys Friedrich von Brühl	51
Der Strich durch die Rechnung	Johann Friedrich Jünger	50
Verbrechen aus Ehrsucht	August Wilhelm Iffland	49
Die schöne Arsene (Oper)	Franz Seydelmann	49
Die Indianer in England	August Friedrich Ferdinand von Kotzebue	49
Die eingebildeten Philosophen (Oper)	Giovanni Paisiello	49
Der Ring	Friedrich Ulrich Ludwig Schröder	48
Der Fändrich oder der falsche Verdacht	Friedrich Ulrich Ludwig Schröder	48
Betrug durch Aberglauben (Oper)	August Carl Ditters von Dittersdorf	48
Kabale und Liebe	Johann Christoph Friedrich Schiller	47
Der Jahrmarkt (Oper)	Georg Anton Benda	46
Röschen und Colas (Oper)	Pierre-Alexandre Monsigny	45

Abb. 5: Übersicht über die 20 am häufigsten aufgeführten Stücke und deren Verfasser<sup>51</sup>.

\* Fassungen wie der Schrödersche "Hamlet" wurden durch Beiträger als 'eigenständige' Fassung beschrieben und nur sehr selten wurde auf eine Vorlage hingewiesen.

<sup>51</sup> Iffland (\* 19.04.1759 - † 22.09.1814); Dittersdorf (\* 02.11.1739 - † 24.10.1799); Kotzebue (\* 03.05.1761 - † 23.03.1819); Bretzner (\* 10.12.1748 - † 31.08.1807); Gotter (\* 03.09.1746 - † 18.03.1797); Schröder (\* 03.11.1749 - † 03.09.1816); Brühl (\* 31.07.1739 - † 31.01.1793); Jünger (\* 15.02.1759 - † 25.02.1797); Seydelmann (\* 08.10.1748 - † 17.10.1806); Paisiello (\* 09.05.1740 - † 05.06.1816); Schiller (\* 10.11.1759 - † 09.05.1805); Benda (\* 30.06.1722 - † 06.11.1795); Monsigny (\* 17.10.1729 - † 14.01.1817).

Das Stück, zu dem die meisten Aufführungen vorlagen, ist “Die Jäger” von Iffland, gefolgt von der Oper “Der Apotheker und der Doktor” von Dittersdorf und “Die Mündel” von Iffland. Die Stücke, die Schröder zugeordnet werden, sind meistens Fassungen<sup>52</sup>, werden aber als eigenständig betrachtet. Unter den 20 meist gespielten Stücken sind vier die Schröder zugeschrieben werden, die insgesamt 208 mal aufgeführt wurden. Iffland ist in dieser Auswahl nur mit drei Stücken vertreten, über den gesamten Zeitraum wurden diese jedoch 250 mal aufgeführt. An dritter Stelle kommt Dittersdorf mit zwei Opern, die insgesamt 132 mal aufgeführt wurden.

Diese Auswertung wird zur Veranschaulichung in Abb. 6, sortiert nach den Jahren, in denen sie gespielt wurden, dargestellt. Diese Abb. verdeutlicht, dass beispielsweise das Stück “Die Jäger” 1785 erschien und in den Jahren 1785-1786 sehr häufig gespielt wurde, in den Jahren 1788-1790 dagegen sehr selten. Im Vergleich dazu erschien die Oper “Der Apotheker und der Doktor” im Jahr 1786 und wurde pro Jahr zwar durchschnittlich nur 17 mal aufgeführt, dafür aber kontinuierlich über fünf Jahre. Die meisten Stücke wurden jedoch über den gesamten Betrachtungszeitraum kontinuierlich und relativ gleichmäßig bespielt. Die einzigen Stücke, die nur in 2 Jahren gegeben wurden, sind “Menschenhaß und Reue” und “Die Indianer in England” von Kotzebue. Beide sind aber 1789 erstmals aufgeführt worden, so dass für diese beiden Stücke nur Angaben zu zwei Aufführungsjahren vorlagen.

---

<sup>52</sup> Ein Übersicht über Titel und Fassungstitel, die Schröder zugeschrieben werden, siehe Kapitel: 4.3 Übersetzbarkeit von Texten: B) Fassungen von Stücken, die Schröder zugeschrieben wurden.

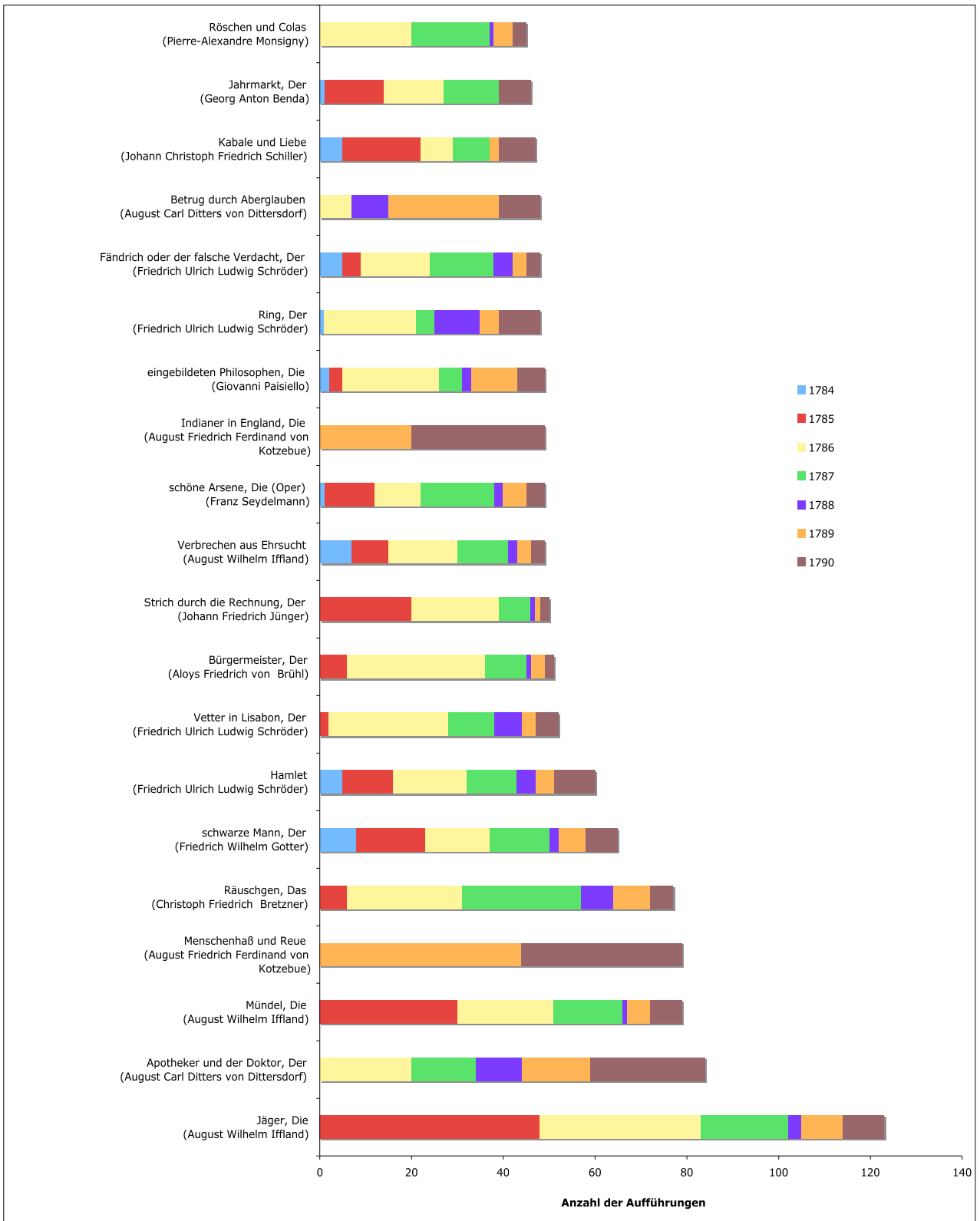


Abb. 6: Anzahl der Aufführungen der meist gespielten Stücke in den Jahren 1784 bis 1790.

## Aufführungshäufigkeiten von Stücken

Die folgende Analyse hat die Gesamtdarstellung der Beliebtheit von Stücken zum Ziel. Die 7002 ermittelten Aufführungen sind auf 1007 Stücke zurückführbar. In den nachfolgenden Darstellungen werden Stücke verzeichnet, die besonders häufig (mehr als 45 mal: Abb. 7a) und besonders selten (weniger als 15 mal: Abb. 7b) aufgeführt wurden. Von den insgesamt 1007 vorgefundenen Aufführungen wurden "Die Jäger" von Iffland als einziges Stück 123 mal aufgeführt. Die Oper "Der Apotheker und der Doktor" von Dittersdorf erlebte ebenfalls alleinig 84 Aufführungen. Zwei Stücke wurden 79 mal aufgeführt, "Die Müdel" von Iffland und "Menschenhaß und Reue" von Kotzebue. Demgegenüber stehen 350 Stücke, die nur einmal aufgeführt und 140 Stücke, die je zweimal aufgeführt wurden. Insgesamt 97 Stücke wurden je dreimal aufgeführt. Der Anteil der nur einmal aufgeführten Stücke nimmt 35% aller aufgeführten Stücke ein. Die Streuung der Aufführungshäufigkeiten nach Stücken ist demnach sehr hoch. Sie reicht von Stücken, die nur einmal zwischen 1784 und 1790 aufgeführt wurden bis hin zu Stücken, die im gleichen Zeitraum 123 Aufführungen ("Die Jäger" von Iffland) erlebten.

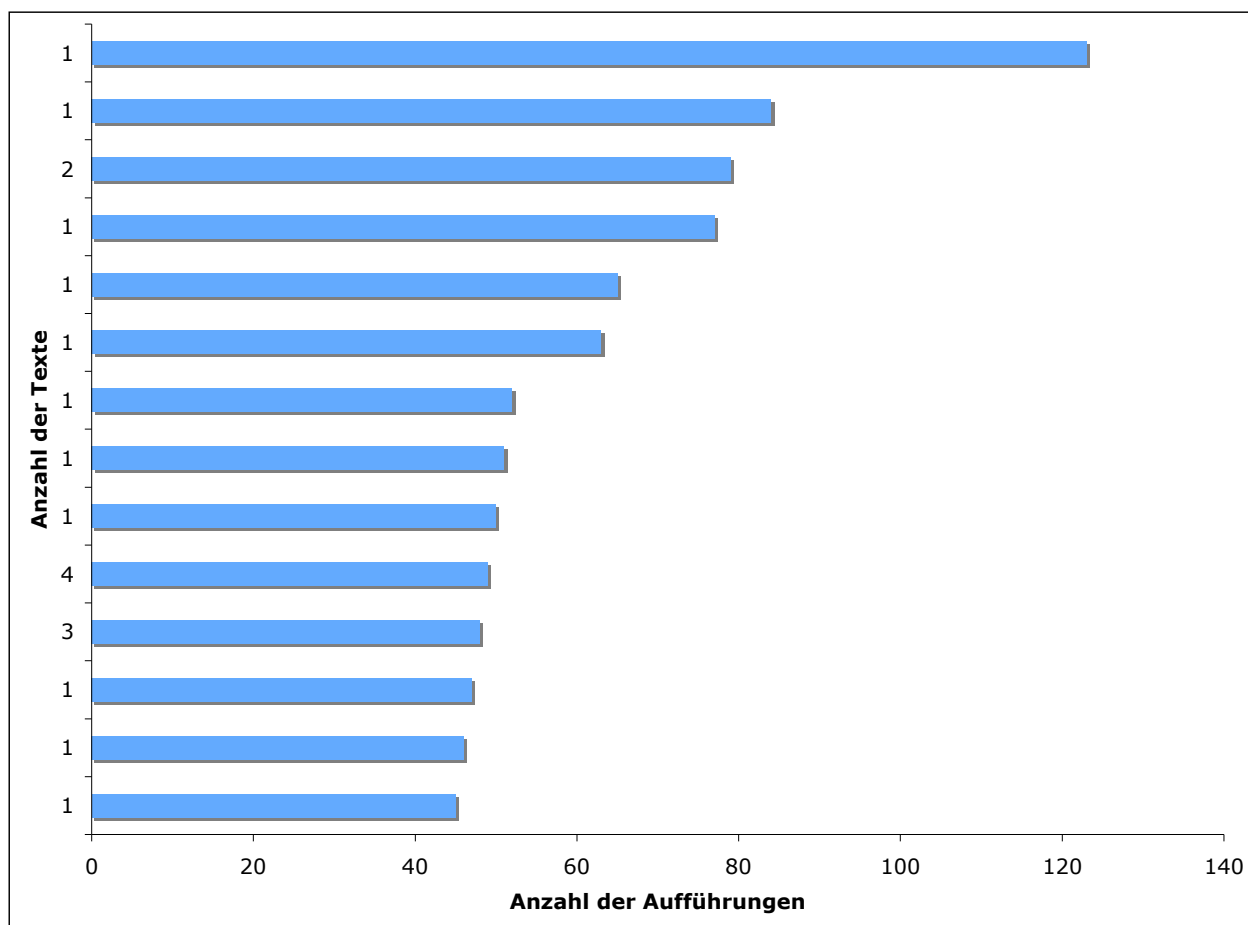


Abb. 7a: Übersicht über Stücke, die im Zeitraum 1784 bis 1790 häufig aufgeführt wurden (45-123 mal).

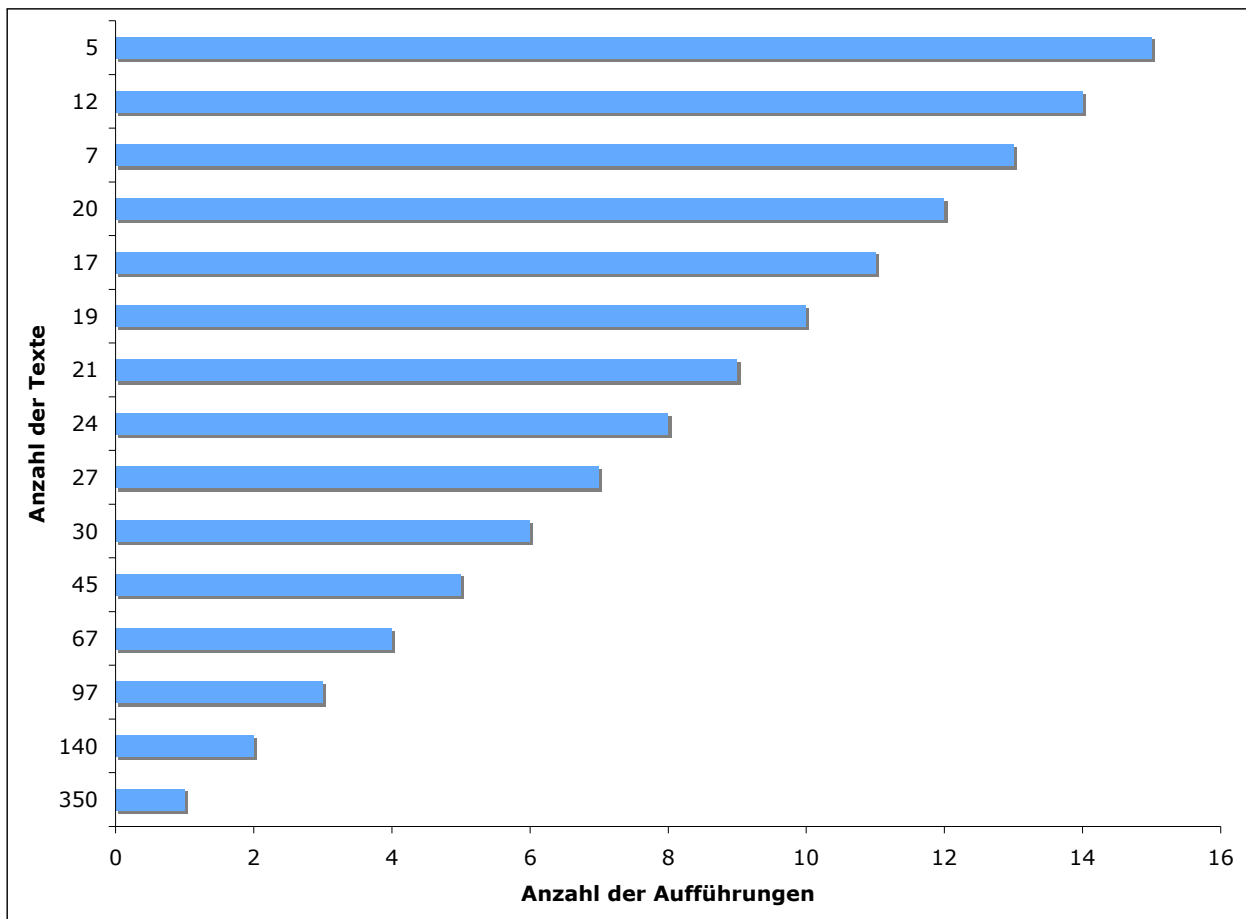


Abb. 7b: Übersicht über Stücke, die im Zeitraum 1784 bis 1790 selten aufgeführte wurden (1-15 mal).

### Aufführungen nach Verfassern und Jahren

Nach der Ermittlung der meistaufgeführten Stücke stellte sich die Frage nach deren Verfasserschaft. In den Theaterperiodika erfolgten derartige Zuschreibungen nicht systematisch nach der Originalverfasserschaft. Ganz im Gegenteil entsteht der Eindruck, dass die Qualität des aufgeführten Stückes entscheidend für die Zuschreibung einer Verfasserschaft war. Wie in den Methoden bereits beschrieben, konnte in der Auswertung nicht zwischen Fassungen und Originalen unterschieden werden, da die dazu benötigten Fassungen bzw. Originale im erforderlichen Umfang im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht eingesehen werden konnten. Eine Betrachtung der Verfasserschaft erfolgt nachfolgend anhand der Angaben, die in den Theaterperiodika verzeichnet waren.

Die Verfasserauswertung über die Jahre zeigt, dass 1007 Stücke auf insgesamt 287 verschiedene Verfasser zurückgeführt werden können. Lediglich von 33 dieser Verfasser wurden in allen sieben Jahren des Untersuchungszeitraumes Stücke zur Aufführung gebracht. Von 13 Verfassern wurden in sechs Jahren Stücke aufgeführt, von 18 Verfassern wurden in fünf Jahren Stücke aufgeführt, von 20 Verfassern wurden Stücke in vier Jahren aufgeführt, von 27 Verfassern

wurden in drei Jahren Stücke aufgeführt, von 56 Verfassern wurden in zwei Jahren Stücke aufgeführt und von 120 Verfassern wurden nur in einem Jahr Stücke aufgeführt. In Abb. 8 werden die zehn Verfassern dargestellt, denen am häufigsten eine Verfasserschaft zugeschrieben wurde. Dabei wurden die Verfasserzuschreibungen pro Jahr summiert.

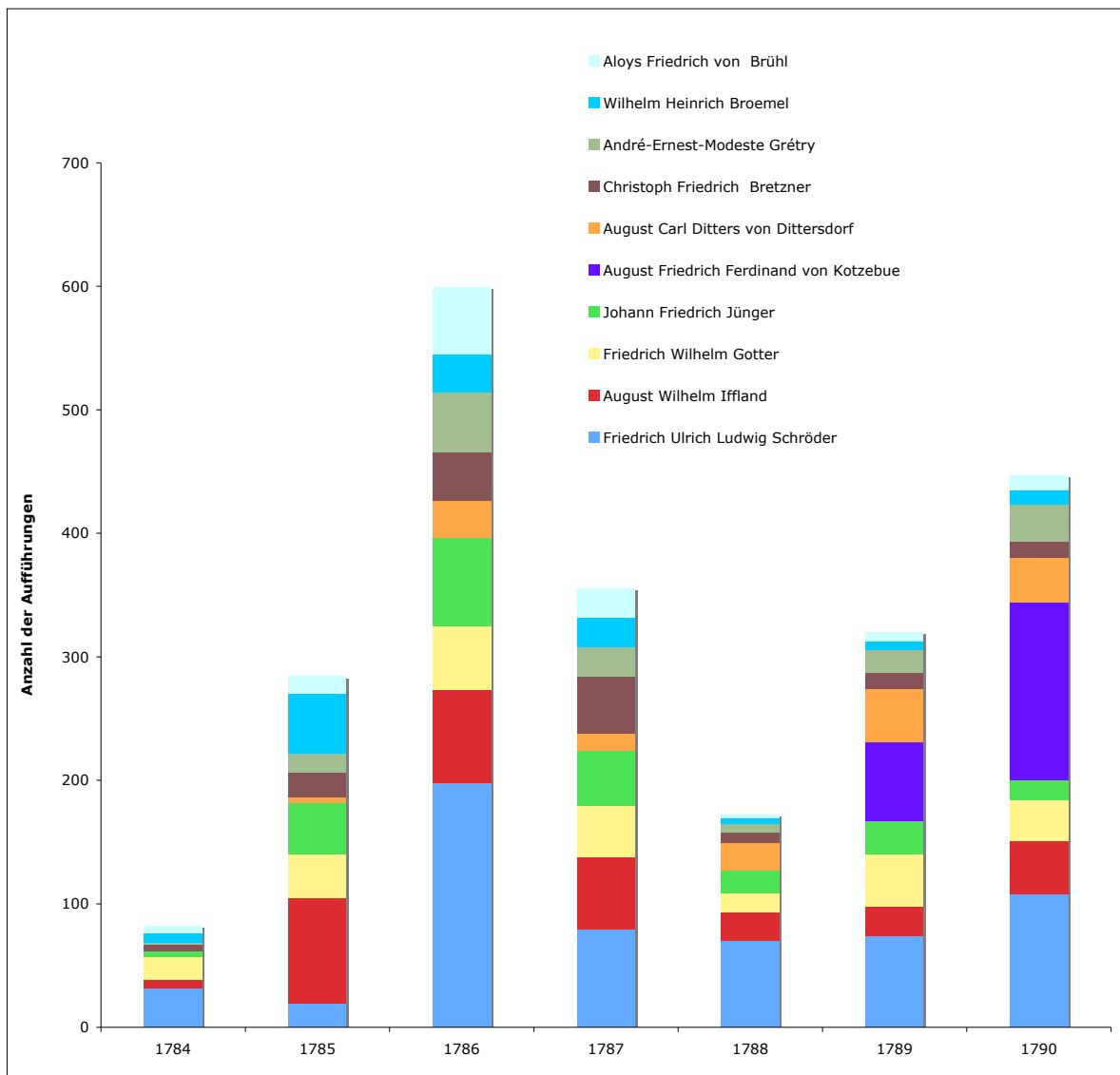


Abb. 8: Anzahl der Aufführungen von den 10 meist gespielten Verfassern nach Jahren.

Im Verlauf des Betrachtungszeitraums zeigt sich eine deutliche Schwankung in der Häufigkeit der Aufführung von Stücken eines Verfassers. Die meisten Aufführungen wurden Stücken von Friedrich Wilhelm Schröder (580) zugeordnet, gefolgt von August Wilhelm Iffland (318) und von Friedrich Wilhelm Gotter (237). Beachtet werden muss, dass es sich bei den Zuschreibungen Schröders als Verfasser um Stückfassungen handelt, die meistens auf Vorlagen basieren.



Die Auswertung zeigt, dass es eine Reihe fest etablierter und häufig gespielter Verfasser gab, die mit unterschiedlicher Beliebtheit über die Jahre hinweg gegeben wurden. Die relativen Anteile der unterschiedlichen Personen an der Gesamtzahl der Aufführungen bleiben über die Zeit stabil.

Anhand dieser Auswertung zeigt sich auch, dass Iffland zwar in der Anzahl der Aufführungen nach Schröder einzuordnen ist, jedoch sind die Ifflandschen Stücke im Gegensatz zu den Schröderschen keine Fassungen.

### Aufführungen im Verhältnis zu Stücken von Verfassern

Die bisherigen Auswertungen zeigten die Aufführungshäufigkeit von Stücken und Verfassern. Die nachfolgende Auswertung setzt diese Daten zueinander in ein Verhältnis.

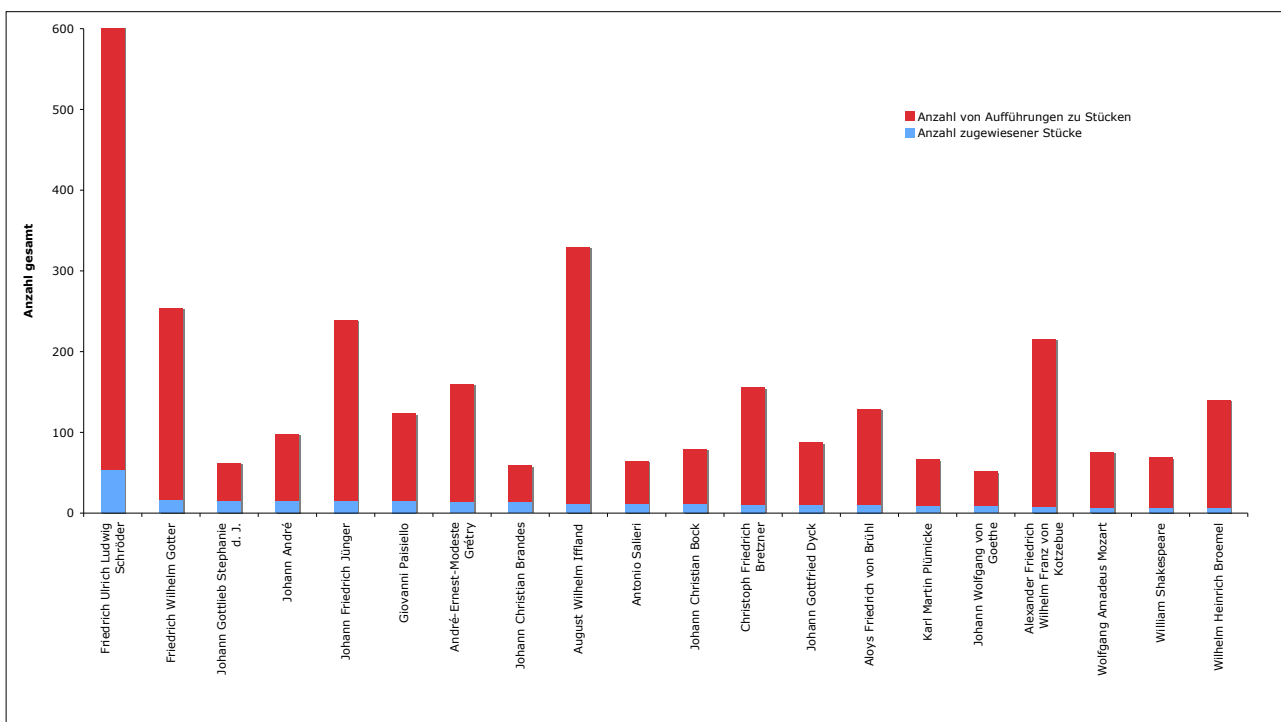


Abb. 9: Verhältnissetzung von Stücken zu Aufführungen nach Verfassern über den Untersuchungszeitraum.

Verfassern wurden unterschiedlich viele Stücke zugeordnet. Diese Stücke erlebten aber unterschiedlich häufig Aufführungen. Schröder wurde am häufigsten eine Verfasserschaft zugeschrieben (54), diese wurden auch häufig gespielt (580). Gotter wurden ebenfalls viele Stücke (17) zugeschrieben, diese wurden aber deutlich seltener gespielt (237). Ebenfalls wurden Stephanie d.J. viele Libretti (16) zugeschrieben, diese wurden aber eher wenig aufgeführt (46). Iffland befindet sich bei dieser Betrachtung immer noch unter den zehn Verfassern, denen die meisten Stücke zugeschrieben wurden.

Diese Angaben sollen anhand einer Verhältnissetzung (durchschnittliche Anzahl von Aufführungen pro Stück: Rating) von Aufführungshäufigkeit eines bestimmten Verfassers näher betrachtet werden.

Verfasser	Anzahl zugeschriebener Verfasserschaft	Anzahl der Aufführungen	Rating
August Friedrich Ferdinand von Kotzebue	8	208	26.00
August Wilhelm Iffland	12	318	24.46
Wilhelm Heinrich Broemel	7	133	19.00
Johann Friedrich Jünger	15	224	14.93
Christoph Friedrich Bretzner	10	146	14.60
Friedrich Wilhelm Gotter	17	237	13.94
Aloys Friedrich von Brühl	10	119	11.90
Friedrich Ulrich Ludwig Schröder	54	580	10.74
André-Ernest-Modeste Grétry	14	146	10.43
Wolfgang Amadeus Mozart	7	69	9.86
William Shakespeare	7	62	8.86
Johann Gottfried Dyck	10	77	7.70
Giovanni Paisiello	15	108	7.20
Karl Martin Plümicke	9	58	6.44
Johann Christian Bock	11	68	6.18
Johann André	16	82	5.13
Johann Wolfgang von Goethe	9	43	4.78
Antonio Salieri	12	53	4.42
Johann Christian Brandes	14	45	3.21
Johann Gottlieb Stephanie d. J.	16	46	2.88

Abb. 10: Verhältnissetzung von Stücken zu Aufführungen nach Verfassern<sup>53</sup> geratet.

<sup>53</sup> Kotzebue (\* 03.05.1761 - † 23.03.1819); Iffland (\* 19.04.1759 - † 22.09.1814); Broemel (\* 21.04.1754 - † 28.11.1808); Jünger (\* 15.02.1759 - † 25.02.1797); Bretzner (\* 10.12.1748 - † 31.08.1807); Gotter (\* 03.09.1746 - † 18.03.1797); Brühl (\* 31.07.1739 - † 31.01.1793); Schröder (\* 03.11.1749 - † 03.09.1816); Grétry (\* 08.02.1741 - † 24.09.1813); Mozart (\* 27.01.1756 - † 05.12.1791); Shakespeare (\* 26.04.1564 - † 23.04.1616); Dyck (\* 24.04.1750 - † 21.05.1813); Paisiello (\* 09.05.1740 - † 05.06.1816); Plümicke (\* 26.03.1749 - † 1833); Bock (\* 1752 - † um 1785); André (\* 28.03.1741 - † 18.06.1799); Goethe (\* 28.08.1749 - † 22.03.1832); Salieri (\* 18.08.1750 - † 07.05.1825); Brandes (\* 15.11.1735 - † 10.11.1799); Stephanie d. J. (\* 19.02.1741 - † 23.01.1800).

Die Darstellung in Abb. 10 zeigt, welcher Verfasser im Untersuchungszeitraum besonders häufig gespielt wurde. Die Sortierung erfolgte absteigend nach dem Rating. Kotzebue hat im Betrachtungszeitraum wenige Stücke (8) veröffentlicht, diese wurden aber verhältnismäßig oft gespielt (208). Iffland wurden insgesamt 12 Stücke zugeschrieben<sup>54</sup>, die insgesamt 318 Aufführungen erlebten. Broemel hingegen wurden nur sieben Stücke zugeschrieben, diese wurden aber 133 mal aufgeführt. Auch anhand dieser Darstellung kann nachgewiesen werden, dass Iffland mit seinen Stücken ein wichtiger und erfolgreicher Verfasser im Betrachtungszeitraum war.

### Aufführungshäufigkeit Ifflandscher Stücke

Der Trend, dass Ifflandsche Stücke zwischen 1784 und 1790 häufig aufgeführt wurden (vgl. Abb. 5 und 6), kann auch dann beobachtet werden, wenn alle Aufführungen seiner Stücke nach Jahren betrachtet werden (Abb. 11).

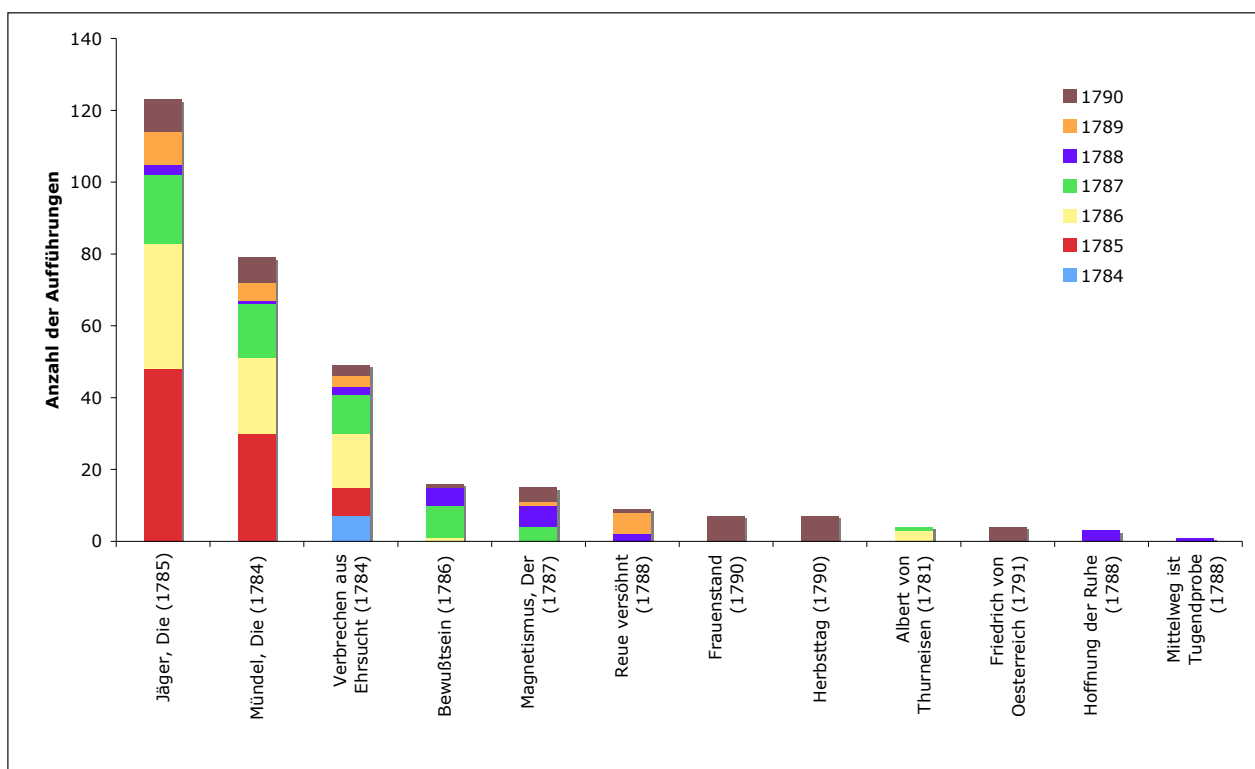


Abb. 11: Anzahl aller Aufführungen Ifflandscher Stücke mit Angabe der Erscheinungsjahre in Klammern.

<sup>54</sup> Die Darstellung der Anzahl Ifflandscher Stücke ist nicht nach Original und Fassung bereinigt, da dies auch für die anderen Verfasser nicht vorgenommen werden konnte. D.h., Fassungsvariationen sind einzeln dargestellt: “Reue versöhnt” mit den Fassungen: “Hoffnung der Ruhe”, “Mittelweg ist Tugendprobe” und “Die Tugendprobe”.

Es zeigt sich, dass alle Stücke von Iffland häufig aufgeführt wurden. Am erfolgreichsten waren “Die Jäger” mit insgesamt 123 Aufführungen. Das Stück “Herbsttag” erschien im Jahr 1790 und wurde im selben Jahr bereits sieben mal aufgeführt. “Friedrich von Oesterreich” wurde am 01.10.1790 in Frankfurt erstaufgeführt<sup>55</sup> und hat deswegen im Betrachtungszeitraum wenige Nachweisstellen. Die Stücke “Hoffnung der Ruhe” und “Mittelweg ist Tugendprobe” sind Fassungen zu “Reue versöhnt”. Die Aufführungshäufigkeit belegt, dass die von Iffland veröffentlichten Stücke, in Abhängigkeit vom Erscheinungsjahr verschieden häufig sowie mit einer unterschiedlichen Kontinuität gespielt wurden.

Dass Ifflandsche Stücke häufig aufgeführt wurden, zeigt sich auch dann, wenn man Aufführungen seiner Stücke nach Orten und Gesellschaften betrachtet. Die Aufführungshäufigkeit nach Orten (Abb. 12) verdeutlicht, dass seine Stücke in Orten mit geringer Einwohnerzahl ebenso gegeben wurden wie in Orten mit hohen Einwohnerzahlen.

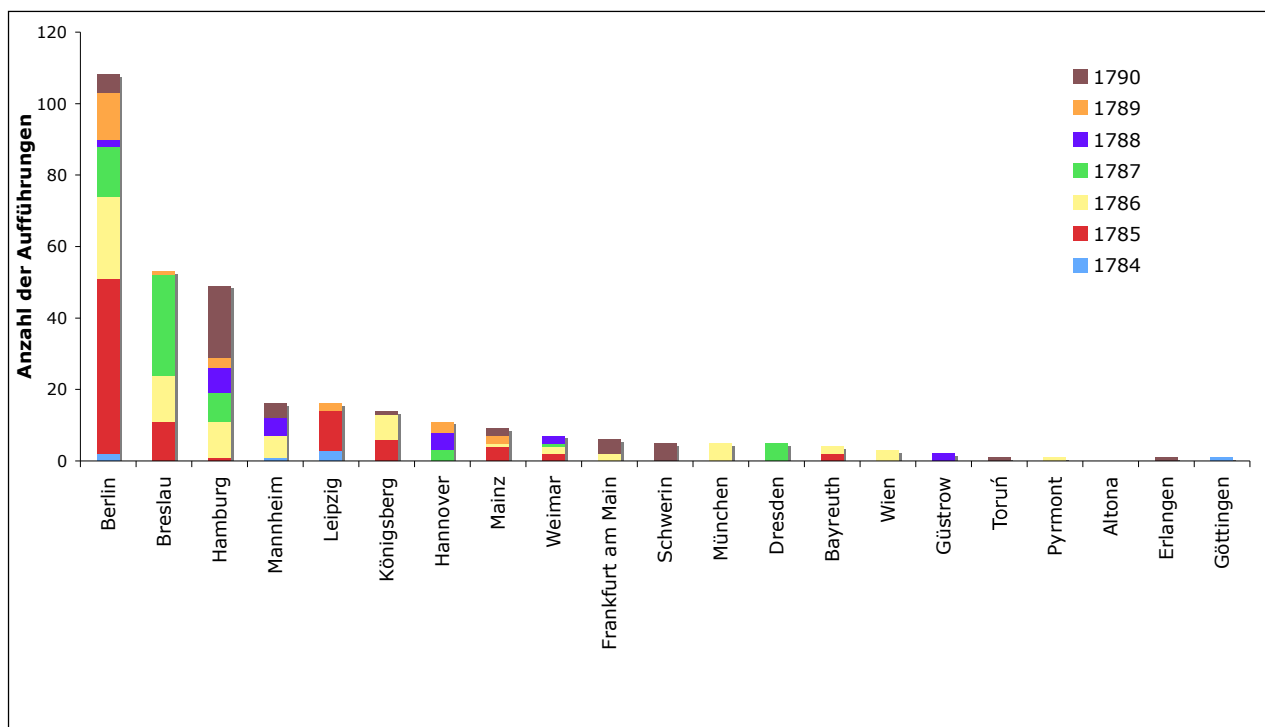


Abb. 12: Aufführungen Ifflandscher Stücke nach Orten.

Von den insgesamt 31 ermittelten Berichtsorten der Zeitschriften LTB, ELB und ATB wurde aus insgesamt 21 Orten über Aufführungen Ifflandscher Stücke berichtet. Die meisten Aufführungen erfolgten in den Orten ‘Berlin’ (108), ‘Breslau’ (53) und ‘Hamburg’ (49). Beachtet

<sup>55</sup> Diese Darstellung zeigt alle Titel und Fassungstitel, wie sie in den Zeitschriften LTB, ELB und ATB vorgefunden wurden. Das Stück “Friedrich von Oesterreich” wurde im Jahr 1791 gedruckt, in der Zeitung ATB ist ein Ersteintrag für eine Aufführung für den 01.10.1790 in Frankfurt verzeichnet (ATB 1791 7 37).

werden muss, dass über die Orte mit wenigen Aufführungen auch insgesamt meist nur über wenige Aufführungen Ifflandscher Stücke berichtet wurde. Daraus kann geschlussfolgert werden, dass der Anteil Ifflandscher Stücke am Gesamtrepertoire hoch war, da er selbst bei wenigen angezeigten Aufführungen noch eine Nennung erfuhr.

Diese Angaben spiegeln sich auch bei einer Betrachtung nach den aufführenden Schauspielergesellschaften (Abb. 13) wider.

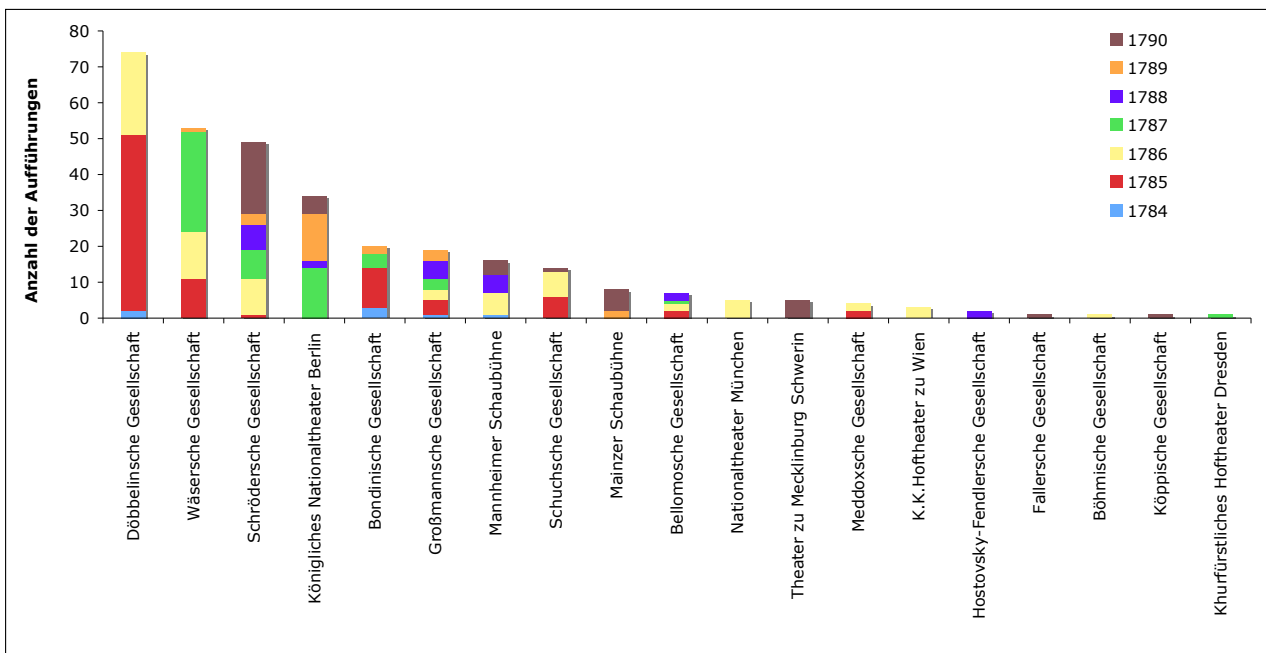


Abb. 13: Aufführungen Ifflandscher Stücke nach Gesellschaften.

Die Döbbelinsche Gesellschaft und das Königliche Nationaltheater Berlin gaben zusammen 108 Aufführungen in Berlin. Für die Wätersche Gesellschaft sind 53 Aufführungen in Breslau und für die Schrödersche Gesellschaft 49 Aufführungen in Hamburg verzeichnet. Ifflandsche Stücke wurden von 19 der insgesamt 30 verzeichneten Schauspielergesellschaften aufgeführt.

### 3.1.4 Diskussion der Ergebnisse

Im Betrachtungszeitraum sind insgesamt 7002 Aufführungen in den Theaterzeitschriften LTB, ELB und ATB erfasst. Anhand dieser Anzahl von Aufführungen lassen sich Aussagen zum Trend von aufgeführten Stücken sowie deren Verfasser treffen. Den 7002 Aufführungen konnten 1007 Stücke zugeordnet werden, die insgesamt auf 287 Verfassern zurückgeführt werden konnten (Abb. 7a und 7b). Unter den meistgespielten Verfassern wurden Aufführungen zu Stücken von Iffland beispielhaft betrachtet. Lediglich von Schröder sind mehr Aufführungen verzeichnet, der jedoch meistens Fassungen von Stücken anderer Verfasser anbot. Insgesamt wurde Schröder bei 54

Stücken eine Verfasserschaft zugeschrieben. Das erklärt, warum so eine hohe Anzahl von Aufführungen unter seinem Namen (580) nachgewiesen wurden.

Zusammenfassend kann die Wahl Ifflands als Beispielverfasser für die nachfolgende Auswertung von Aufführungsbeschreibungen folgendermaßen begründet werden:

- Unter den 7002 Aufführungen waren 318 Aufführungen Ifflandscher Stücke verzeichnet (Abb. 8). Damit haben Ifflandsche Stücke einen prozentualen Anteil von 4,5% aller Aufführungen und gehörten zu den meist gespielten. Häufiger wurden nur die Fassungen von Schröder gespielt, was einem prozentualen Anteil von 8,3% aller ermittelten Aufführungen entspricht.

- Eine Analyse von zehn Stücken Ifflands, die im Betrachtungszeitraum veröffentlicht und gespielt wurden, ergab, dass Iffland sowohl zu den Verfassern vieler Stücke als auch zu den Verfassern, deren Stücke häufig gespielt wurden, gehörte (Abb. 9 und 10).

Ifflandsche Stücke wurden somit innerhalb des Betrachtungszeitraums kontinuierlich und häufig aufgeführt und er kann daher als Beispiel eines erfolgreichen Verfassers nachfolgend näher untersucht werden.

## **3.2 Ergebnisse der Analyse von Aufführungsbeschreibungen Ifflandscher Stücke**

### **3.2.1 Einleitende Bemerkungen**

Nach der Darstellung der Ergebnisse einer exemplarischen Aufführungsstatistik soll nachfolgend die Analyse der Beschreibungen Ifflandscher Stückaufführungen vorgestellt werden. Ausgewertet wurden alle 403 Beschreibungseinheiten von Beiträgern in Theaterperiodika im Zeitraum 1781 bis 1790, die zu Ifflandschen Stücken transkribiert und nach den im Methodenteil vorgestellten Kodierungsregeln kategorisiert wurden. Wie in der Analyse der exemplarischen Aufführungsstatistik werden auch bei dieser Untersuchung nur Ergebnisse diskutiert, die mehr als ein Prozent der Gesamtheit aller Daten ausmachen. Außerdem beziehen sich die folgenden Ergebnisse explizit auf Kommentare, das heißt, es findet keine Auswertung von Aufführungsdaten statt, sondern nur eine Auswertung von Kommentaren. Das bedeutet, dass reine Stück-Nennungen nicht beachtet wurden.

### **3.2.2 Explorativer Einstieg**

Im ersten Abschnitt werden explorative Daten in den Auswertungen dargestellt. Dieser Teil dient dem Überblick, wann zu welchen Aufführungen welche Kategorien des Kodierschemas zum Tragen kamen. Analysiert wurde: In welchen Jahren wurden häufig kommentiert? Welche Stücke

wurden besonders häufig kommentiert? Sind das auch die Stücke, die häufig gegeben wurden? Zu welchen Haupt- und Unterkategorien der Kommentare wurden überhaupt Kommentare vorgefunden? Welche Gesellschaften wurden kommentiert?

### Beiträge nach Theaterzeitschriften

Die Recherche nach Beiträgen zu Ifflandschen Stückaufführungen innerhalb von Theaterzeitschriften im Zeitraum 1781 bis 1790 ergab, dass diese in insgesamt 30 Zeitschriften vorlagen. Anhand der Darstellung der Beiträge in Theaterzeitschriften nach Jahren (Abb. 14) wird ersichtlich, dass Beiträge in Zeitschriften unterschiedlich häufig pro Zeitschrift und Jahr abgedruckt wurden. Das Erscheinen der Zeitschriften erfolgte dabei in der Regel nicht so periodisch wie die Zeitschriften LTB, ELB und ATB. In den Zeitschriften ELB (101), ATB (66) und NTJ (61) waren die meisten Beiträge zu Aufführungen Ifflandscher Stücke zu finden und sie berichteten in 9 Jahren zu 179 Aufführungen. Neben diesen Zeitschriften berichtete die Zeitschrift TKR in insgesamt 8 Jahren, dafür aber nur mit 22 Beiträgen zu Aufführungen. Damit weist diese Zeitschrift eine ähnlich große Kontinuität in der Berichterstattung zu Ifflandschen Stücken innerhalb der untersuchten Theaterperiodika auf.

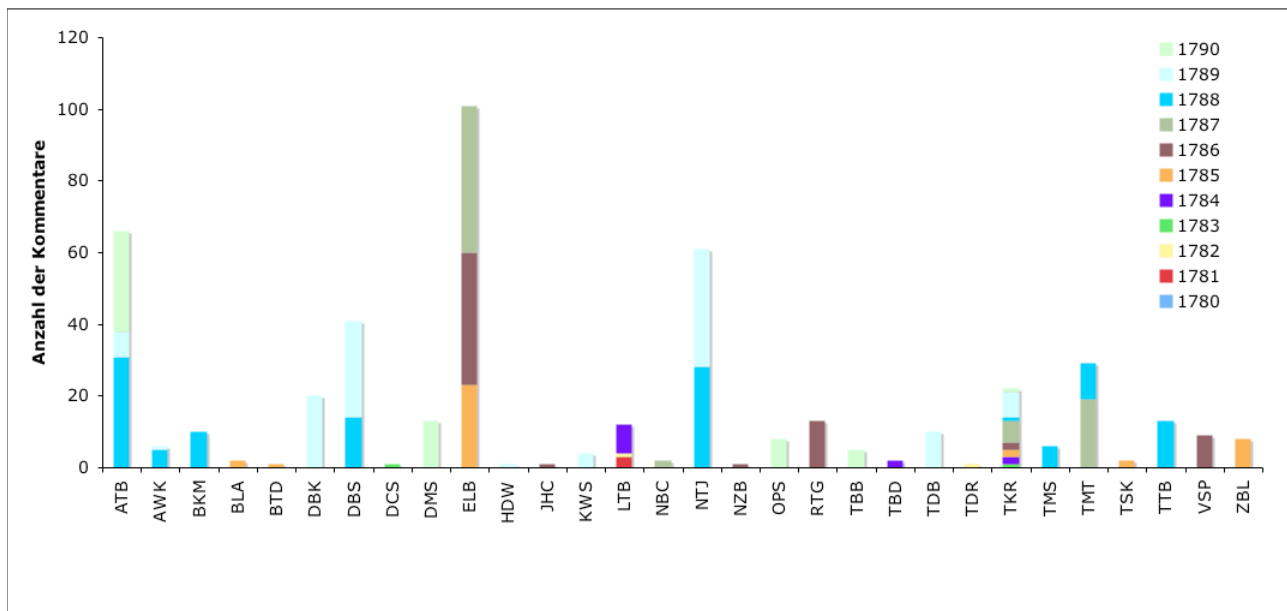


Abb. 14: Anzahl der Kommentare zu Ifflandschen Stücken nach Theaterzeitschriften und Jahren<sup>56</sup>.

<sup>56</sup> Siehe Konkordanz Theaterzeitschriften im Appendix.

## Kommentare nach Jahren

In einer ersten Auswertung wurde die Anzahl der Kodierungen nach Jahren verteilt untersucht (Abb. 15). Insgesamt wurden 1131 Kommentare kodiert. Die Auswertung zeigt, dass Beiträge zu Ifflandschen Stücken über den Untersuchungszeitraum unregelmäßig verteilt waren. In den Jahren 1781 bis 1783 wurden lediglich 10 Kommentare verfasst. Diese Kommentare behandelten die frühen Stücke “Albert von Thurneisen” (erschiene: 1781) und “Wilhelm von Schenk” (erschiene: 1781), die kaum aufgeführt und beachtet wurden. In den Jahren 1784 bis 1789 fanden Ifflandsche Stücke die größte Beachtung. Auf diesen Zeitraum entfallen 838 Kommentare. Die ‘Hoch-Zeit’ der Berichterstattung fällt auf das Jahr 1788 mit 253 Kommentaren (28%).

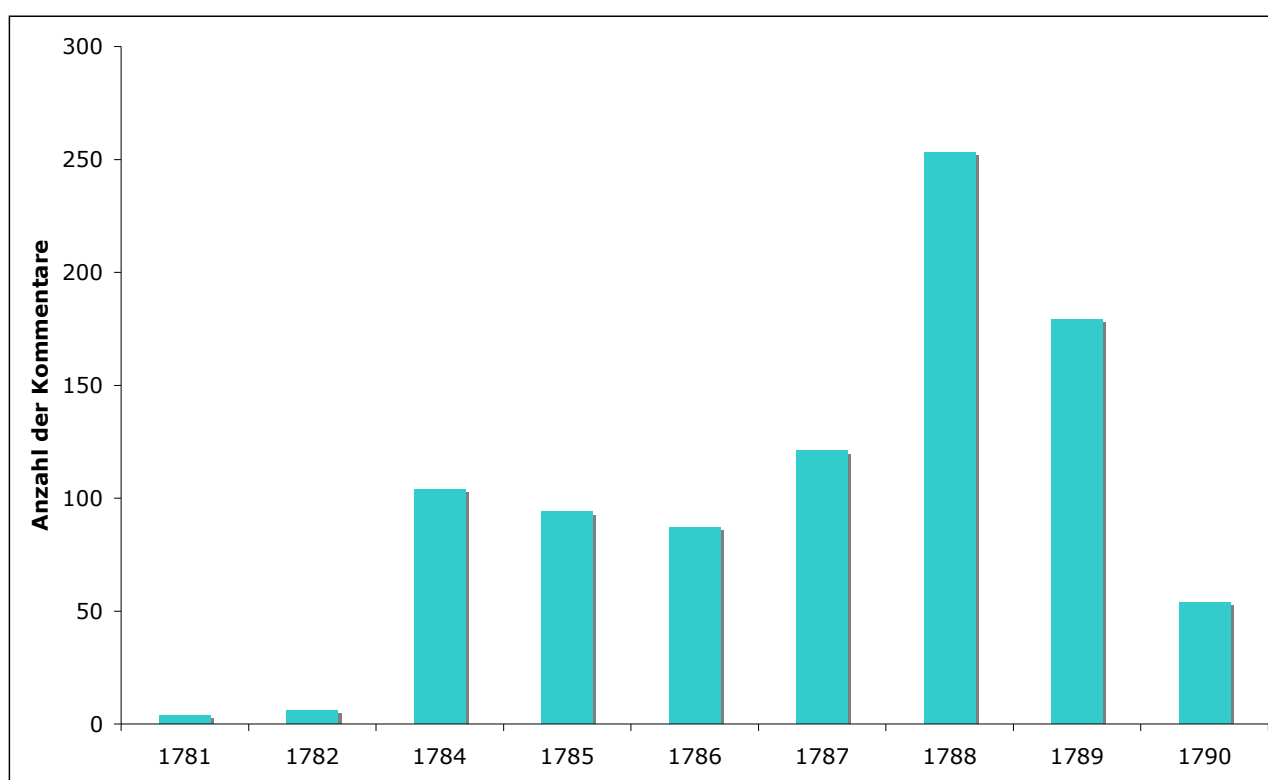


Abb. 15: Anzahl von Kommentaren in den Jahren 1781 bis 1790.

An dieser Stelle bietet sich ein kumulativer Vergleich zwischen den ermittelten Aufführungen innerhalb der Zeitschriften LTB, ELB und ATB (Aufführungsstatistik) und den Kommentaren zu Aufführungen Ifflandscher Stücke (Analyse von Aufführungsbeschreibungen) im Zeitraum 1784 bis 1790 an. Dazu wurde der prozentuale Anteil der Kommentare an der Gesamtzahl aller Kommentare (1131) je Jahr ermittelt und in ein Verhältnis zum prozentualen Anteil der Aufführungen an der Gesamtzahl aller Aufführungen je Jahr gesetzt. Die Darstellung der Ergebnisse erfolgt differenziert nach einzelnen Jahrgängen (Abb. 16).



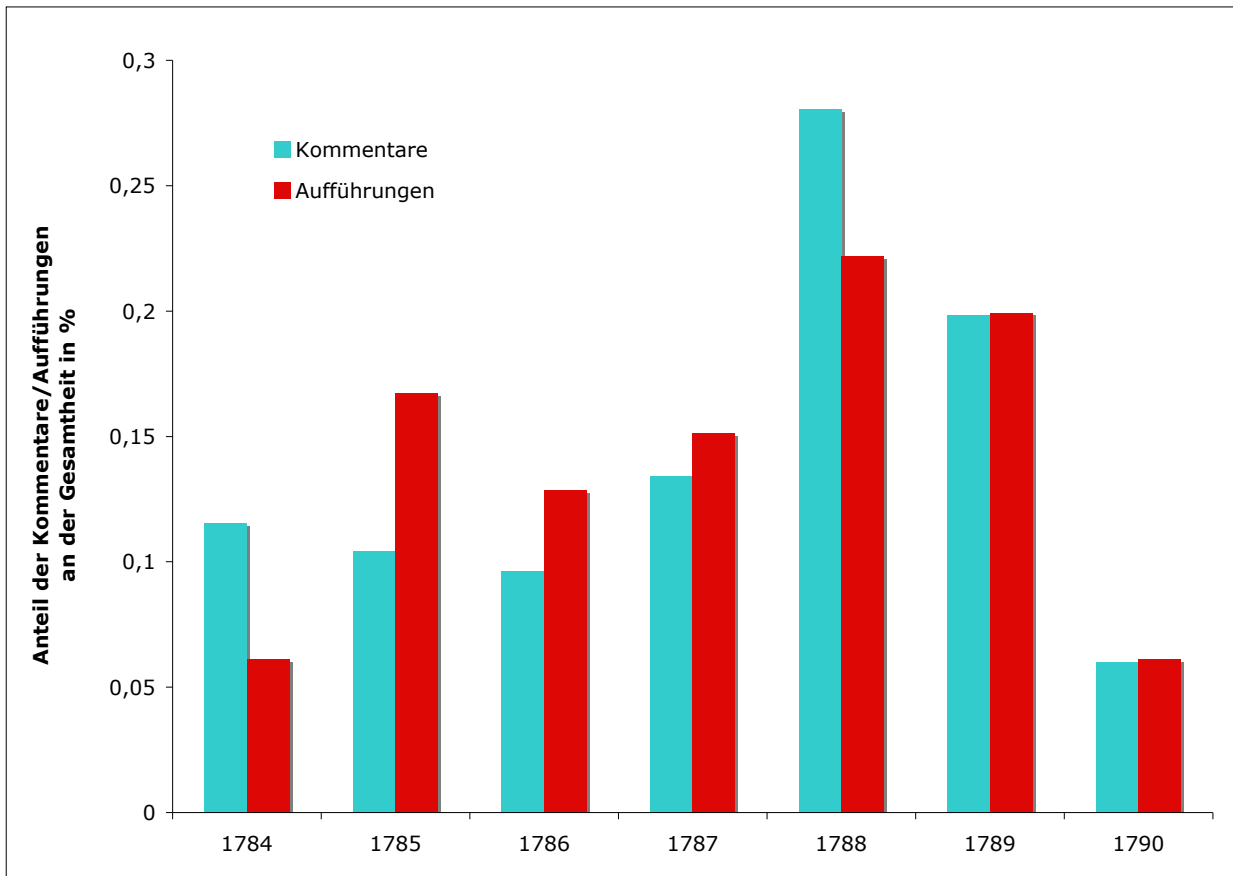


Abb. 16: Anteil der Kommentare und Anteil der Aufführungen in % nach Jahren.

Hier zeigt sich ein relativ homogenes Bild. Stücke der frühen Jahren werden kaum kommentiert und gespielt, weshalb die Darstellung erst 1784 beginnt. In den ersten Erfolgsjahren 1785-1787 ist der Anteil von Aufführungen höher als der der Kommentare. Auf dem Höhepunkt der Berichterstattung (1788) konnten mehr Kommentare über Aufführungen als Aufführungen ermittelt werden. Danach ist das Verhältnis wieder ausgewogen.

### **Kommentare nach Aufführungen**

Nach der Verteilung der Kommentare nach Jahren, soll die Verteilung der Kommentare nach Aufführungen untersucht werden: Welche Aufführungen wurden besonders häufig mit Kommentaren bewertet und welche mit eher wenigen Kommentaren?

Eine erste Analyse beschäftigte sich damit, welche Stücke wie oft besprochen wurden. In der Auswertung (Abb. 17) ist die Summe der expliziten Kommentare für die einzelnen Ifflandschen Stücke kumuliert analysiert worden. Besonders häufig (>19%) wurden die Stücke “Die Jäger” (21%) und “Verbrechen aus Ehrsucht” (19%) kommentiert. Häufig (>10%) besprochen wurden die Stücke “Die Mündel” (13%), “Das Bewußtsein” (11%) und “Reue versöhnt” (10%).

Selten (<10%) besprochen wurden die Stücke “Der Magnetismus” (5%), “Albert von Thurneisen” (1%), “Liebe um Liebe” (0,7%), “Wilhelm von Schenk” (0,2%) und “Vaterfreude” (0,2%).

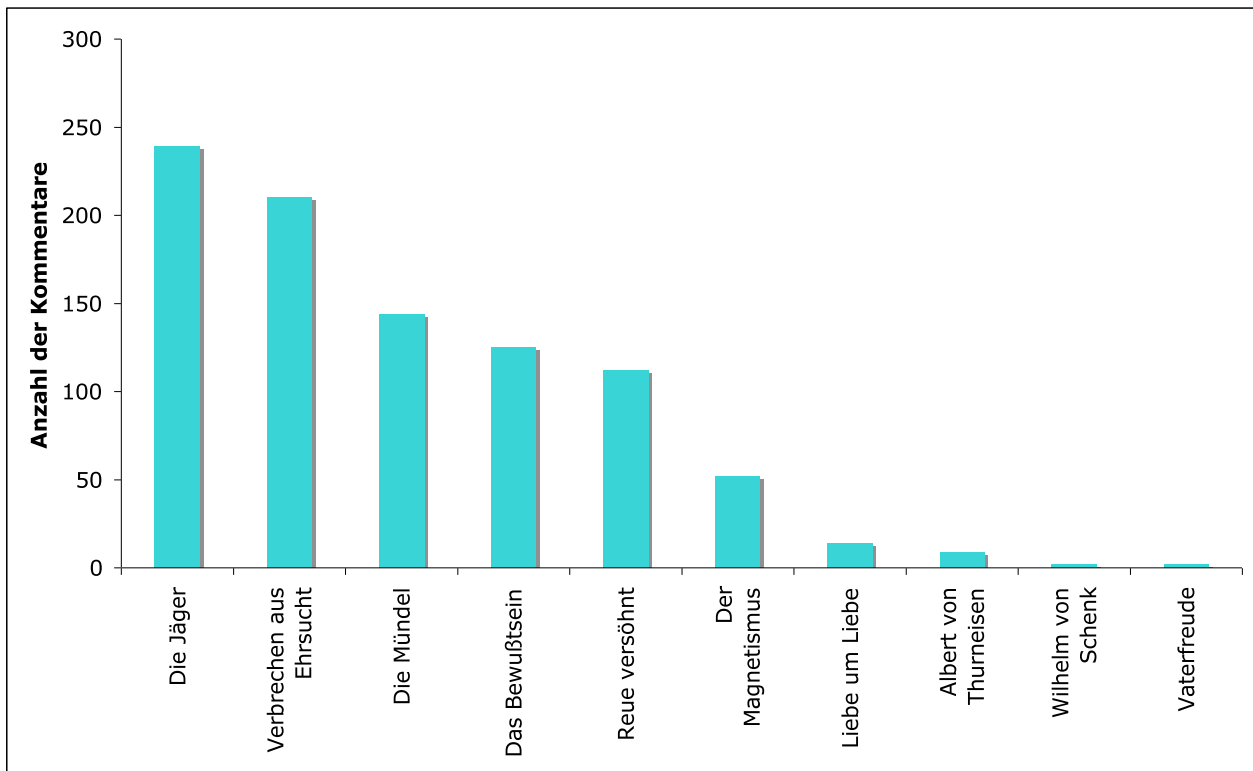


Abb. 17: Anzahl der Kommentare für die untersuchten Ifflandschen Stücke.

Ergänzend zu Abb. 17 wurde in Abb. 18 untersucht, wie sich die Verteilung von positiven und negativen Kommentaren zu den Aufführungen der untersuchten Ifflandschen Stücke verhält.

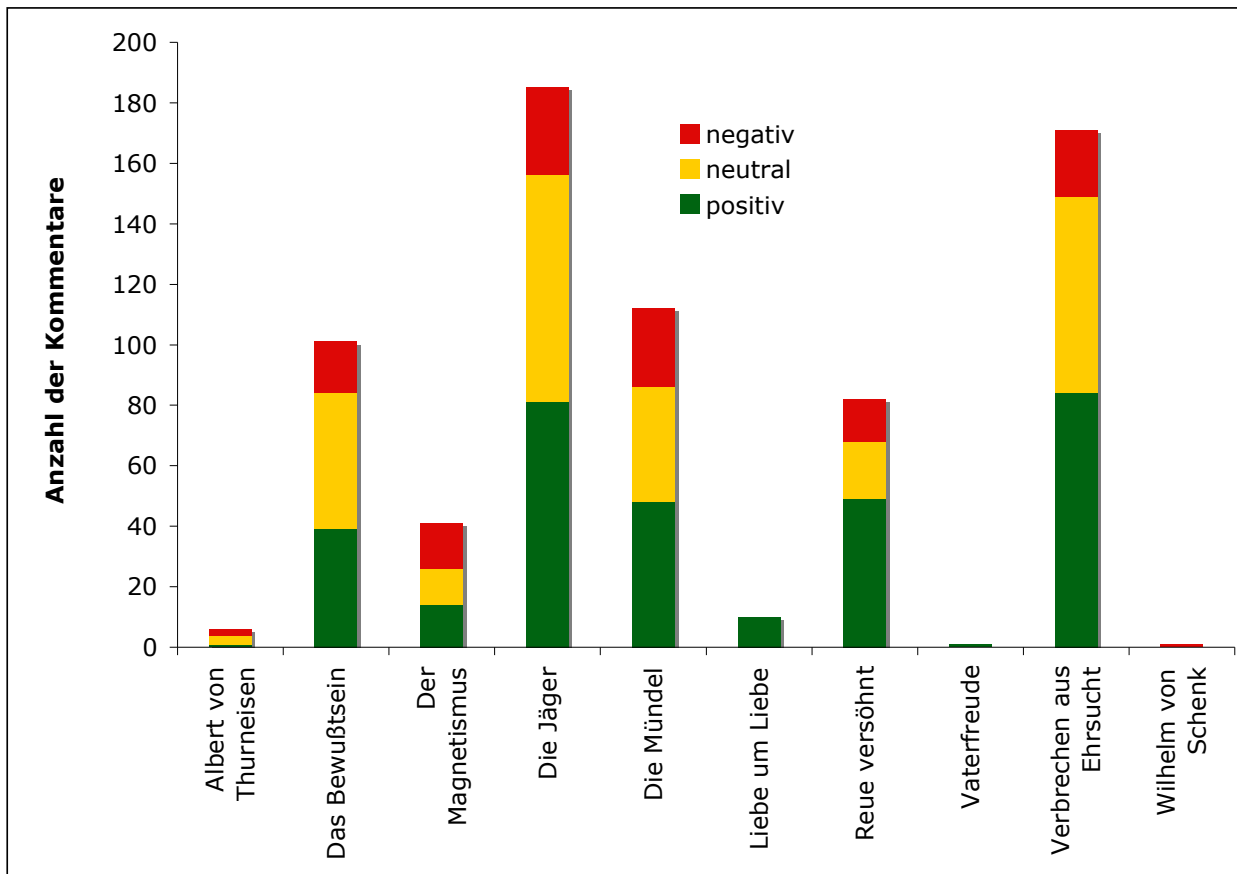


Abb. 18: Anzahl aller positiven, neutralen und negativen Kommentare zu untersuchten Ifflandschen Stücken.

Um zu überprüfen, ob die Anzahl der Kommentierungen abhängig ist von der Anzahl der Aufführungen, wurde ein Vergleich angestellt. Der prozentuale Anteil der Kommentare von Beiträgen insgesamt wurde kumulativ den innerhalb der Zeitschriften LTB, ELB und ATB ermittelten Aufführungen gegenüber gestellt (Abb. 19).

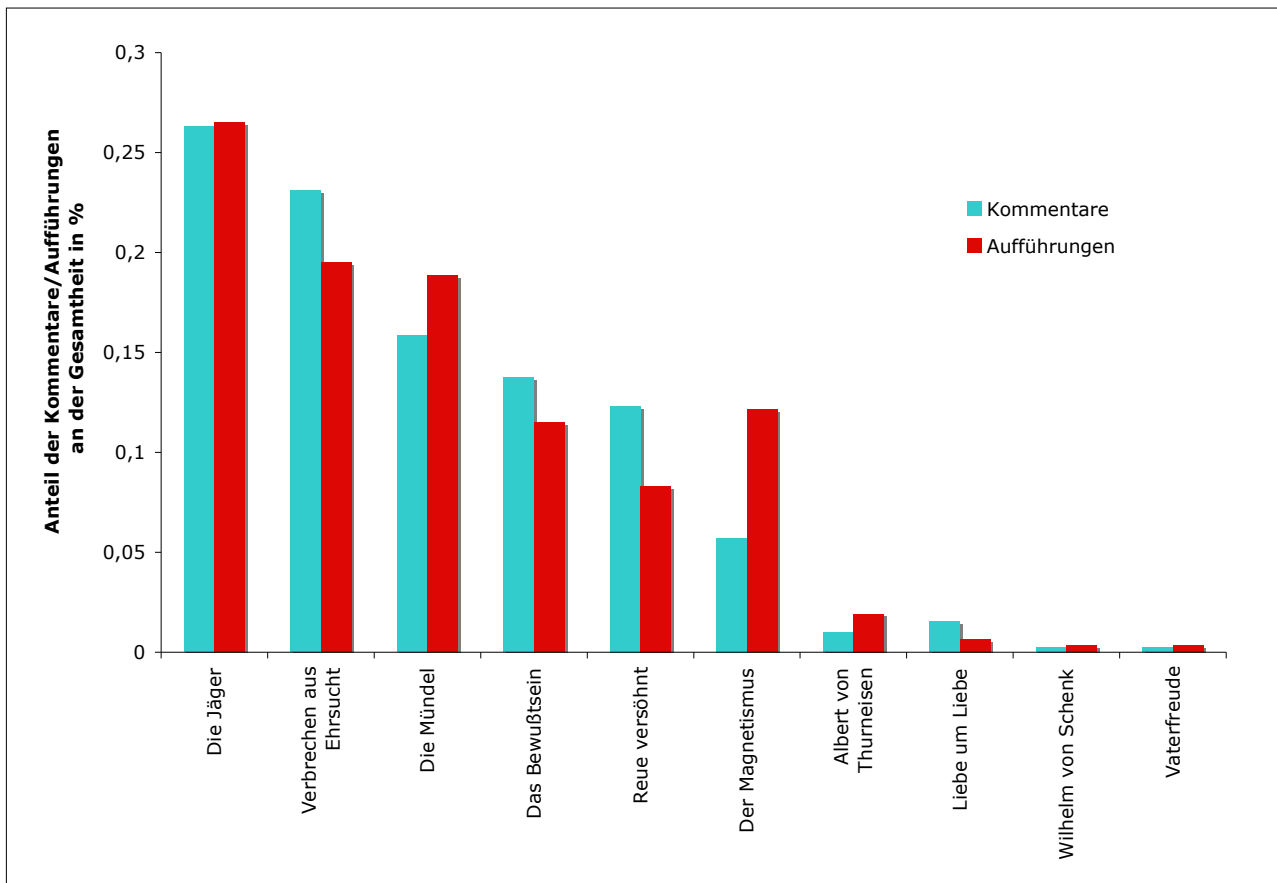


Abb. 19: Anteil der Kommentare und Anteil der Aufführungen in %, differenziert nach Stücken.

Festzustellen ist, dass die Anzahl der Kommentare ähnlich verteilt ist, wie die Anzahl der Aufführungen. Vier Stücke wurden häufiger besprochen als aufgeführt: “Liebe um Liebe” (Kommentare: 1,5%, Aufführungen: 0,6%), “Reue versöhnt” (Kommentare: 12,3%, Aufführungen: 8,3%), “Das Bewußtsein” (Kommentare: 13,7%, Aufführungen: 11,5%) und “Verbrechen aus Ehrsucht” (Kommentare: 23,1%, Aufführungen: 19,4%). Alle anderen Stücke wurden häufiger gegeben als kommentiert.

### **Kommentare nach Kategorien**

Wie in den Methoden beschrieben, wurden die Kommentare in vier Hauptgruppen unterteilt: ‘Text’, ‘Aufführung’, ‘Verhältnis Text Aufführung’ und ‘theoretisch-praktische Aspekte’. Innerhalb der nächsten Auswertung sollte die Verteilung aller Kommentare pro Kategorie untersucht werden.

Die folgende Abbildung (20) zeigt, welche Kommentare des Kodierschemas Ergebnisse erbracht haben. Dargestellt werden Kommentare nur dann, wenn ein Kode mindestens einmal verwendet wurde. Die Kommentare werden nach Hauptkategorien unterschieden.



Abb. 20: Anzahl der Kommentare nach Kategorien und Unterkategorien.

Am häufigsten wurden Kommentare zum ‘Verhältnis Text Aufführung’ (457 Kommentare = 50%) verfasst, gefolgt von Anmerkungen zur ‘Aufführung’ (251 Kommentare = 28%). Dem schließt sich die Kategorie ‘Text’ (170 Kommentare = 19%) an. Kommentare zu theoretisch-praktischen Reflexionen machen mit 13 Kommentaren lediglich 1% aus. Theoretisch-praktische Aspekte einer Aufführung wurden also nur sehr selten besprochen bzw. wurden von vielen Beiträgern gar nicht reflektiert. In der Kategorie ‘Verhältnis Text Aufführung’ wurden am häufigsten Figuren in Aufführungen (mvr) kommentiert - dies macht auch den größten Teil der Kommentare per se aus (445 Kommentare = 40,5%). In der zweithäufigsten Kategorie ‘Aufführung’ wurde am häufigsten der ‘Erfolg einer Aufführung’ (gag) besprochen, der mit 61 Kommentaren 5,5% ausmacht, gefolgt vom ‘Anlass der Aufführung’ (gaa) mit 44 Kommentaren und 4%. In der Kategorie ‘Text’ wurde am häufigsten der der Aufführung zugrundeliegende ‘Text’ (mdd) besprochen mit 73 Kommentare und 6,6%, gefolgt von Kommentaren zu Betrachtungen der ‘textlichen Figuren’ (mdr) mit 43 Kommentaren und 3,9%, danach erst werden einzelne ‘Szenen des Textes’ besprochen (mds) mit 29 Kommentaren und 2,6%. In der Reflexionskategorie waren ‘praktische’ Kommentare (6 = 0,5%) und ‘theoretische’ Kommentare (7 = 0,6%) annähernd gleich oft nachweisbar.

## Kommentare nach Kategorien und Stücken

In Abb. 21 werden die Ergebnisse der Untersuchung zur Verteilung der 4 Hauptkategorien dargestellt.

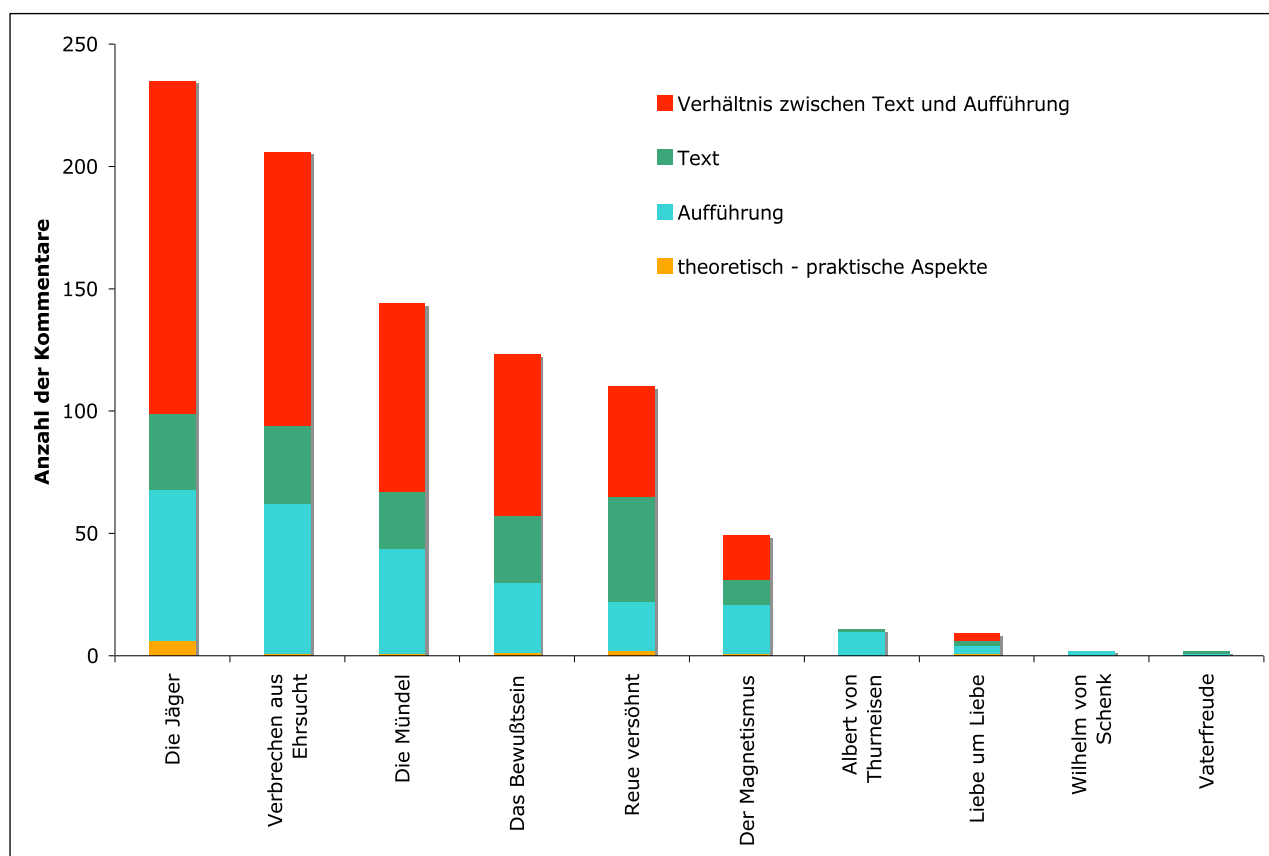


Abb. 21: Anzahl der Kommentare zu den verschiedenen Stücken nach Kategorien.

Die Auswertung zeigt, dass die vier Kategorien ‘Text’, ‘Aufführung’, ‘Verhältnis Text Aufführung’ und ‘theoretisch-praktische Aspekte’ in allen Stücken zu annähernd gleichen Teilen bewertet wurden.

Für fast alle Stücke gilt, dass das ‘Verhältnis zwischen Text und Aufführung’ am häufigsten bewertet und am zweithäufigsten die Kategorie ‘Aufführung’. Danach reihen sich Kommentare zum Text ein. Das einzige Stück, bei dem mehr Kommentare zum ‘Text’ (43 Kommentare) als zur ‘Aufführung’ (20 Kommentare) verzeichnet wurden, ist “Reue versöhnt”. Dieses Stück hat eine weitere Besonderheit. Die meistbewertete Kategorie ist das ‘Verhältnis Text Aufführung’ (45 Kommentare), dann folgen Kommentare zum ‘Text’ und erst dann zur ‘Aufführung’. Das Stück “Albert von Thurneisen” vereint 10 Kommentare in der Kategorie ‘Aufführung’ und einen in der Kategorie ‘Text’. Für das Stück “Vaterfreude” war je ein Kommentar in den Kategorien ‘Text’ und ‘Aufführung’ verzeichnet. “Wilhelm von Schenk” wurde 2 mal in der Kategorie ‘Aufführung’ bewertet.

## **Kommentare nach Gesellschaften**

Nach den Ergebnissen der Verteilung der Kommentare nach Jahren und Kategorien, galt es zu untersuchen, zu welchen Gesellschaften die meisten Kommentare vorlagen und welche aufgeführten Stücke dieser Gesellschaften kommentiert wurden (Abb. 22).

Für 29 Gesellschaften, die die untersuchten 10 Ifflandschen Stücke gaben, konnten Kommentare nachgewiesen werden. Die meisten Bewertungen erhielten drei Gesellschaften (49%). Die Kommentare entfielen auf die 'Mannheimer Schaubühne' (218 Kommentare), die 'Großmannsche Gesellschaft' (142 Kommentare) und das 'Frankfurter Theater' (85 Kommentare).

Die Gesellschaft, deren Aufführungen am häufigsten kommentiert wurden, ist die 'Mannheimer Schaubühne'. Insgesamt 9 Stücke und deren Aufführungen wurden in den ausgewerteten Theaterperiodika besprochen. Die zweithäufigste Nennung erfährt die 'Wätersche Gesellschaft' mit Kommentaren zu sieben Stücken. Acht Gesellschaften haben Kommentare zu vier bis sechs Stücken: 'Frankfurter Theater', 'Mainzer Schaubühne', 'Bondinische Gesellschaft', 'Großmannsche Gesellschaft', 'Bellomosche Gesellschaft', 'Königliches Nationaltheater Berlin', 'Schrödersche Gesellschaft' und 'Schuchsche Gesellschaft'. Neunzehn Gesellschaften haben Kommentare zu 1 bis 3 Stücken.

Die Stücke, welche am häufigsten kommentiert wurden, sind "Die Jäger" mit 239 Kommentaren, gefolgt von "Verbrechen aus Ehrsucht" mit 210 Kommentaren und "Die Mündel" mit 144 Kommentaren. "Wilhelm von Schenk" (1781) und "Vaterfreude" (1787) wurden hingegen nur je zweimal kommentiert. Das Stück "Wilhelm von Schenk" wurde nur in der Frankfurter Aufführung besprochen. Kommentare zum Stück "Vaterfreude" waren nur für die Aufführung in Mannheim nachweisbar.



Abb. 22: Anzahl der Kommentare nach Gesellschaften und Stücken.



## **Diskussion**

Die explorative Auswertung hat einen Einstieg in und einen Überblick über die Daten ermöglicht. Anhand der explorativen Auswertungen konnte nachgewiesen werden, dass erst ab 1784 eine breite Kommentierung der Ifflandsche Stücke begann. Die am häufigsten kommentierten Stücke waren “Die Jäger”, “Verbrechen aus Ehrsucht” und “Die Mündel”, was auch mit den am häufigsten aufgeführten Stücken, die anhand der Aufführungsanalyse (Kapitel 3.1.3) ermittelt wurden, übereinstimmt. Die weitaus meisten Kommentare lagen in der Kategorie ‘Verhältnis Text Aufführung’ vor. Innerhalb dieser Kategorie dominierten explizite Bewertungen zu Figurendarstellungen in den verschiedenen Aufführungen. An zweiter Stelle standen Kommentare zu ‘Aufführungen’ mit häufigen Kommentare zum Erfolg beim Publikum und danach erst wurde der ‘Text’ besprochen - dort häufig der Text als Ganzes. Dieses Verhältnis der Kommentare untereinander konnte auch dann beobachtet werden, wenn die Stücke einzeln analysiert wurden. “Reue versöhnt” war insofern ein Ausnahmestück, als es mehr Kommentare zum ‘Text’ als zu ‘Aufführungen’ versammelte. Weiterhin konnte ermittelt werden, welche Gesellschaften Ifflandsche Stücke einerseits sehr oft und andererseits mit der größten Anzahl unterschiedlicher Stücke gegeben hatten. Dies waren die Mannheimer Schaubühne, die Großmannsche Gesellschaft und das Frankfurter Theater.

### **3.2.3 Detaillierte Ergebnisse**

#### **Kommentare zu Aufführungen nach Stücken**

In einer zweiten Auswertungszusammenfassung soll untersucht werden, in welchem Umfang Rezipienten den Erfolg von Aufführungen beschrieben. Dabei werden Fragen analysiert wie: Welche Stücke wurden am positivsten bewertet? Standen die Texte oder die Aufführungen im Vordergrund der Besprechung? Wurde der gesamte Text oder wurden einzelne Szenen/Figuren besprochen? Wie bewertete das Publikum oder wie bewerteten andere Rezipienten den Erfolg einer Aufführung?

Die nach Stücken und nach Gesellschaften differenzierte Analyse der Kommentare zeigte bereits, dass die Ifflandschen Stücke unterschiedlich oft kommentiert wurden. Die folgende Auswertung untersucht, in wiefern die einzelnen Stücke positiv, negativ oder neutral bewertet wurden (Abb. 23). Ausgewertet wurde, wie die Bewertung der Stücke in den vier Hauptkategorien erfolgte.

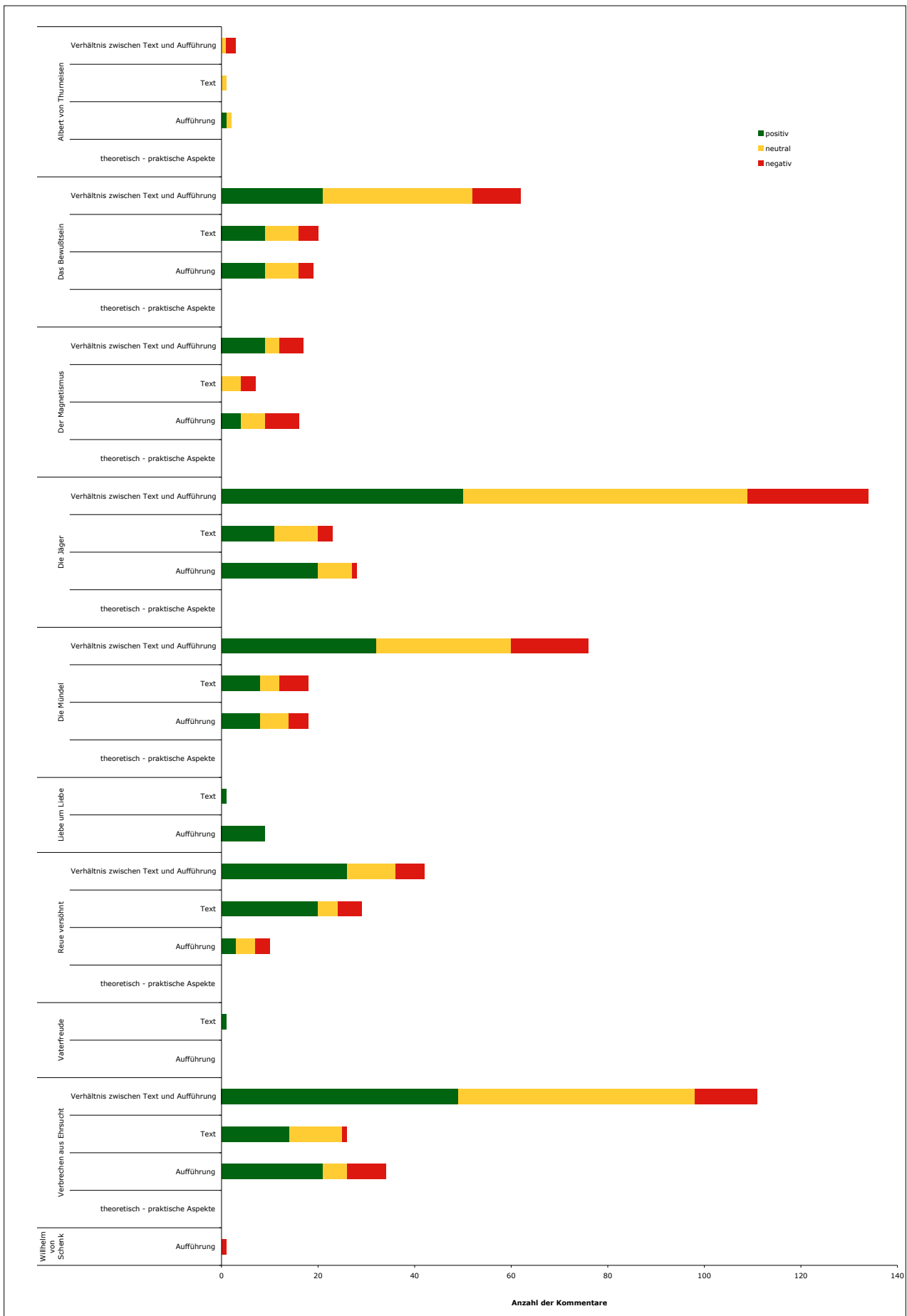


Abb. 23: Anzahl der Kommentare nach Stücken und Kategorien.

Generell zeigte sich, dass die meisten Stücke eine annähernd gleiche Anzahl von positiven (326) und neutralen (256) Wertungen erhielt und vergleichsweise wenig negative (156) Bewertungen. “Der Magnetismus” wurde in der Kategorie ‘Text’ nur neutral (4) und negativ (3) bewertet. “Liebe um Liebe” wurde durchgängig positiv in den Kategorien ‘Text’ (1) und ‘Aufführung’ (9) bewertet, obgleich nur sehr wenige Kommentare zu dem ‘Text’ vorlagen. “Wilhelm von Schenk” wurde dagegen nur negativ in der Kategorie ‘Aufführung’ (1) bewertet. Die prozentual meisten positiven Kommentare erhielt das Stück “Verbrechen aus Ehrsucht” (84 Kommentare = 49%), gefolgt von “Die Jäger” (81 Kommentare = 44%) und “Die Mündel” (48 Kommentare = 43%). Die prozentual meisten negativen Kommentare erhielten das Stück “Der Magnetismus” (15 Kommentare = 38%), “Die Mündel” (26 Kommentare = 23%), “Das Bewußtsein” (17 Kommentare = 17%) und “Reue versöhnt” (14 Kommentare = 17%).

Um die unterschiedliche Anzahl von Kommentaren zu relativieren, wurden die positiven und negativen Kommentaren ins Verhältnis zur Gesamtanzahl der Kommentare gesetzt. Dabei wurde bei Vorliegen von hauptsächlich positiven Kommentaren der Anteil der positiven Kommentare an der Gesamtzahl aller Kommentare zu diesem Stück berechnet. Lagen hauptsächlich negative Kommentare vor, entsprechend deren Anteil an der Gesamtzahl. Abb. 24 zeigt das Ergebnis dieser Auswertung.

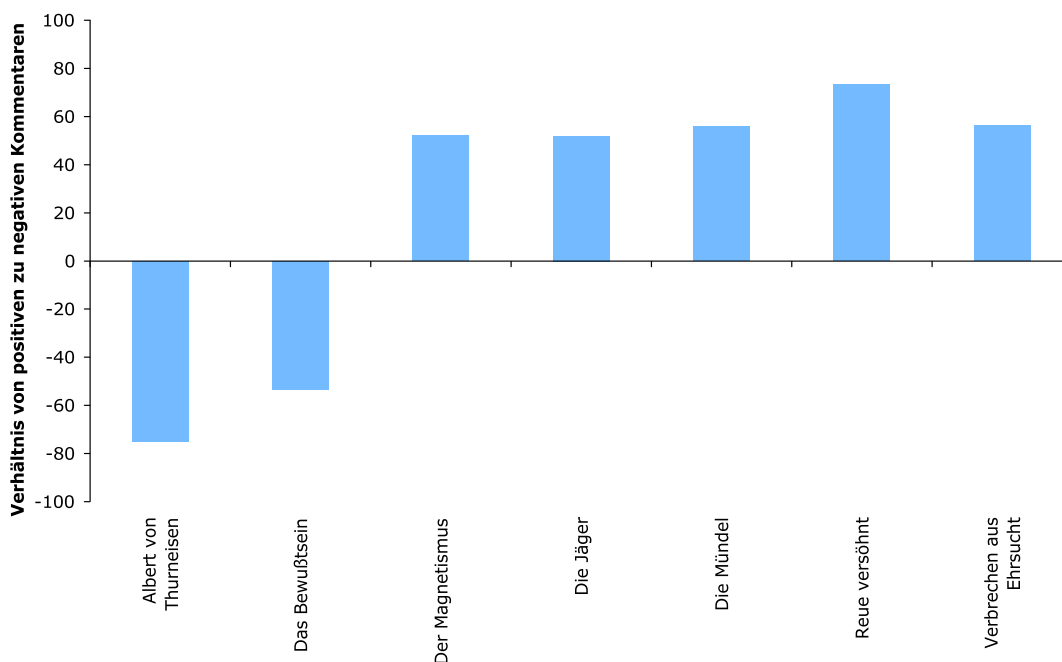


Abb. 24: Anteil der positiven und negativen Kommentare an der Gesamtzahl der Kommentare zu einzelnen Stücken.

Betrachtet man Stücke mit überwiegend positiven und solche mit überwiegend negativen Kommentaren, ist ersichtlich, dass “Reue versöhnt” die beste relative Bewertung erhielt und “Albert von Thurneisen” relativ am schlechtesten bewertet wurde. Zum Stück “Wilhelm von Schenk” lag nur ein Kommentar vor, deshalb wurde er in dieser Auswertung nicht berücksichtigt.

### Betrachtung von Kommentaren Dritter

Anschließend wurde der Erfolg von Aufführungen nach Kommentaren dritter Aufführungsteilhaber betrachtet. Dafür waren folgende Fragen maßgebend: Zu welchen Stücken wurden von Beiträgern Zuschauermeinungen dokumentiert? Ergab sich dort ein ähnliches Bild wie bei den Beiträgern selbst?

In der folgenden Darstellung (Abb. 25) wurden zur Beantwortung der ersten Frage positive und negative Aussagen von Personen wiedergegeben, die ein Beiträger ‘inhaltlich zitiert’. Unterschieden wurden dazu ‘Einzelne Aufführungsrezipienten’ (gae) und ‘Gruppen von Aufführungsrezipienten’ (gag).

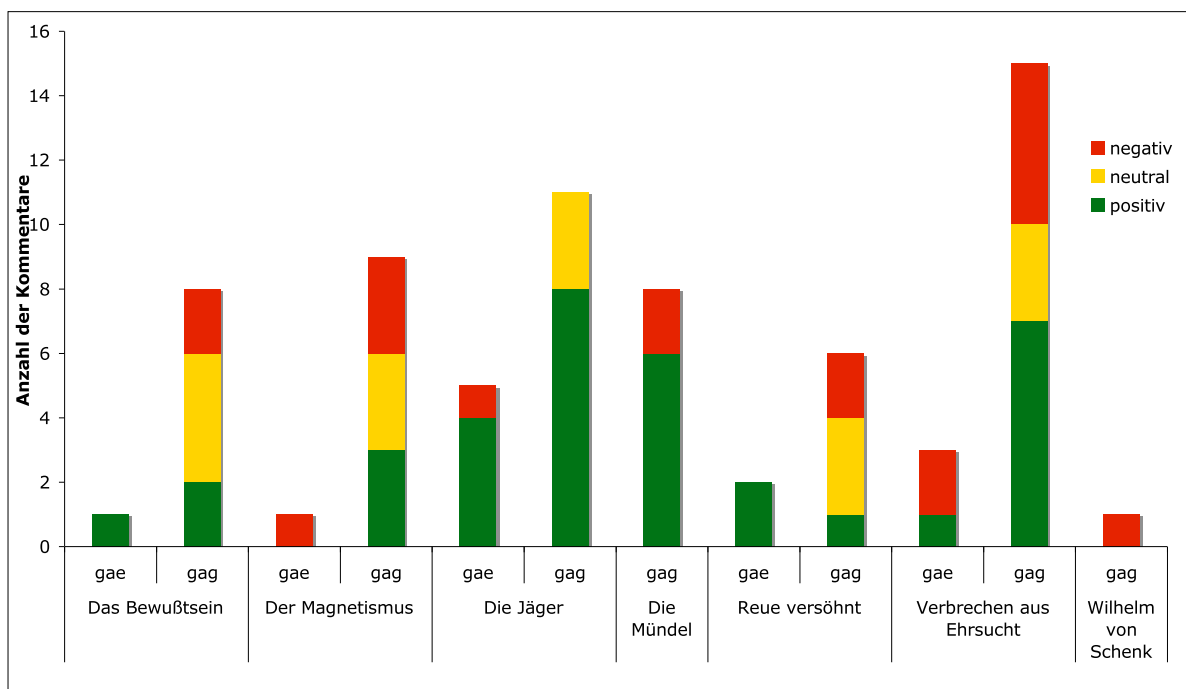


Abb. 25: Anzahl der Kommentare nach Stücken und Zuschauermeinungen.

Insgesamt wurden verhältnismäßig wenige Kommentare dritter Personen verzeichnet. Dokumentiert sind 35 positive, 16 neutrale und 19 negative Kommentare. Am häufigsten kommentiert wurde “Verbrechen aus Ehrsucht” (18 Kommentare), gefolgt von “Die Jäger” (16 Kommentare) und “Der Magnetismus” (10 Kommentare).

Das von Einzelpersonen meistkommentierte Stück war “Die Jäger” mit 5 Kommentaren. Die meisten Kommentare von Rezipientengruppen erhielt “Verbrechen aus Ehrsucht” (26 Kommentare), gefolgt von “Die Jäger” (19 Kommentare) und “Der Magnetismus” (16 Kommentare).

Die stärkste Streuung von Kommentaren innerhalb eines Stückes ist für “Verbrechen aus Ehrsucht” nachweisbar (Kommentare: 7 positiv, 3 neutral, 5 negativ). Am homogensten waren die Gruppenkommentare zu “Die Jäger” (Kommentare: 8 positiv, 3 neutral). Das allgemeine Verhältnis von positiven zu negativen Kommentaren bei Einzelurteilen war wie folgt: 15 positiv und 4 negativ. Bei Gruppenurteilen betrug das Verhältnis 29 positiv zu 17 neutral und zu 15 negativ.

Betrachtet werden sollten darüber hinaus die Anteile positiver und negativer Kommentare zu ‘Aufführungen’ bei Beiträgern und bei Drittkommentaren. Dazu wurde wie folgt vorgegangen: Die Drittmeinungen ‘gag’ und ‘gae’ wurden kumuliert betrachtet, ebenso die Beiträgermeinungen ‘maa’ und ‘mas’. Dabei wurde bei Vorliegen von hauptsächlich positiven Kommentaren der Anteil der positiven Kommentare an der Gesamtzahl aller vorliegenden Kommentare zu den Stücken berechnet. Lagen hauptsächlich negative Kommentare vor, entsprechend deren Anteil (Abb. 26).

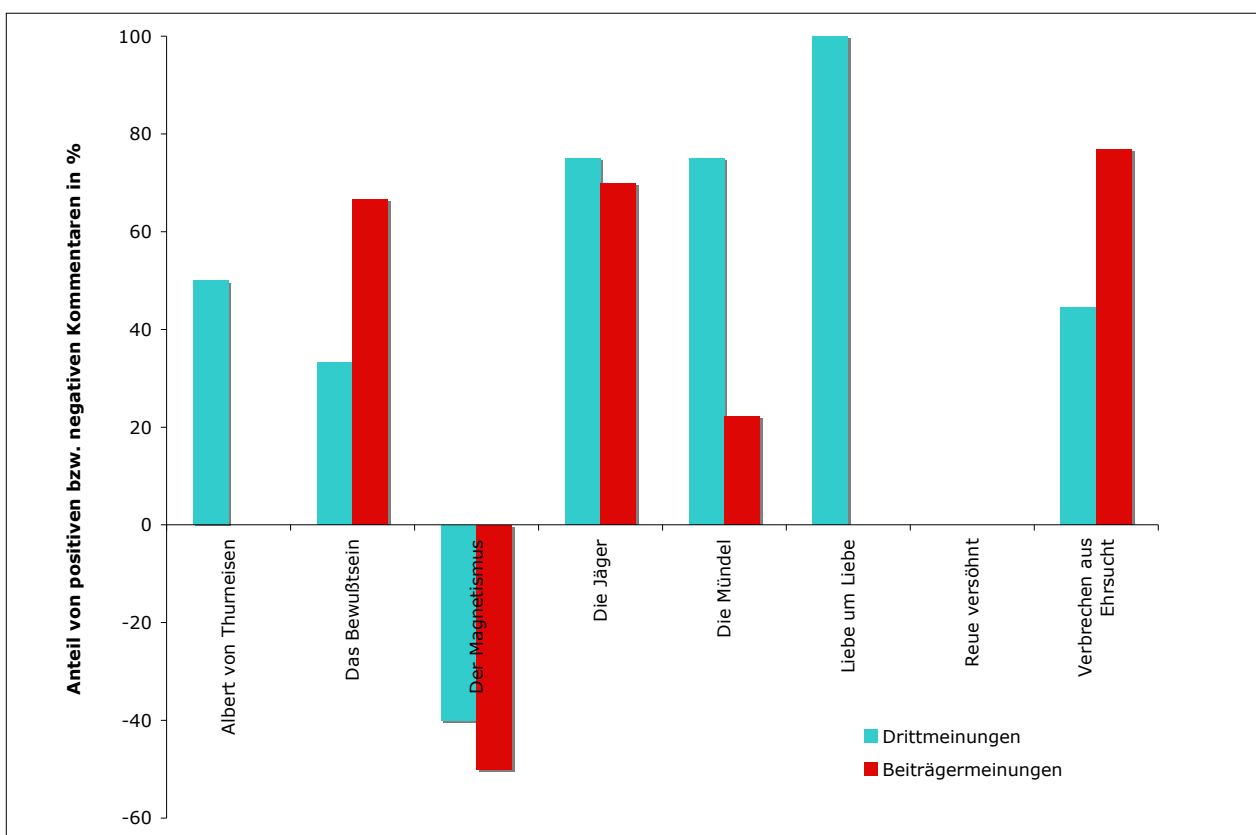


Abb. 26: Anteil der positiven und negativen Kommentare an der Gesamtzahl nach Stücken und Beiträgergruppen.

Verglichen mit den Beiträgermeinungen zu ‘Aufführungen’ (‘maa’ und ‘mas’) kann man sagen, dass “Verbrechen aus Ehrsucht” und “Das Bewußtsein” von Drittbeiträgern (‘gae’ und ‘gag’) weniger positiv beurteilt wurden, dafür aber “Die Mündel” von Drittbeiträgern wesentlich positiver beurteilt wurde als von Beiträgern selbst.

“Reue versöhnt” erhielt sowohl von Drittbeiträgern als auch von Beiträgern gleichviel positive wie negative Kommentare und liegt deshalb auf der Skala bei ‘0’. Aufführungen des Stückes “Der Magnetismus” stellten eine Besonderheit dar. Es war das einzige Stück, das von beiden Rezipientengruppen überwiegend negativ bewertet wurde, obgleich es relativ häufig aufgeführt wurde (vgl. Abb. 17). Zum Stück “Liebe um Liebe” wurden nur Drittmeinungen ermittelt. Das Stück “Wilhelm von Schenk” wurde aufgrund der wenigen Datenpunkte nicht mit einbezogen.

### **Kommentare nach Stücken und Kodes**

Wie die Auswertung der ‘Kommentare nach Kategorien und Stücken’ zeigte, wurden die meisten Kommentare zum ‘Verhältnis zwischen Text und Aufführung’ ( 457 Kommentare = 51%) vergeben, gefolgt von Kommentaren zu ‘Aufführungen’ (251 Kommentare = 29%) und zum ‘Text’ (170 Kommentare = 20%), vgl. Abb. 20.

Betrachtet man im Detail die Kategorien ‘Text’ und ‘Aufführung’ und deren Unterkategorien vergleichend (Abb. 27), stellt sich die Gesamtübersicht, differenziert nach Meta-Attributen, wie folgt dar: Im Bereich ‘Text’ wurden zum ‘Gesamt-Text’ die meisten Kommentare abgegeben (mdd = 71 Kommentare); danach zu textlichen ‘Figuren’ (mdr = 43 Kommentare) und zu textlichen ‘Szenen’ (mds = 29 Kommentare). Innerhalb der Kategorie ‘Aufführung’ wurden die meisten Kommentare zur ‘Gesamt-Aufführung’ vergeben (maa = 39 Kommentare), dann zu ‘Figuren’ in Aufführungen (mar = 27 Kommentare) und zu ‘Szenen’ in Aufführungen (mas = 11 Kommentare).

Herauszustellen ist, dass die ‘Texte’ (mdd, mds) überwiegend positiv (41 positiv, 24 neutral, 17 negativ) wie auch die ‘Aufführungen’ (maa, mas) überwiegend positiv (27 positiv, 16 neutral, 7 negativ) bewertet wurden.

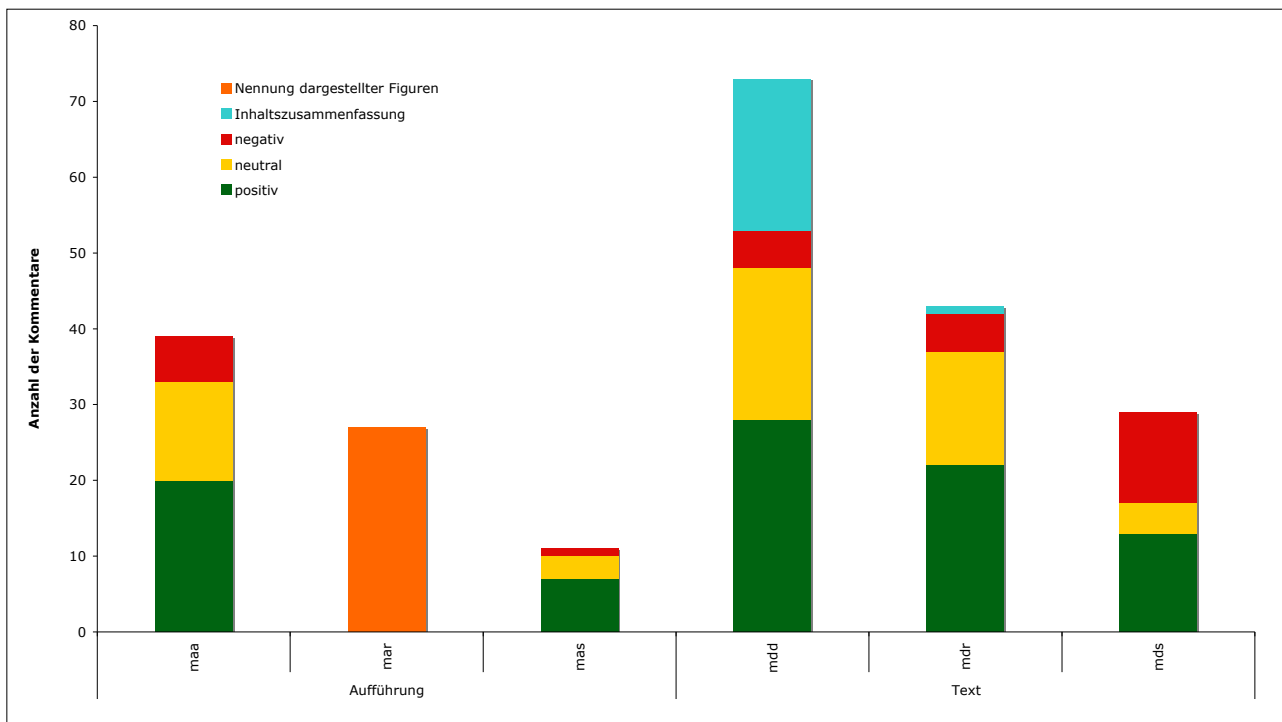


Abb. 27: Anzahl der Kommentare nach Kategorien in den Unterkategorien ‘maa’, ‘mar’, ‘mas’ und ‘mdd’, ‘mdr’, ‘mds’.

Will man, ausgehend von den Ergebnissen der Abb. 27, genauer untersuchen, wie die Kommentare zu Aufführungen der verschiedenen Stücke verteilt waren, bietet es sich an, die 6 meistgespielten Stücke von Iffland (“Verbrechen aus Ehrsucht”, “Reue versöhnt”, “Das Bewußtsein”, “Die Jäger”, “Die Mündel”, “Der Magnetismus”) näher zu analysieren (Abb. 28).

Die Auswertung zeigt, dass das Stück “Verbrechen aus Ehrsucht” (41 Kommentare) die meisten Bewertungen auf sich vereint, gefolgt von “Reue versöhnt” (33 Kommentare) und “Das Bewußtsein” (29 Kommentare). Zu “Reue versöhnt” ist eine auffallend große Anzahl an Inhaltszusammenfassungen verzeichnet. Die Bewertungen zu dem Stück “Der Magnetismus” fallen in allen Kategorien neutral oder negativ aus (bis auf einen positiven in der Kategorie ‘Aufführung’). Dagegen waren Kommentare zu “Die Jäger” überwiegend positiv (nur in den Szenen des ‘Textes’ drei negative). Dies gilt ebenso bei “Verbrechen aus Ehrsucht”, auch hier wurden nur wenige negative Kommentare zu Szenen im ‘Text’ und in der ‘Aufführung’ abgegeben. Auch bei “Die Mündel” wurden Szenen des ‘Textes’ durchgehend negativ kommentiert, dort allerdings auch aufgeführte Szenen. Zu beachten ist, dass die meisten Kommentare nicht in den Bereichen ‘Text’ oder ‘Aufführung’ vergeben wurden, sondern im Bereich der ‘Figurendarstellungen der Aufführungen’ (‘mvr’ = 445 Kommentare und ‘mvs’ = 12 Kommentare; vgl. Abb. 20).

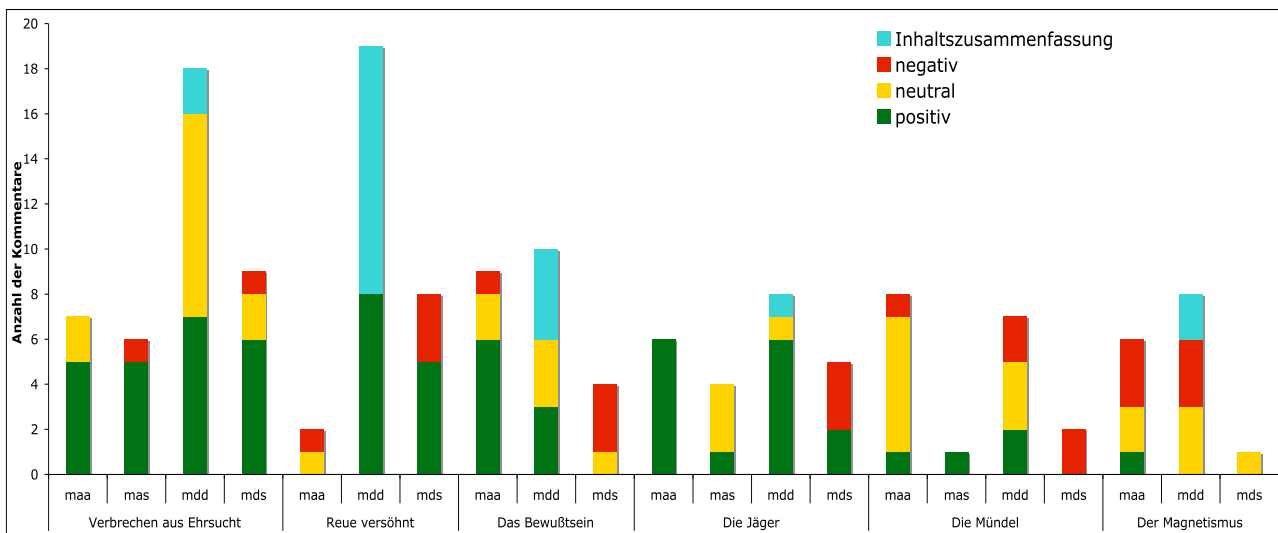


Abb. 28: Anzahl der Kommentare nach Stücken und Unterkategorien, differenziert nach Meta-Attributen.

### Reflexionen zu schauspieltheoretischen und praktischen Aspekten

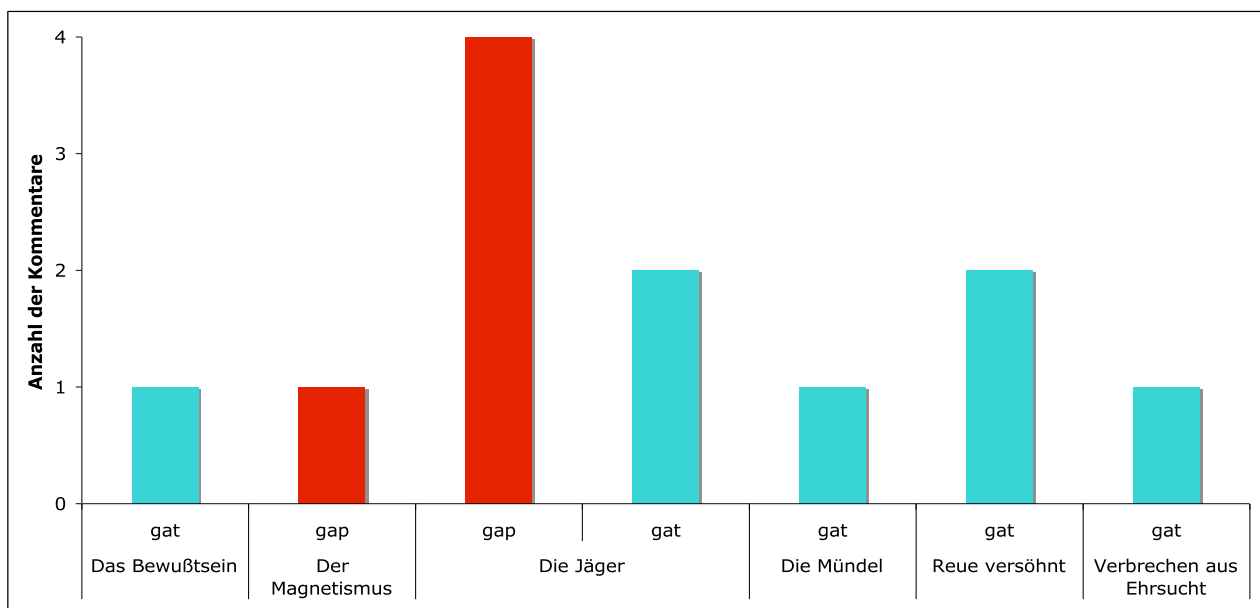


Abb. 29: Anzahl der Kommentare nach Stücken in den Unterkategorien 'gat' und 'gap'.

Die Auswertung, die in Abb. 29 dargestellt wird, untersucht, inwiefern die ausgewerteten Beiträge Reflexionen zu theoretischen ('gat' = 5 Kommentare) und praktischen Aspekten ('gap' = 7 Kommentare) enthielten. Diese Dimension der Aufführungsbewertung hat mit insgesamt 12 Kommentaren (1,06% der 1131 Kommentare) nur eine sehr geringe Bedeutung für die Beiträger in Theaterperiodika besessen. Die einzige Kommentierung praktischer Aspekte erfolgte für die Stücke "Die Jäger" und "Der Magnetismus". Die Stücke "Die Jäger" und "Reue versöhnt" waren am häufigsten Gegenstand theoretischer Reflexionen.



## Zusammenfassung bisheriger Ergebnisse

In dem vorangegangenen Abschnitt der Auswertung wurde der Erfolg einzelner Stücke anhand verschiedener Aspekte untersucht. Als Zusammenfassung sollen die Abb. 30-33 einen Überblick über die Schwächen und Stärken der einzelnen Stücke in den drei Kategorien ‘Text’, ‘Aufführung’ und ‘Drittmeinungen’ geben. Auswertungsbereiche, in denen keine Werte vorlagen, wurden mit einem \* gekennzeichnet. In den einzelnen Unter-Kategorien wurde erneut der Anteil der positiven bzw. negativen Kommentare in Prozent errechnet. Die Gesamtsumme in den einzelnen Kategorien (‘mdd’, ‘mds’ und ‘mdr’) ergibt den absoluten Score. Dieser wird über die relative Häufigkeit, mit der das jeweilige Stücke kommentiert wurde, dargestellt. Der relative Score ist das Produkt aus dem absoluten Score und dem relativen Anteil in %. Im Anschluss wurden die Ergebnisse der drei Teilauswertungen ‘Text’, ‘Aufführung’ und ‘Drittmeinungen’ kumuliert dargestellt (Abb. 34).

Stück	Kategorie ‘Text’			absoluter Score	relativer Anteil in %	relativer Score in %
	mdd	mds	mdr			
Albert von Thurneisen	*	*	*	0	0.6	0.00
Das Bewußtsein	50	-75	67	42	15.3	6.43
Der Magnetismus	-50	0	*	-50	6.1	-3.05
Die Jäger	86	-60	27	53	18.4	9.75
Die Mündel	*	-100	67	-33	13.5	-4.46
Liebe um Liebe	100	*	*	100	0.6	0.60
Reue versöhnt	100	63	50	213	25.2	53.68
Vaterfreude	100	*	*	100	0.6	0.60
Verbrechen aus Ehrsucht	47	67	100	214	19.6	41.94
Wilhelm Schenk	*	*	*	*	0	*

Abb. 30: Rating der Beliebtheit einzelner Stücke von Iffland in der Kategorie ‘Text’.

Stück	Kategorie 'Aufführung'			absoluter Score	relativer Anteil in %	relativer Score
	maa	mas	mvr			
Albert von Thurneisen	*	*	-67	-67	0.6	-0.402
Das Bewußtsein	67	*	33	100	13.9	13.9
Der Magnetismus	-50	*	53	3	4.9	0.147
Die Jäger	100	25	37	162	29.7	48.114
Die Mündel	*	100	42	142	16.5	23.43
Liebe um Liebe	*	*	*	*	0.6	*
Reue versöhnt	*	*	62	62	9	5.58
Vaterfreude	*	*	*	*	0	*
Verbrechen aus Ehrsucht	71	83	44	198	24.8	49.104
Wilhelm Schenk	*	*	*	*	0	*

Abb. 31: Rating der Beliebtheit einzelner Stücke von Iffland in der Kategorie 'Aufführung'.

Stück	Kategorie 'Drittmeinungen'		absoluter Score	relativer Anteil in %	relativer Score
	gaa	gag			
Albert von Thurneisen	100	*	100	2.5	2.5
Das Bewußtsein	100	*	100	11.3	11.3
Der Magnetismus	-100	*	-100	12.5	-12.5
Die Jäger	80	73	153	20	30.6
Die Mündel	*	75	75	10	7.5
Liebe um Liebe	100	100	200	11.3	22.6
Reue versöhnt	100	33	133	8.8	11.704
Vaterfreude	*	*	*	0	*
Verbrechen aus Ehrsucht	-67	47	-20	22.5	-4.5
Wilhelm Schenk	*	-100	-100	1.2	-1.2

Abb. 32: Rating der Beliebtheit einzelner Stücke von Iffland in der Kategorie 'Drittmeinungen'.

Stück	‘Text’	‘Aufführung’	‘Drittmeinungen’	Gesamtscore
Albert von Thurneisen	*	-0.402	2.5	2.098
Das Bewußtsein	6.43	13.9	11.3	31.626
Der Magnetismus	-3.05	0.147	-12.5	-15.403
Die Jäger	9.75	48.114	30.6	88.466
Die Mündel	-4.46	23.43	7.5	26.475
Liebe um Liebe	0.60	*	22.6	23.2
Reue versöhnt	53.68	5.58	11.704	70.96
Vaterfreude	0.60	*	*	0.6
Verbrechen aus Ehrsucht	41.94	49.104	-4.5	86.548
Wilhelm Schenk	*	*	-1.2	-1.2

Abb. 33: Rating der Beliebtheit einzelner Stücke von Iffland in der Zusammenfassung der Kategorien ‘Text’, ‘Aufführung’ und ‘Drittmeinungen’.

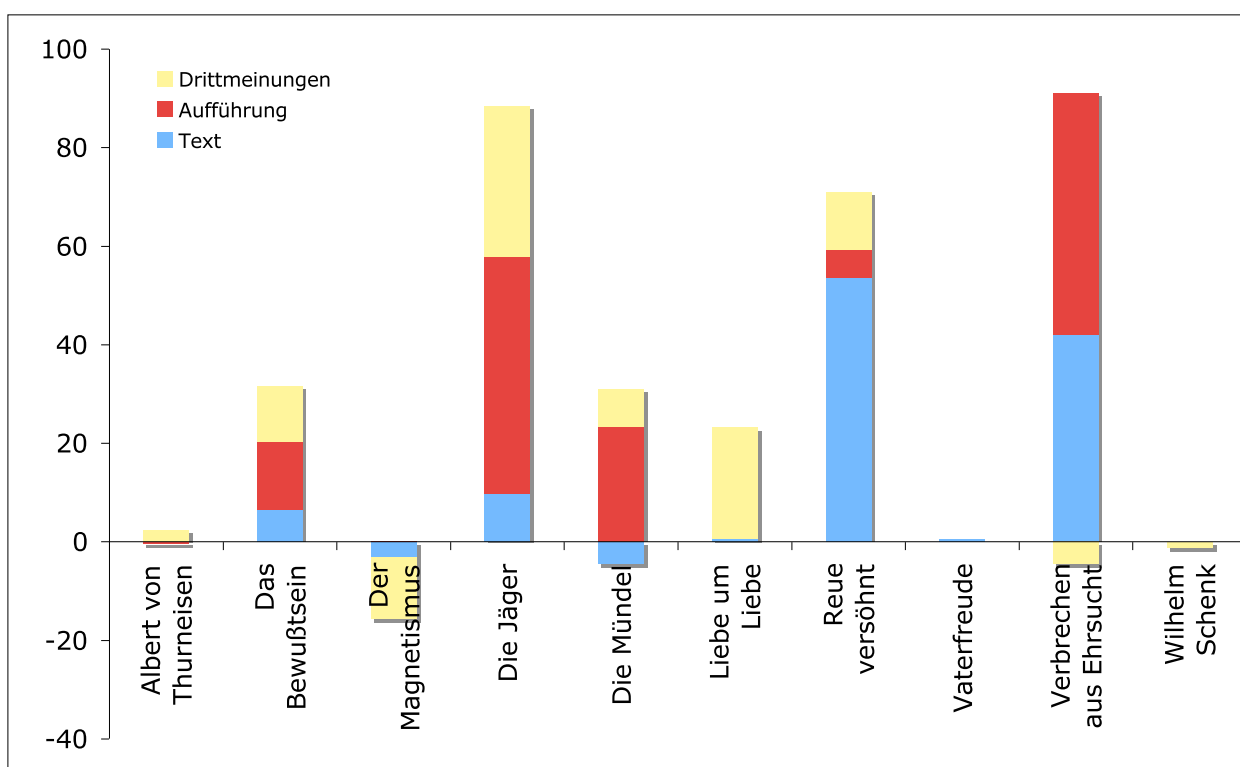


Abb. 34: Relativer Score der Stücke in den einzelnen Kategorien.

Die Auswertung der einzelnen Kategorien (Abb. 30-33) zeigt die unterschiedliche Bewertung der Stücke in den drei Bereichen. In Bezug auf die Kategorie ‘Text’ wurden die Stücke “Reue versöhnt”, “Verbrechen aus Ehrsucht” und “Die Jäger” am positivsten kommentiert. In der Kategorie ‘Aufführung’ wurden folgende Stücke positiv kommentiert: “Verbrechen aus Ehrsucht”,

“Die Jäger” und “Die Mündel”. In der Kategorie ‘Drittmeinungen’ waren die drei erfolgreichsten “Die Jäger”, “Liebe um Liebe” und “Reue versöhnt”. Wenn man alle drei Kategorien zusammen betrachtet, ergibt sich folgende Gesamtreihenfolge: 1. “Die Jäger”, 2. “Verbrechen aus Ehrsucht” und 3. “Reue versöhnt”. Die drei am negativsten bewerteten Stücke waren “Der Magnetismus”, “Wilhelm von Schenk” und “Vaterfreude”. “Reue versöhnt” stellt insofern eine Besonderheit dar, als es sehr gute Kritiken zum ‘Text’, aber nur mäßige Kommentare zur ‘Aufführung’ erhalten hat. Dem gegenüber stehen “Die Jäger”, die zwar sehr gute Kritiken in der Kategorie ‘Aufführung’ erhielten, jedoch in Bezug auf die Kategorie ‘Text’ weniger oft und gut kommentiert waren. Beide Auswertungsbereiche machen deutlich, dass die Beiträger sich sehr differenziert entweder dem ‘Text’ oder der ‘Aufführung’ zuwandten.

### **Kommentare zu einzelnen Aufführenden**

Im Folgenden soll der Erfolg von einzelnen Aufführenden (Schauspielern) und deren ‘Figurendarstellungen in Aufführungen’ untersucht werden. Welche Figurendarstellungen waren besonders erfolgreich? Welche Aspekte an der Darstellung eines Aufführenden waren negativ bewertet worden? Gab es zu verschiedenen Gesellschaften unterschiedliche Figurenbewertungen? Gab es Orte, an denen Ifflandsche Stücke besonders positiv bewertet wurden?

### **Kommentare zu einzelnen Figurendarstellungen**

Eine erste Auswertung erfolgte anhand der Übersicht zu einzelnen Figuren. Insgesamt waren zu sieben Stücken und 61 Figurendarstellungen Kommentare nachweisbar. Dabei wurden 187 positive, 178 neutrale und 71 negative Kommentare zu den Figurendarstellungen abgegeben. Die meisten Kommentierungen von Figurendarstellungen erfolgten zu “Verbrechen aus Ehrsucht” (15 Figurendarstellungen), gefolgt von “Die Mündel” (11 Figurendarstellungen) und “Die Jäger” (10 Figurendarstellungen).

Analysiert man anhand ausgewählter Figurendarstellungen die Aufteilung nach positiven, neutralen und negativen Kommentaren (Abb. 35), ergibt sich folgendes Bild: Die meisten positiven Kommentare erhielt das Stück “Die Jäger” (50 Kommentare), gefolgt von “Verbrechen aus Ehrsucht” (49 Kommentare) und “Die Mündel” (32 Kommentare). Am häufigsten negativ wurden die Figurendarstellungen von “Die Jäger” (22 Kommentare), gefolgt von “Die Mündel” (16 Kommentare) und “Verbrechen aus Ehrsucht” (13 Kommentare) bewertet.

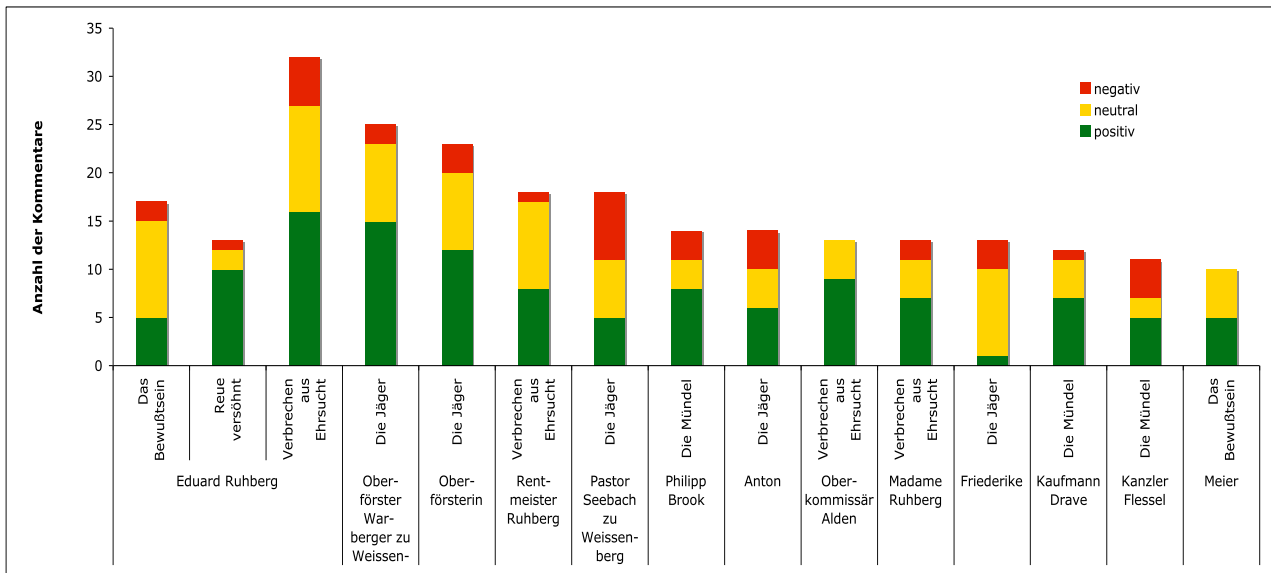


Abb. 35: Anzahl der Kommentare nach Figuren in den Stücken und deren Bewertungen.

Die Figurendarstellungen, zu denen die meisten Kommentare vorlagen sind die des ‘Eduard Ruhbergs’ (32 Kommentare) aus “Verbrechen aus Ehrsucht”, gefolgt vom ‘Oberförster Warberger’ (25 Kommentare) und der ‘Oberförsterin Warberger’ (23 Kommentare) aus “Die Jäger”. Die erfolgreichsten Figurendarstellungen wurde anhand der im obigen Abschnitt genannten relativen Scores aus dem Produkt des Anteils an positiven Kommentaren und dem relativen Anteil errechnet. Am positivsten wurden Figurendarstellungen von ‘Eduard Ruhberg’ (Hauptfigur in den Stücken “Verbrechen aus Ehrsucht”, “Das Bewußtsein” und “Reue versöhnt”), gefolgt von ‘Kantor Sandbach’ aus “Der Magnetismus” und ‘Oberkommissär Ahlden’ aus “Verbrechen aus Ehrsucht” bewertet. Überwiegend negativ wurden ‘Christian’ aus “Das Bewußtsein”, ‘Pastor Seebach’ aus “Die Jäger” und ‘Freiherr von Werden’ aus “Das Bewußtsein” bewertet. Ausschließlich negativ wurde die Figur des ‘Pastors Seebach’ aus “Die Jäger” in ihrer Darstellung bewertet. Zu den Figurendarstellungen des ‘Oberkommissärs Alden’ (“Verbrechen aus Ehrsucht”) und die des ‘Meiers’ (“Das Bewusstsein”) waren keine negativen Kommentare verzeichnet.

### Kommentare zu Figurendarstellungen nach Kodes

Betrachtet man die Kommentare zu ausgewählten Figuren und Figurendarstellungen differenziert nach den Kategorien ‘mvr’, ‘mdr’ und ‘mar’ (Abb. 36) wurden 207 positive Kommentare, 192 neutrale und 76 negative ermittelt.

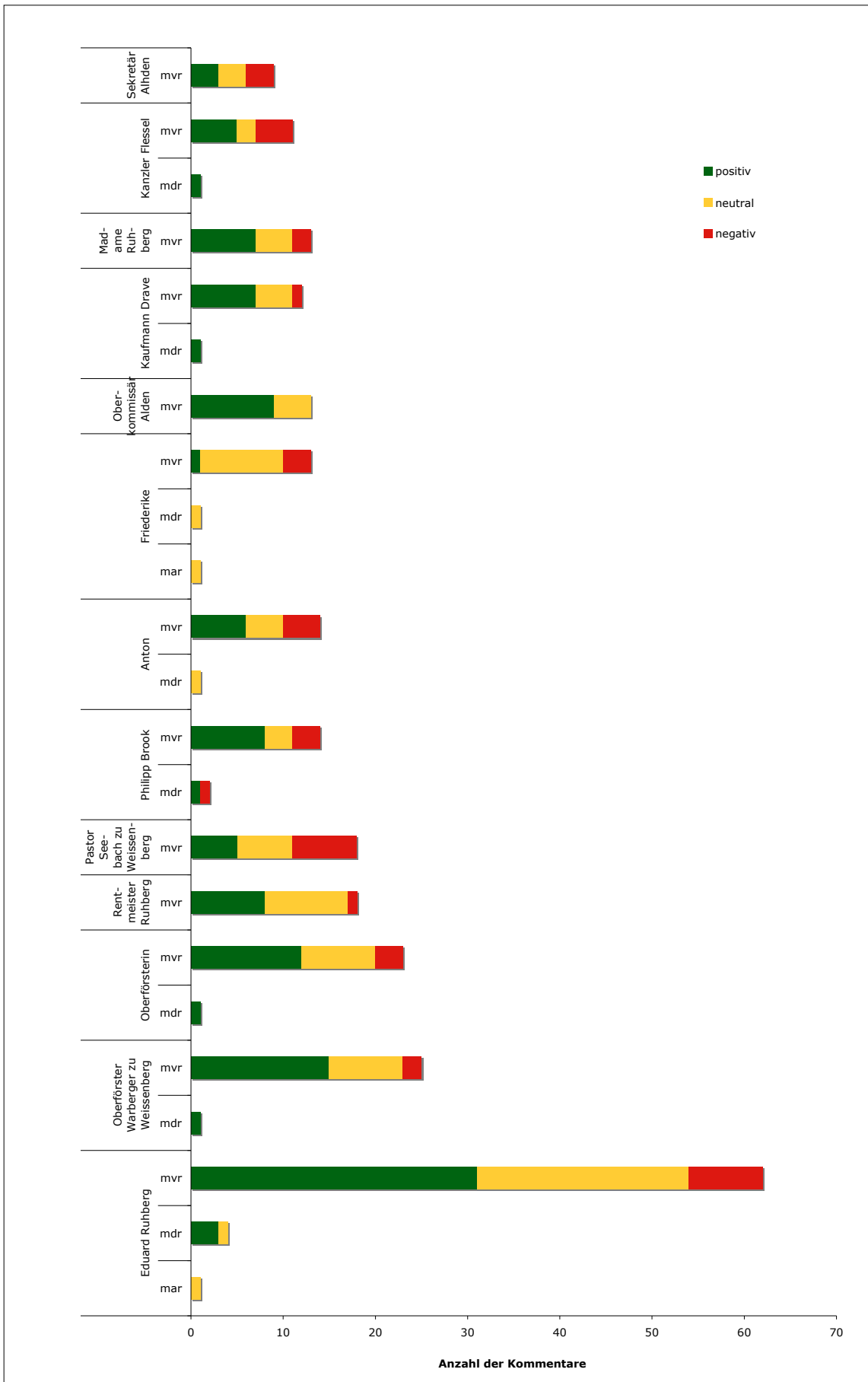


Abb. 36: Anzahl der Kommentare nach Figuren und Figurendarstellungen in den Unterkategorien 'mar', 'mdr' und 'mvr' mit Bewertungen.

Die meisten Kommentare waren zu Figurendarstellungen nachweisbar, die der Kategorie ‘Verhältnis zwischen Text und Aufführung’ (‘mvr’ = 442 Kommentare) zugeordnet wurden. Kommentare, die inhaltlich der Kategorie ‘Text’ (‘mdr’) zugehörten, wurden 42 mal vergeben, zu ‘Aufführungen’ (‘mar’) wurden 29 Kommentare verfasst.

Kommentare zu Figuren betrafen am häufigsten ‘mvr’, selten ‘mdr’ und fast nie ‘mar’. Figurendarstellungen, die nur aus der Perspektive ‘Verhältnis von Text und Aufführung’ betrachtet wurden, waren ‘Rentmeister Ruhberg’, ‘Pastor Seebach’, ‘Oberkommissär Alden’, ‘Madame Ruhberg’ und ‘Sekretair Alden’. Bis auf ‘Pastor Seebach’ wurden alle Figurendarstellungen in der Kategorie ‘mvr’ überwiegend positiv bewertet. Betrachtungen der textlichen Figuren (‘mdr’) erfolgten mit Ausnahme von ‘Philipp Brook’ überwiegend positiv.

### Kommentare zur Charakteristik von Figurendarstellungen

Reduziert man die Bewertung der Figurendarstellungen auf die Kategorie ‘mvr’ (Kommentare, die nicht der Rubrik ‘Text’ oder ‘Aufführung’ und deren Unterkategorien zuordenbar waren), zeigt sich ein positives oder negatives Rating für Aufführende (Abb. 37).

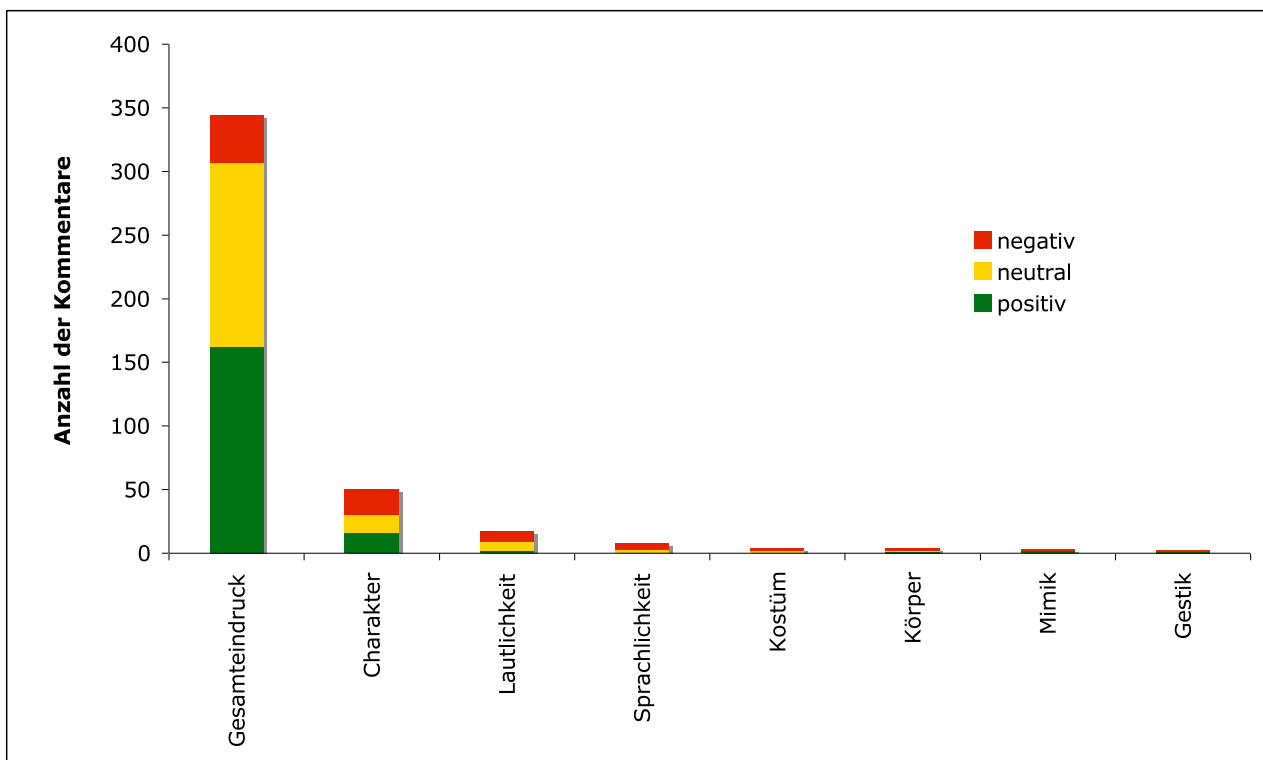


Abb. 37: Anzahl der Kommentare zu Figurendarstellungen in Metakategorien und deren Bewertung.

Das am häufigsten beschriebene Charakteristikum von Figurendarstellungen war der ‘Gesamteindruck’ (344 Kommentare), gefolgt vom ‘Charakter’ (50 Kommentare) und der ‘Lautlichkeit’ (17 Kommentare). Auffallend ist, dass nur der ‘Gesamteindruck’ (162 positiv, 145 neutral, 37 negativ) und die ‘Mimik’ (2 positiv, 1 negativ) überwiegend positiv bewertet wurden. Bei allen weiteren erfassten Metakategorien überwogen negative Kommentare. Das am zweithäufigsten beschriebene Charakteristikum ‘Charakter’ wurde 16 mal positiv, 14 mal neutral und 20 mal negativ bewertet.

Nach dieser allgemeinen Übersicht soll nun eine spezifische Aufschlüsselung für einzelne Figurenbeschreibungen erfolgen. Für die Auswertung wurden zu diesem Zweck die zehn Figurendarstellungen ausgewählt, welche die meisten Kommentare erhielten. Dargestellt werden alle Kommentare und die entsprechenden Metakategorien (Abb. 38).

Am häufigsten wurde die Metakategorie ‘Charakter’ des ‘Oberförsters Warberger’ aus “Die Jäger” (22 Kommentare) kommentiert, gefolgt von ‘Eduard Ruhberg’ aus “Verbrechen aus Ehrsucht” (21 Kommentare) und die ‘Oberförsterin [Warberger]’ aus “Die Jäger” (19 Kommentare).

Die Bewertung der Figurendarstellung erfolgte meist als ‘Gesamteindruck’. Insgesamt wurden nur wenige spezifische Kommentare von den Rezipienten vergeben: ‘Eduard Ruhberg’ (“Verbrechen aus Ehrsucht”, 30% entfallen auf verschiedene Charakteristika, 70% auf den ‘Gesamteindruck’), ‘Rentmeister Ruhberg’ (“Verbrechen aus Ehrsucht”, 25% entfallen auf verschiedene Charakteristika, 75% auf den ‘Gesamteindruck’), ‘Pastor Seebach zu Weissenberg’ (“Die Jäger”, 27% entfallen auf verschiedene Charakteristika, 73% auf den ‘Gesamteindruck’). Es zeigt sich, dass über zwei Drittel aller Kommentare in der Kategorie ‘Gesamteindruck’ vergeben wurden.



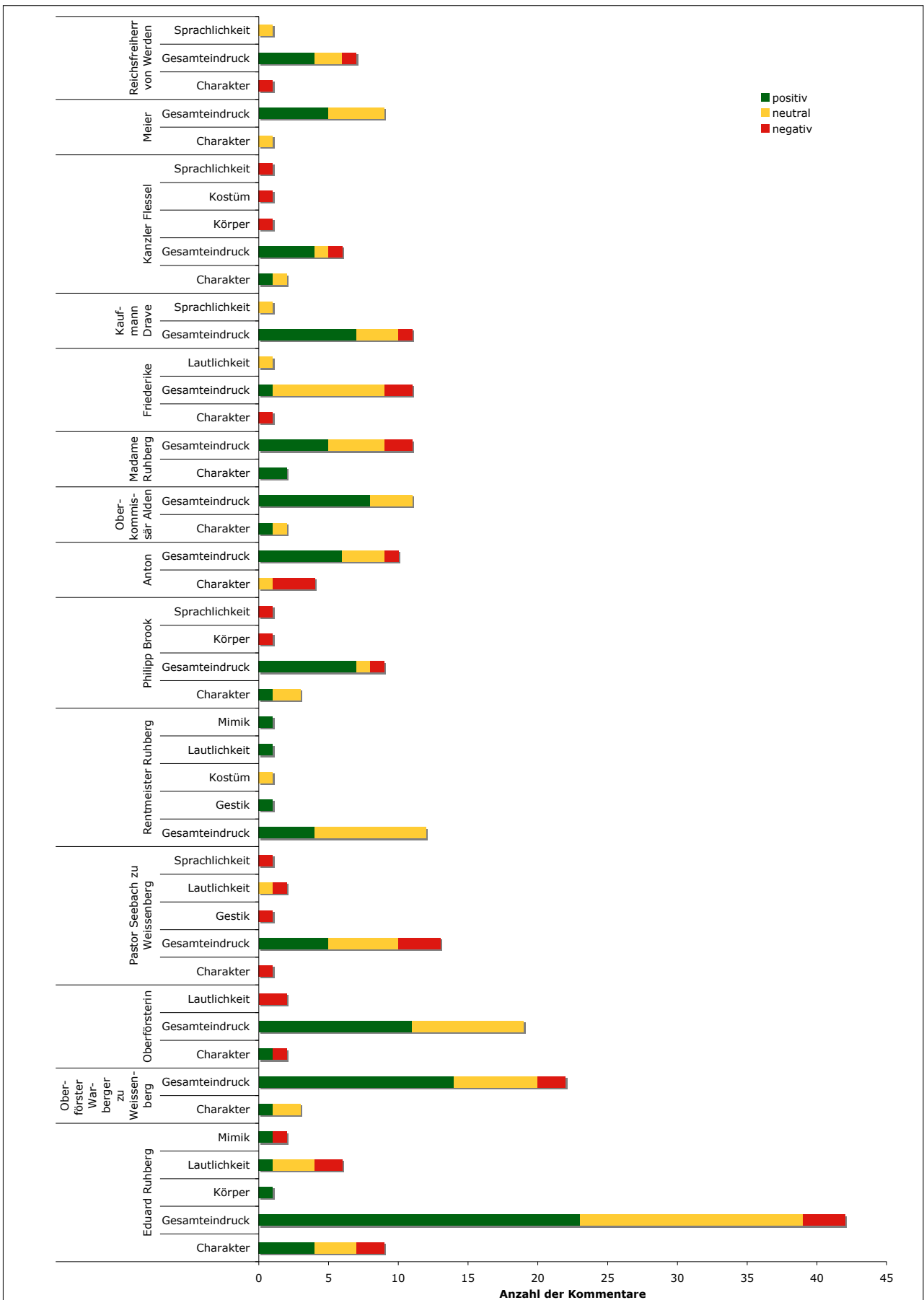


Abb. 38: Anzahl der Kommentare nach Figuren und Figurencharakteristik mit Bewertungen.

## **Kommentare zu Figurendarstellungen nach Schauspielgesellschaften und Orten**

Die folgende Auswertung untersuchte die Häufigkeit, mit der Kommentare zu Figurendarstellungen in der Kategorie ‘Verhältnis zwischen Text und Aufführung’ (‘mvr’) vergeben wurden (Abb. 39). Die erfassten Kommentare wurden nach Schauspielgesellschaften sortiert.

Aufführungen der ‘Großmannschen Gesellschaft’ wurden am häufigsten kommentiert (85 Kommentare), gefolgt von denen der ‘Mannheimer Schaubühne’ (81 Kommentare) und des ‘Frankfurter Theaters’ (62 Kommentare).

Die positivsten Kommentare zu Figurendarstellungen entfielen dabei auf die ‘Mannheimer Schaubühne’ (42 Kommentare), gefolgt von der ‘Großmannschen Gesellschaft’ (37 Kommentare) und der ‘Bondinischen Gesellschaft’ (17 Kommentare).

Diese Auswertung zeigt zugleich, dass die gleichen Figurendarstellungen ein- und derselben Gesellschaft in den einzelnen Städten unterschiedlich bewertet wurden. Die Großmannsche Gesellschaft erhielt in ‘Hannover’ deutlich bessere Kommentare als in ‘Göttingen’.

Die ‘Großmannsche Gesellschaft’ war mit Ifflands Stücken am mobilsten unterwegs in den Städten ‘Berlin’, ‘Göttingen’, ‘Hannover’ und ‘Hannover/Braunschweig’<sup>57</sup>. Alle weiteren Gesellschaften traten nur an ein bis zwei Orten auf.

---

<sup>57</sup> Die Doppelnennung Hannovers beruht auf der Erfassung wie in den Methoden beschrieben.

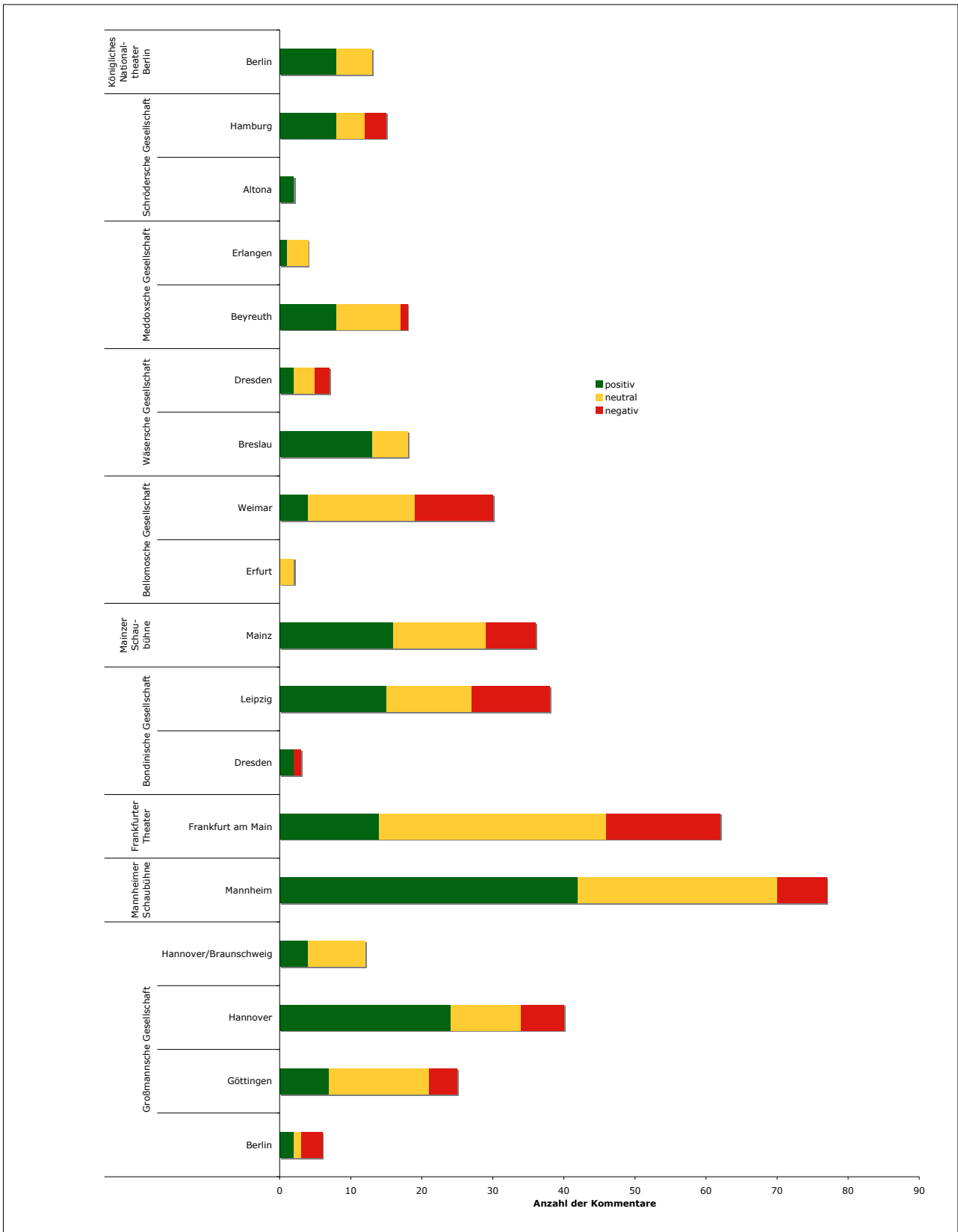


Abb. 39: Anzahl der Kommentare nach Gesellschaften und Orten mit Bewertungen.

Vergleicht man die positiven und negativen Kommentare zu den am häufigsten kommentierten Stücken “Verbrechen aus Ehrsucht” und “Die Jäger” (Abb. 40), zeigt sich, dass Aufführungen einer Gesellschaft an verschiedenen Orten unterschiedlich bewertet wurden.

Die Aufführung von “Die Jäger” durch die Wädersche Gesellschaft wurde in Breslau besser bewertet (66% positive Kommentare) als in Dresden (20% positive Kommentare). Die Aufführung von “Verbrechen aus Ehrsucht” durch die ‘Großmannsche Gesellschaft’ wurde in ‘Hannover’ deutlich besser (28% positive Kommentare) bewertet als in Berlin (50% negative Kommentare).

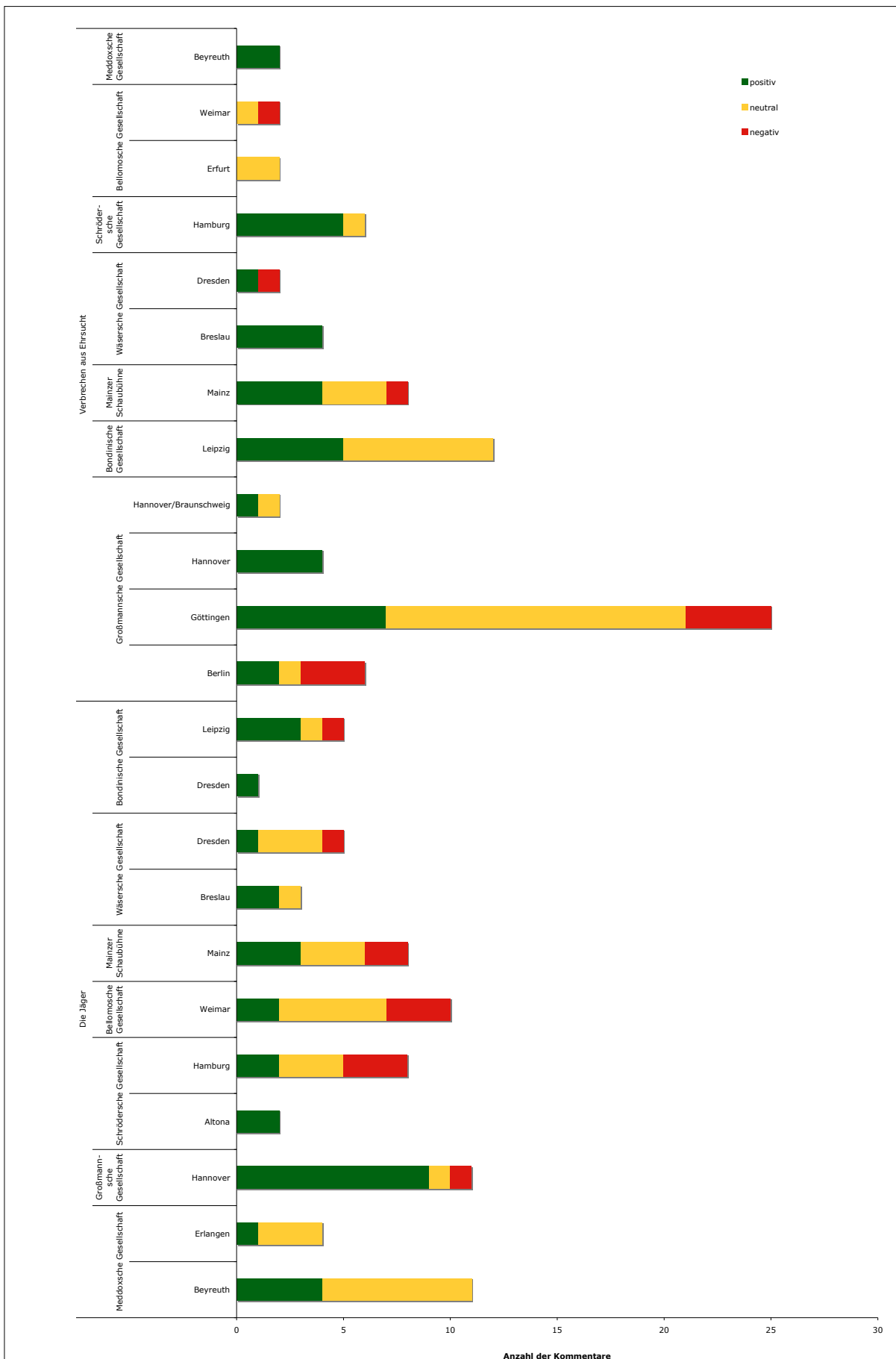


Abb. 40: Anzahl der Kommentare nach Gesellschaften und Orten mit Bewertungen für Figurendarstellungen (mvr) der Stücke “Die Jäger” und “Verbrechen aus Ehrsucht”.

Um näher zu untersuchen, ob Stücke in einer Stadt von unterschiedlichen Gesellschaften anders bewertet wurden, werden in den Abb. 41 Aufführungen der Stücke “Die Jäger” und “Verbrechen aus Ehrsucht” durch verschiedene Gesellschaften in ‘Berlin’ und ‘Dresden’ betrachtet.

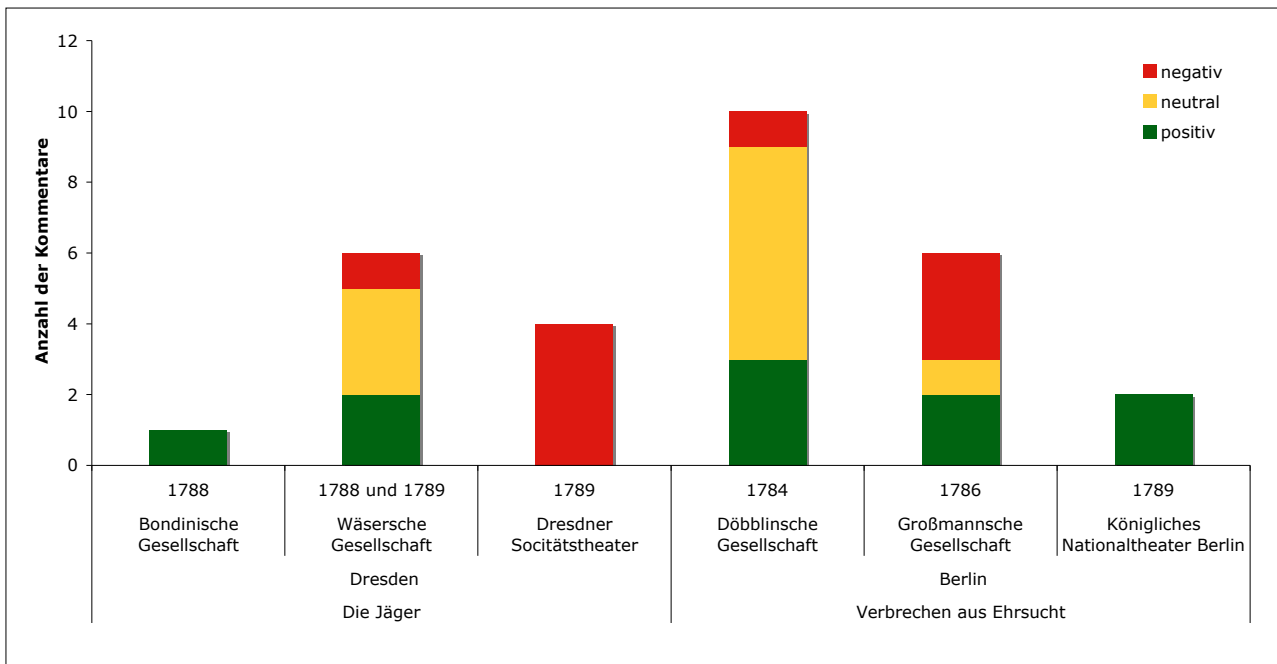


Abb. 41: Anzahl der Kommentare zu Figurendarstellungen (mvr) der Stücke “Die Jäger” und “Verbrechen aus Ehrsucht” in Berlin und Dresden.

Betrachtet man Aufführungen von “Die Jäger” durch die Bondinische Gesellschaft, die Wätersche Gesellschaft und das Socitytätstheater in Dresden, so zeigt sich, dass die Wätersche Gesellschaft differenziert bewertet wurde (2 positive, 3 neutrale und 1 negativer Kommentar), die Bondinische Gesellschaft positiv (1 positiver Kommentar) und das Dresdner Socitytätstheater negativ (4 negative Kommentare). Diese unterschiedlichen Bewertungen erfolgten alle in den Jahren 1788 und 1789, womit von einer relativen Gleichzeitigkeit der Aufführungen innerhalb des Zeitabschnitts ausgegangen werden kann.

In Berlin wurden Aufführungen von “Verbrechen aus Ehrsucht” ebenso differenziert bewertet. Durch die sehr unterschiedlichen Aufführungszeiten in insgesamt ca. 5 1/2 Jahren können aber auch andere Faktoren Einfluss auf die unterschiedliche Bewertungen haben.<sup>58</sup> Am positivsten wurde die Döbblinsche Gesellschaft bewertet (30% positive Kommentare), am negativsten die Großmannsche Gesellschaft (50% negative Kommentare).

<sup>58</sup> Die verschiedene Rezeption von “Verbrechen aus Ehrsucht” wird durch diesen langen Zeitraum von 5 1/2 Jahren wesentlich stärker durch die Aufführung anderer Stücke beeinflusst als bei einem kurzen Zeitraum von ca. 1 1/2 Jahren. Ebenso müssen Einflüsse durch sich ändernde Darstellungskonventionen und kulturelle sowie gesellschaftlich politische Gegebenheiten beachtet werden.

Es zeigt sich, dass für unterschiedliche Gesellschaften in der gleichen Stadt ein variierendes Verhältnis von positiven und negativen Kommentaren bestand.

In den vorangegangenen Auswertungen zu einzelnen Figurendarstellungen und Meta-Attributen wurden alle Kommentare als Einzelkommentare betrachtet. In der nächsten Auswertung (Abb. 42) erfolgt demgegenüber eine Kumulation von positiven und negativen Kommentaren zu Figurendarstellungen ('mvr'). Dadurch wird deutlich, in welchen Gesellschaften Figurendarstellungen prozentual mehr positive Kommentare als negative erhielten.

Die im prozentualen Vergleich meisten positiven Kommentare waren für Aufführende des 'Königlichen Nationaltheaters Berlin' (100% positive Kommentare in 'Berlin') verzeichnet, gefolgt von der Meddoxschen Gesellschaft (89% positive Kommentare in 'Bayreuth' und 'Erlangen') und der 'Wäderschen Gesellschaft' (88% positive Kommentare in 'Breslau' und 'Dresden').

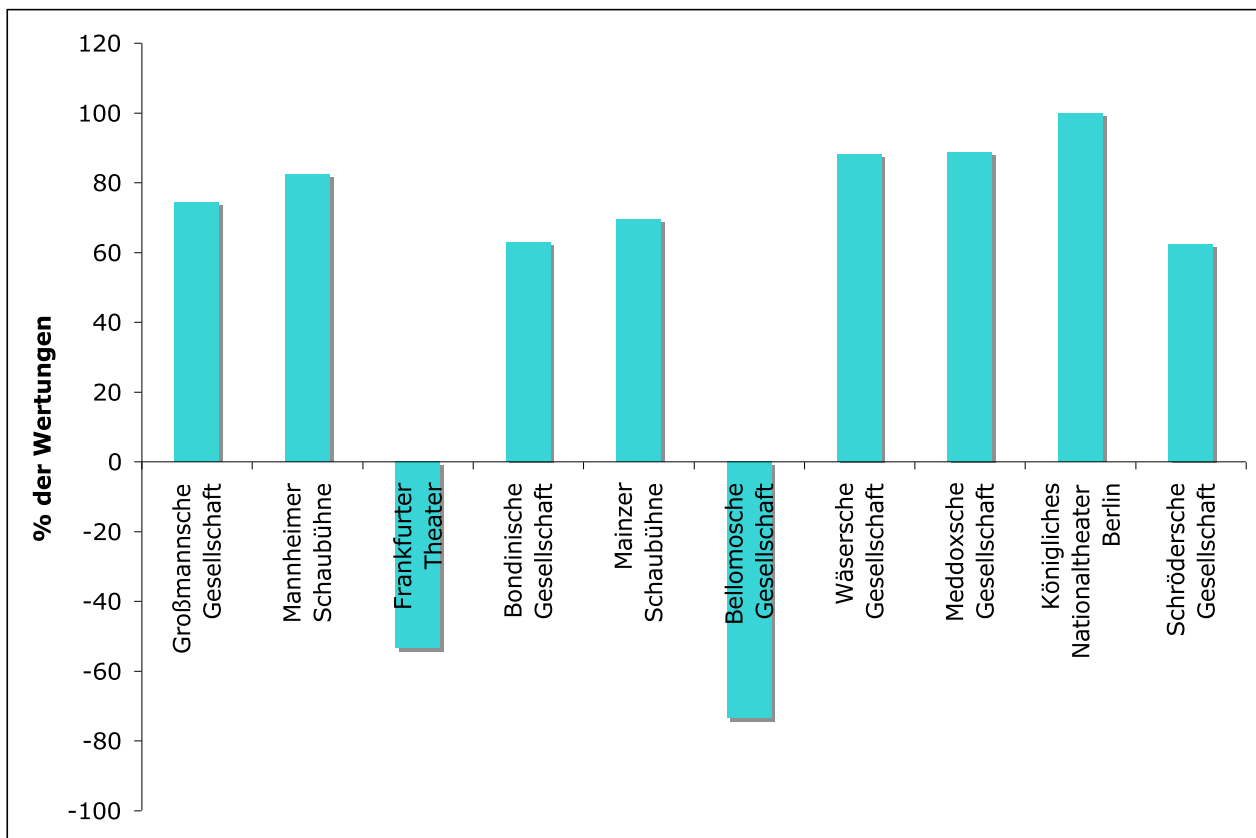


Abb. 42: Anteil der positiven und negativen Kommentare an der Gesamtzahl nach Gesellschaften.

Anhand der Abb. 41 konnte gezeigt werden, dass Kommentare für Schauspielergesellschaften und Aufführungen unterschiedlich ausfielen. Untersucht man, wie in Abb. 43 dargestellt, die Besetzung der Figur des 'Oberförsters Warberger zu Weissenberg' aus "Die Jäger", ist zu sehen, dass diese Figur innerhalb einer Gesellschaft nicht immer von einem bestimmten Aufführenden (Schauspieler) dargestellt wurde. Gleichzeitig zeigt sich in einer Analyse über die Jahre 1784 bis

1790, dass innerhalb einer Gesellschaft ein- und dieselbe Aufführungsfigur unterschiedlich besetzt wurden.

Gesellschaft	Schauspieler	Ort	Aufführungs- Jahr	Aufführungs- Monat
Mannheimer Schaubühne	Stegmann	Mannheim	1785	10
	Iffland	Mannheim	1786	1
	Iffland	Mannheim	1787	2
	Leo	Mannheim	1787	8
	Brockmann	Mannheim	1789	7
Meddoxsche Gesellschaft	Griesbach	Bayreuth	1786	k.A.
	Walterschenk	Bayreuth	1790	1
	Faller	Erlangen	1790	1
Bellomosche Gesellschaft	Kaselitz	Weimar	1786	10
	Malkolmy	Weimar	1788	2
	Malkolmy	Weimar	1789	k.A.
Frankfurter Theater	Stegmann	Frankfurt am Main	1788	10
	Stegmann	Frankfurt am Main	1789	9
Wädersche Gesellschaft	Kramp	Dresden	1788	7
	Borcher	Breslau	1788	12
Schrödersche Gesellschaft	Schröder	Hamburg	1788	2
	Schröder	Altona	1789	10
Königliches Nationaltheater Berlin	Fleck	Berlin	1789	4
Großmannsche Gesellschaft	Dengel	Hannover	1789	11
Bondinische Gesellschaft	Reineck	Leipzig	1785	9
Schickanedersche Gesellschaft	Walterschenk	Regensburg	1787	4
Mainzer Schaubühne	Stegmann	Mainz	1788	11
Schuchsche Gesellschaft	Flögel	Königsberg	1785	12
Voltolinische Gesellschaft	Schneckenburger	Freyburg i.B.	1789	k.A.

Abb. 43: Alle Aufführenden, die in der Figur des ‘Oberförsters Warberger zu Weissenberg’ aus “Die Jäger” angezeigt wurden (nach Schauspielergesellschaften).<sup>59</sup>

<sup>59</sup> Die vorgefundenen Namen wurden recherchiert nach Vorname, Geburts- und Sterbedatum. Alle Angaben müssen erst durch Theaterzettel verifiziert werden. Folgende Daten wurden ermittelt: Iffland (Iffland, August Wilhelm: 19.04.1759 - 22.09.1814); Stegmann (Stegmann, Karl David: 1751 - 01.04.1826); Brockmann (Brockmann, Johan Franz Hironimus: 30.09.1745 - 12.04.1812); Leo (ohne Angaben); Walterschenk (ohne Angaben); Faller (Faller, Anton: ohne Angaben); Griesbach (ohne Angaben); Malkolmy (Malkolmy, Karl Fiedrich: \* - 1819); Kaselitz (Kaselitz, Gottfried Christian Günther: 1759 - 1818); Kramp (ohne Angaben); Borcher (Borchers, David 1744 - 1796); Schröder (Schröder, Friedrich Ludwig 03.11.1744 - 03.09.1816); Fleck (Fleck, Johann Friedrich Ferdinand 10.06.1757 - 20.12.1801); Dengel (Dengel, Friedrich Wilhelm 1741 - 1791); Reineck (Reinecke, Johann Friedrich 1745 - 1.11.1787 oder Reinicke: ohne nähere Angaben); Flögel (ohne nähere Angaben); Schneckenburger (ohne nähere Angaben).



Analysiert man, wie die verschiedenen Aufführenden in ihren Darstellungen des ‘Oberförsters Warberger zu Weissenberg’ aus ‘Die Jäger’ bewertet wurden, zeigt sich, dass nicht alle Aufführenden gleich gute Kommentare für ihre jeweilige Figurendarstellung erhielten (Abb. 44).

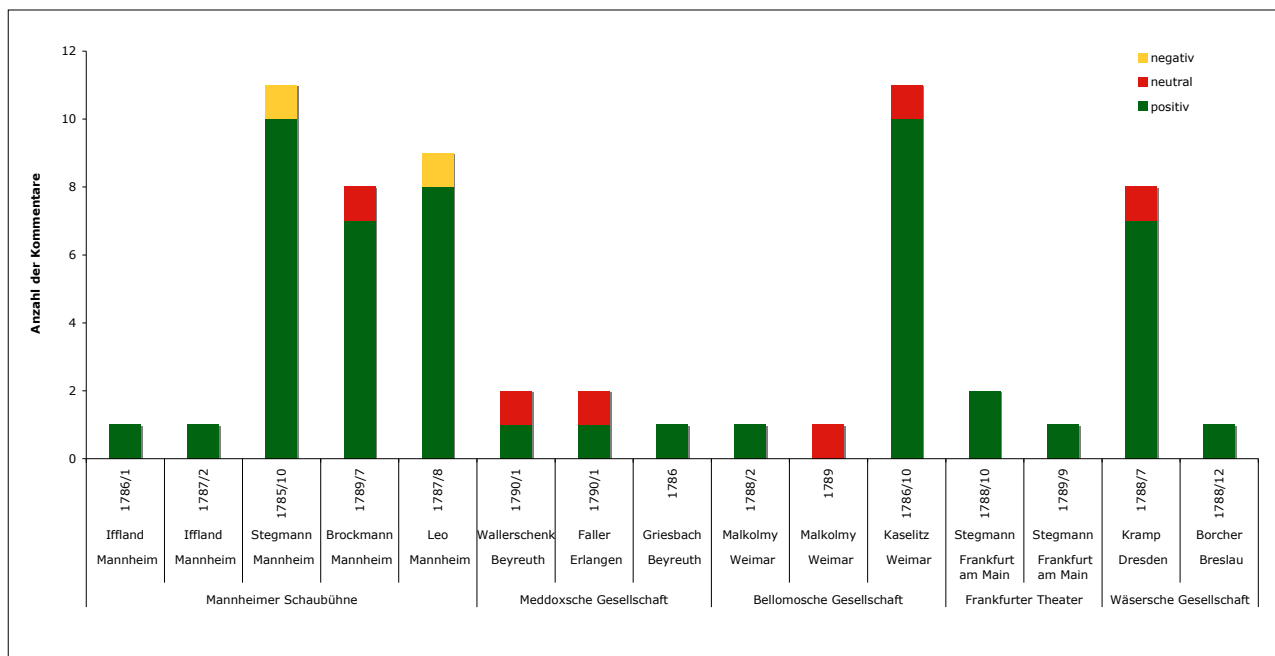


Abb. 44: Kommentare zu Aufführenden (mvr), die in der Figur des ‘Oberförsters Warberger zu Weissenberg’ aus ‘Die Jäger’ auftraten.

Diese Abbildung zeigt im Besonderen, dass die Aufführenden ‘Iffland’, ‘Stegmann’, ‘Brockmann’ und ‘Leo’ der ‘Mannheimer Gesellschaft’ mit unterschiedlichen Kommentaren bedacht wurden. ‘Iffland’ erhielt nur wenige positive Kommentare, ‘Stegmann’ und ‘Leo’ erhielten neben ‘positiven’ auch einen ‘neutralen’ Kommentar. Der Aufführende ‘Brockmann’ erhielt neben ‘positiven’ auch einen ‘negativen’ Kommentar.

### 3.2.4 Diskussion der Ergebnisse

Die Auswertung der Kommentare zu Aufführungen Ifflandscher Stücke ergab folgende Ergebnisse.

a) Die öffentliche Wahrnehmung in Form von Aufführungskommentaren ist für Ifflandsche Stücke erst ab dem Jahr 1784 (Abb. 15) nachweisbar. Dabei wurden sowohl Stücke, die häufig Aufführungen erleben als auch Stücke, die weniger häufig gespielt wurden (Abb. 17), berücksichtigt.

b) Es zeigt sich ein allgemeiner Trend von mehr positiven als negativen Kommentaren zu ‘Aufführungen’ und ‘Texten’. Dieser belegt zugleich den Erfolg Ifflandscher Stücke bei Rezipienten. Dieses Ergebnis konnte auch anhand der Aufführungsstatistik von Aufführungen Ifflandscher Stücke in den Theaterzeitschriften LTB, ELB und ATB bestätigt werden.

c) Die verschiedenen Stücke wiederum wurden unterschiedlich bewertet. In den verschiedenen Kategorien (Abb. 30-32, Übersicht Abb. 33) wurden besonders positiv “Die Mündel“ und “Die Jäger“ und besonders negativ “Der Magnetismus“ und “Wilhelm von Schenk“ wahrgenommen (Abb. 34).

d) Die Analyse der Kategorien ‘Text’, ‘Aufführung’, ‘Verhältnis Text Aufführung’ und ‘theoretisch-praktische Aspekte’ ergab, dass überproportional viele Kommentare für den Bereich ‘Verhältnis Text Aufführung’ (Abb. 20 und 21) vorlagen. Dies spiegelt sich auch in der Betrachtung einzelner Aufführungsbeschreibungen wider (Abb. 23).

e) In der Detailauswertung der Kategorie ‘Verhältnis Text Aufführung’ zeigte sich, dass die Kommentare bis auf wenige Ausnahmen Aufführende und ihre Figurendarstellungen beurteilten. Die einzelnen Figuren wurden wiederum differenziert kommentiert (Abb. 35, 36), jedoch auch hier überwiegend positiv (Abb. 37, 38). Aus der Fokussierung der Aufführungsrezeption auf die Figurendarstellung lässt sich ableiten, dass den Aufführenden eine zentrale Bedeutung zugeschrieben wurde.

f) Diese Bedeutung der Aufführenden ließ sich anhand verschiedener Aufführungen an einem Ort belegen (Abb. 41). Die verschiedenen Schauspielergesellschaften, die an einem Ort das gleiche Stück aufführten, wurden unterschiedlich bewertet.

g) Ebenso ließ sich anhand einer Detailanalyse der Figur des ‘Oberförsters Warberger zu Weissenberg’ zeigen, dass Gesellschaften die gleiche Figur mit unterschiedlichen Aufführenden besetzten (Abb. 43) und die Figur des ‘Oberförsters Warberger zu Weissenberg’ nicht durch jeden Aufführenden gleich gut umgesetzt wurde (Abb. 44). Dies hebt noch einmal die bedeutende Rolle der Aufführenden in der Bewertung einer Aufführung hervor.

### **3.3 Gesamtbetrachtung der empirischen Ergebnisse**

#### **Inhaltlich**

Die Auswertung der Aufführungshäufigkeit von Stücken anhand der Theaterzeitschriften LTB, ELB und ATB zeigte, dass im Untersuchungszeitraum zahlreiche Stücke eine Aufführung erlebten. Die Aufführungen wurden von vielen Schauspielergesellschaften realisiert, die überwiegend an festen Spielorten auftraten. Es konnte zwischen häufig gespielten Vorlagen und

wenig gespielten differenziert werden. Beispielhaft wurde nachgewiesen, dass Aufführungen ein- und derselben Vorlage durch verschiedene Schauspielergesellschaften unterschiedliche Interpretationen darboten und deshalb die Aufführungskommentierung an einem Ort unterschiedlich ausfiel. Einer der Verfasser, der am häufigsten gespielt wurde, war August Wilhelm Iffland. Mit ihm waren Johann Friedrich Jünger und Friedrich Wilhelm Gotter die erfolgreichsten Verfasser der Zeit zwischen 1784 und 1790.

Dem gegenübergestellt wurden die Inhalte der Aufführungsbeschreibungen in Theaterperiodika. Anhand der untersuchten vier Kategorien 'Text', 'Aufführung', 'Verhältnis Text Aufführung' und 'theoretisch-praktische Aspekte' zeigte sich, dass die Beiträger selten den 'Text', kommentierten und häufiger die 'Aufführungen'. Der Hauptanteil der Kommentare entfiel jedoch auf die Kategorie 'Verhältnis Text Aufführung' und hier zu der Unterkategorie 'Figurendarstellungen'. Die Beiträger beurteilten in ihren Kommentaren nicht auf der Grundlage des Verhältnisses der Figurendarstellung (des Aufführenden) zur Figurenvorlage (des Vorlagentextes), sondern setzten sich mit der Körperlichkeit des Aufführenden auseinander und leiteten daraus eine positive oder negative Kommentierung ab. Die Rezeption der Handlungen der Aufführenden erfolgte somit auf der Basis der visuell und auditiv ganzheitlichen körperlichen Darstellung. Einerseits zeigte sich die Beliebtheit von Aufführungen bestimmter Stücke in der Spielhäufigkeit. Andererseits verdeutlichen die umfangreichen Kommentierungen der Aufführenden in Aufführungsbeschreibungen, dass nicht der Text per se und damit die in ihm angelegten Figuren, sondern die körperliche Darstellung der Figur durch den Aufführenden entscheidend für die Rezeption einer Aufführung sind. Die Kommentierungen machen deutlich, dass die Aufführenden einen wesentlichen Einfluss auf den Erfolg oder Nicht-Erfolg eines Stückes auf der Bühne besitzen und mit ihrer Körperlichkeit die Gesamtheit einer Aufführung nachhaltig beeinflussen.

### **Methodisch**

Die Kombination beider empirischer Untersuchungsmethoden belegt einerseits den Erfolg Ifflandscher Stücke auf der Bühne. Sowohl anhand der Anzahl der Aufführungen als auch deren Kommentierungen durch Rezipienten spiegelt sich die Beliebtheit der Stücke wider. Andererseits zeigen sie die Kongruenz der faktischen und semantischen Ergebnisse. Beide Auswertungsmethoden sind adäquat, um den Erfolg von Stücken zu analysieren.

Als besonders hilfreich hat sich dabei die Streuung der Daten erwiesen, d.h. Aufführungsbeschreibungen aus unterschiedlichsten Periodika zu verwenden und Spielpläne in verschiedenen Städten und von unterschiedlichen Gesellschaften zu erfassen, um ein möglichst heterogenes Bild der Aufführungen zu erhalten. Will man jedoch die Ursachen für erfolgreiche vs.

nicht-erfolgreiche Aufführungen untersuchen, kann nur die semantische Analyse aussagekräftige Daten bereitstellen. Erst die Kategorisierung der Beschreibungen zu Text, Aufführung und Aufführenden konnte ein differenziertes Bild von Aufführungen Ifflandscher Stücke hervorbringen. Das entworfene Kategorisierungssystem liefert somit ein wichtiges Messinstrument zur Beurteilung der Qualität von Aufführungen.

### **Implikationen für ein zugrunde liegendes Rezeptionsmodell**

Der sich nun anschließende Teil muss theoretische Erklärungen für die gefundenen empirischen Befunde liefern. Er muss einerseits den Text von der Aufführung trennen und andererseits die Rolle des Aufführenden thematisieren. Darüber hinaus müssen die theoretischen Betrachtungen den Rezeptionsprozess des Zuschauers berücksichtigen, um die dargestellte Körperlichkeit als zentrales Moment einer Aufführung herausarbeiten zu können. Ebenso muss die Individualität jeder Rezeption, auf textlicher und aufführungsbezogener Grundlage erklärt werden. Denn nur so können unterschiedliche Bewertungen des gleichen Textes oder der gleichen Aufführung verstanden werden: Die Aufführenden verschiedener Gesellschaften nutzen unterschiedliche Darstellungsmittel, um die von ihnen empfundene Intention des Textes darzubieten. Die Variabilität von Aufführungen derselben Textvorlage sowie die Vielfalt in den Beurteilungen derselben Aufführungen resultiert einerseits aus der unterschiedlichen Rezeption des Textes auf Seiten der Aufführenden und andererseits aus der divergenten Wahrnehmung einer Aufführung auf Seiten der Aufführungsrezipienten.

Im Folgenden soll ein Rezeptionsmodell entwickelt werden, das unterstellt, dass ausgehend von der individuellen Rezeption eines Textes dessen darstellerindividuelle Umsetzung erfolgt. Der Aufführungsrezipient wiederum nimmt die individuelle Darstellung als Zusammenspiel aller Aufführenden wahr und rezipiert anhand der Körperlichkeit der Aufführenden eine historisch einmalige Aufführung. So entwickelt jeder Aufführungsrezipient eine individuelle Rezeption dieser Aufführung.

## 4 Entwicklung eines Rezeptionsmodells für Texte

### 4.1 'Literarisches Theater'

Der erste Schritt hin zu einem Rezeptionsmodell für Aufführungen liegt in der Bestimmung der Wandlung von einem Text zu einer Aufführung. Forschungsansätze wie das 'Literarische Theater' von Graf (1992) oder das 'zeichentheoretische Modell' von Fischer-Lichte (1983) verorteten eine Aufführung anhand des zugrunde liegenden Textes. Der Text ist hier Quelle der Aufführung, Ausgangspunkt für die Aufführenden und bestimmend für den Gehalt der Darstellungen.

Ruedi Graf (1992) verortet das Theater des 18. Jahrhunderts als 'literarisches Theater'. Nach Graf entwickelte sich das Theater aus der bürgerlichen Literaturgesellschaft heraus (Graf, 1992:2). Die Grundlage für dieses Theater bestand in literarischen Texten, die 'Wandertruppen'<sup>60</sup> aufgriffen, um sich ein Publikum zu schaffen. Voraussetzung für den Erfolg einer Schauspielgesellschaft war, dass sich diese 'Wandertruppen' "an eine literarische Form halten, um sich die Zustimmung eines gebildeten Publikums und die obrigkeitliche Bewilligung zu verdienen" (Graf, 1992:13).

Indem Graf den Thesen Johann Christoph Gottscheds (\* 02.02.1700 - † 12.12.1766) folgt, zeigt er anhand literaturrezeptionstheoretischer Methoden, dass in dem was geschrieben<sup>61</sup> wird, stets eine höhere Ordnung durchscheint, "die ihr Maß an der *Natur der Dinge*" nimmt (Graf, 1992:109). Diese Ordnung der Dinge hat "ihren Grund in Gott selbst" (Graf, 1992:109). Der Dichter ist derjenige, der "die Natur der Dinge" nachahmt (Graf, 1992:109). Auf dieser Basis bestimmt er eine literarische Intelligenz als Ausgangspunkt. Diese produziert und diskutiert Texte, um ihnen dann auf der Bühne eine authentische Gestalt zu geben (Graf, 1992:15). Damit geht Graf von einem geschichtstheoretischen Modell aus, nachdem nicht die 'aufsteigenden Klassen' die Aufführungspraxis im Theater bestimmen (Graf, 1992:176), sondern Bürger, die sich in einen Staat integrieren, der sich im Wandel seiner gesellschaftlichen Ordnungskriterien befindet (Graf, 1992:170f).

Zentraler Moment für das Theater ist ein kompetenter Autor, der die sich wandelnden Ordnungskriterien des Staates erkennt und so moralisch und gesellschaftlich gültige Texte verfassen kann (Graf, 1992:171). Diese kompetenten Autoren können wiederum nur der literarischen Intelligenz zugeordnet werden, da sie die Bildung erworben haben, mit der sie die sich ändernden Ordnungskriterien erkennen.

---

<sup>60</sup> Graf verwendet den Terminus 'Wandertruppen', der bei ihm begrifflich aber nicht transparent ist.

<sup>61</sup> Graf stützt sich dabei auf den Begriff der 'Fabel'.

Graf bestimmt das Verhältnis zwischen Text und Aufführung als das eines Verfassers, der die Bedingungen einer Zeit kompetent erkennt und in seinen Text reflektierend einbringt. Ein Schauspieler übernimmt dann die Aufgabe, den 'richtigen' Text eines Verfassers auszuwählen um diesen dann inhaltlich, moralisch und ästhetisch richtig in einer Aufführung wiederzugeben. Dabei orientiert er sich an dem bürgerlichen Publikum des 18. Jahrhunderts. Dieses Publikum entscheidet, ob die Auswahl eines Theatertextes den aktuellen moralischen, gesellschaftlichen und politischen Vorstellungen entspricht und die Schauspieler die 'richtige' inhaltliche wie ästhetische Wesensverwandlung zum Ausdruck bringen. Graf beschreibt dies wie folgt:

“Indem der Schauspieler sich der Absicht des Textverfassers unterstellt, wird seine *Verstellung*, an sich ein Negativum, zum positiven Begriff; aber diese >>Transsubstantiation<< ist zweifach abhängig von der richtigen Ansicht des Textverfassers (diejenige, die eine *wahre Vollkommenheit* wiederspiegelt), und ihrer richtigen Wiedergabe; d.h. von der *guten Comödie* im doppelten Wortsinn des 18. Jahrhunderts als dem gut eingerichteten Theater und dem gut geschriebenen moralisch unbescholtenen Theaterstück. Die doppelte Verpflichtung des Schauspielers beläßt allen Verdacht auf seiner Person: Er ist schuld, wenn schlechte Stücke gespielt werden, weil diese dem Wesen seiner Vorstellungskünste entsprechen, und seine Schuld ist es, wenn gute Stücke schlecht aufgeführt werden, weil er das Gute in ihnen travestiert.” (Graf, 1992:131).

Eine solche Wesensverwandlung von einem Text in eine Aufführung ist von der Vorstellung geprägt, dass der Schauspieler als Mediator auftritt, der nach den Empfindungen des Publikums den 'richtigen' Text auswählt und diesen entsprechend der Intention des Verfassers 'richtig' aufführt.

#### **4.2 Eindeutigkeit von Texten und deren Übernahme durch Aufführende**

Graf geht in seiner Position von einer zentralen Stellung des Textes aus. In Graf's Ansatz ist ein Kommunikationsmodell impliziert, das ähnlich dem von Jauss, davon ausgeht, dass die zentrale Instanz der kompetente Autor ist, der einen entsprechenden Text verfasst. Dieser wird dann vom Rezipienten wahrgenommen. Dem Aufführenden kommt in einer Aufführung die Funktion eines Mediators zu, der einen Text 'richtig' erfasst und den Erwartungen des Rezipienten entsprechend 'richtig' darstellt.

Im Folgenden soll diese theoretische Eindeutigkeit des Textes und die Übernahme des Verfasser-textes durch die Aufführenden anhand von zwei theoretischen Ansätzen und vier praktischen Beispielen kritisch diskutiert werden: Übersetzbarkeit von Texten (I); Fassungsvariationen zu Shakespeareschen Texten (A); Fassungen, die von dem Schauspieler und Theaterdirektor Friedrich Ludwig Schröder erstellt wurden (B); Fassungsvariationen Ifflandscher Texte, die von Iffland selbst vorgenommen wurden (C) und Fassungsvariationen, die von der Mannheimer Schauspieler-gesellschaft vorgenommen wurden (D).

Die Ergebnisse der Diskussion werden die Graftschen Thesen widerlegen und stattdessen die umfangreiche Praxis der Erstellung von Fassungsvariationen eines Textes durch die Aufführenden belegen.

### 4.3 Übersetzbarkeit von Texten

Ein Wort besitzt immer einen bestimmten Bedeutungsgehalt, welcher im Verständnis eines jeden Rezipienten jedoch unterschiedlich sein kann. Wie dieser Unterschied zu erklären ist, kann anhand der Übersetzungsthese von Willard Van Orman Quine (1960) beschrieben werden.

Grundlegend ist die Frage: Entspricht der Bedeutungsgehalt eines Wortes einer Sprache dem Gehalt des 'gleichen' Wortes in einer anderen Sprache? Aus dem Blickwinkel einer Aufführung gefragt: Ist ein geschriebenes Wort gleich einem gesprochenem Wort? Oder erweitert gefragt: Ist ein geschriebenes Wort gleiche einem gehandelten Wort?

Quine (1960) bestimmt die Übersetzung eines Wortes aus einer Sprache in eine andere als nicht eindeutig<sup>62</sup>. Implizite (unbewusste) und explizite (bewusste) Referenzen eines Wortübersetzers haben einen wesentlichen Einfluss auf seine Übersetzung des Wortes. Die Referenzen eines Übersetzers sind aber aufgrund ihrer Bezogenheit auf den jeweiligen Übersetzer immer unbestimmbar. Quine betrachtet Weltreferenzen des Verfassers und Übersetzers als generell unterschiedlich, da beide eine unterschiedliche Biographie besitzen.

Quine diskutiert dieses Problem in seinem Buch "Wort und Gegenstand" (1960) anhand logischer Überlegungen zu dem theoretischen Beispiel der Übersetzung eines Wortes einer unbekanntes Dschungelsprache durch einen Sprachforscher ('radikale Übersetzung'). In Quine's Beispiel sehen ein Eingeborener und der Sprachforscher zusammen ein Kaninchen. Der Eingeborene sagt "Gavagai". Der Sprachforscher ist der Sprache nicht mächtig und vermutet, dass der Eingeborene das Kaninchen meint. Da er aber nicht genau weiß, was gemeint ist, stellt er weitere Überlegungen an. Ist mit "Gavagai" das einzelne Kaninchen gemeint oder die Familie der Hasen. Um den Begriff zu verstehen, benötigt der Sprachforscher weitere Begriffe qualitativer Art. Das Erkennen von "Gavagai" als Kaninchen wird abgeleitet aus dem äußeren Bild eines ansehbaren Kaninchens. Ein Kaninchen ist als solches leicht identifizierbar, da es eine klare unverwechselbare Form besitzt. Das Verständnis, aufgrund dessen der Sprachforscher das Kaninchen erkennt, beruht nach Quine auf Beobachtungssätzen. Ein Kaninchen wird als "Gavagai" wahrgenommen. Damit handelt es sich um das Erkennen eines Abbildes, welches der Sprachwissenschaftler kennt und über

---

<sup>62</sup> Quine (1960) diskutiert in seinem Buch mündliche Beiträge von Sprechern, die in dieser Arbeit auf Verfasser übertragen werden.

die Form des Kaninchens leicht erschließen kann. Diesem Erkennungsprozess setzt Quine den Begriff eines Junggesellen entgegen. Anhand des Abbildes eines Mannes ist nicht erkennbar, ob dies ein Junggeselle ist (Quine, 1960:85). Der Begriff des Junggesellen kann somit nicht mehr auf der Ebene der Objekterkennung erfasst werden, sondern nur auf der von Eigenschaften. Die Bedeutung des Wortes Junggeselle geht für zwei beliebige Sprecher, deren soziale Kontakte praktisch nicht identisch sind, deutlich weiter auseinander als bei einem Kaninchen (Quine, 1960:85f). Anhand dieser beiden Begriffe diskutiert Quine, wie es möglich ist, Begriffe einer Sprache bedeutungsentsprechend in eine andere Sprache zu übertragen. Das Vorgehen eines Übersetzers erfolgt nach Quine durch Ableitungen aus Beobachtungen für einfache Gegenstände oder durch Entwicklung von "analytischen Hypothesen" für komplexere Sachverhalte. Ausgehend von Beobachtungen und Hypothesen werden funktionale Entsprechungen zwischen Wörtern gebildet.<sup>63</sup> Durch die Bildung von Analogien, die jedem Übersetzer eigenständig sind, ist eine jede Übersetzung in gewissem Maße 'unbestimmt'.<sup>64</sup> Aber ein Übersetzer hat damit eine semantische Korrelation zwischen zwei Wörtern hergestellt. Eine solche semantische Korrelation könnte als gesellschaftlich gültig vorstellbar sein, betrachtet man idealerweise nur einen Übersetzer. Dieses Argument lässt sich allerdings nicht aufrechterhalten, wenn man die unendliche Menge an Sätzen und Bedeutungen berücksichtigt, die es an sich gibt. Von dieser unendlichen Menge an Sätzen kann ein Übersetzer wiederum nur endlich viele Sätze und Bedeutungen kennen.<sup>65</sup>

Betrachtet man hingegen die Übersetzung zwischen zwei verwandten Sprachen, wie die des Friesischen mit dem Englischen, handelt es sich um Sprachen, die in ein Kontinuum kultureller Entwicklungen eingebunden sind. Quine stellt dazu folgende These auf:

---

<sup>63</sup> Quine vollzieht dies anhand von Wahrheitswerten: "Eine Übersetzung erfolgt aufgrund von signifikanter Approximation und nicht auf der Basis der Identität von Reizbedeutungen" (Quine, 1960:81). "Die Wahrheit von kategorischen Sätzen hängt vom Gegenstand ab, auf die die Termini, aus denen sie zusammengesetzt sind, zutreffen [...] Ja, die kategorischen Beziehungen gehören ebenso wie die Pluralendungen und die Identität zu dem uns eigenen speziellen Apparat des Bezeichnens von Gegenständen, während die Reizbedeutung (um §12 zu wiederholen) allgemein gängige Münze ist" (Quine, 1960:117).

<sup>64</sup> "Unmittelbar übersetzbare Sätze - übersetzbar aufgrund unabhängiger Belege von Reizgelegenheiten - sind spärlich und müssen die analytischen Hypothesen, von denen die Übersetzung aller weiteren Sätze abhängt, jämmerlich unterbestimmt lassen" (Quine, 1960:136).

<sup>65</sup> Der Leitfaden 'Dschungelsprache', den der Übersetzer erstellt hat, besitzt einen Reinertrag von "unendlichen semantischen Korrelationen von Sätzen: der impliziten Spezifizierung eines deutsche Satzes bzw. mehrerer, ungefähr austauschbarer, deutscher Sätze für jeden einzelnen der unendlich vielen möglichen Dschungelsätze. Der größte Teil der semantischen Korrelationen wird lediglich durch analytische Hypothesen gestützt, die über den Bereich, wo unabhängige Belege für das Übersetzen möglich sind, hinausgehen" (Quine, 1960:134f). Dies wird erweitert durch die Bestimmung von Bedeutungsgleichheiten für einzelne Ausdrücke. Eine solche Bedeutungsgleichheit von einzelnen Ausdrücken ist nur dann behauptbar, "wenn bei Verfügbarkeit aller theoretisch zugänglichen Belege keine zwei widerstreitenden Mengen analytischer Hypothesen unentschieden auf dem ersten Platz landen könnten" (Quine, 1960:141). Eine Bedeutungsgleichheit ist aber nicht möglich, da "zwei Mengen analytischer Hypothesen, die mit dem gesamten Sprachverhalten gleichermaßen vereinbar sind, [...] entgegengesetzte Antworten geben" können (Quine, 1960:142).



“Indem diese Kontinuitäten die Übersetzung erleichtern, fördern sie jedoch eine Gegenstandsillusion: die Illusion, unsere Sätze, die sich so leicht ineinander übersetzen lassen, seien verschiedenartige sprachliche Verkörperungen einer bestimmten interkulturellen Proposition oder Bedeutung, während es doch besser wäre, in ihnen nichts weiter als bloße Varianten ein und desselben innerkulturellen Wortgebrauchs zu sehen” (Quine, 1960:143).

Das angesprochene Problem wird auf der Ebene von Landsmännern noch interessanter. Quine beschreibt, dass Eigenansichten eines Landsmannes niemals mit denen von anderen Landsmännern übereinstimmend zusammenfallen. Aus den Ableitungen der Analyse einer ‘radikalen Übersetzung einer unbekannteten Sprache’ kommt er zu dem Schluss:

“In dem selben Maße, in dem die radikale Übersetzung von Sätzen durch die Gesamtheit der Dispositionen zu verbalem Verhalten unterbestimmt ist, sind auch unsere Theorien und Überzeugungen im allgemeinen durch die Gesamtheit der möglichen sinnlichen Belege auf immer und ewig unterbestimmt” (Quine, 1960:146).

Während Quine seine Analysen anhand der Bedeutung eines Wortes und seiner Übertragung in eine andere Sprache entwickelt, verweist er zugleich auf die generelle Unmöglichkeit einer genauen Bestimmung der Bedeutung eines Wortes oder eines Satzes. Jede Übersetzung ist in gewissem Maße unbestimmbar, da sie auf der Unerforschbarkeit der Referenz basiert. Zentraler Punkt ist, dass in den ‘analytischen Hypothesen’, mit der ein Übersetzer den Wahrheitsgehalt seiner Wortbedeutungsanalysen prüft, seine individuellen Wissensaspekte, Erlebnisse und Emotionen enthalten sind, die nur er besitzt und kennt. Daraus leitet sich ab, dass es keinen absoluten Wahrheitsgehalt für Wortbedeutungen geben kann, sondern nur einen relativen. Somit erhält jede Übersetzung einen eigenen Charakter, den des jeweiligen Übersetzers. Eine Übersetzung bleibt, egal wie viele Übersetzer ein Werk übersetzen, immer einmalig. Für Quine ist jede Übersetzung eine passende, und es kann nicht entschieden werden, welche Übersetzung die gelungenste ist.

Da Quine auf der Ebene des Wortes Bedeutungsvarianzen nachweist, die auf der Unbestimmbarkeit von ‘sinnlichen Belegen’ beruhen, bildet sein Theorieansatz für das Verhältnis von Vorlagentext und Aufführung eine wichtige Grundlage. Quine zeigt, dass der Übersetzer nur ein Beispiel der unterschiedlichen und möglichen Interpretationen eines Textes liefert. Ein Übersetzer entwickelt bei der Übertragung aus einer fremden Sprache eine nur durch ihn mögliche semantische Korrelation zwischen einem Fremdsprachenwort und einer funktionalen Entsprechung in der Übertragungssprache.

Octavio Paz (1971) diskutiert die individuelle Sicht eines Übersetzers, um die (Un)Gleichheit von menschlichem Handeln zu betrachten. Er geht davon aus, dass Sprache aus menschlichen Interaktionen übersetzt wird und somit jede sprachliche Übersetzung schon immer die Übersetzung aus einem anderen Zeichen involviert. Im Ergebnis dessen fasst er sein Textverständnis wie folgt zusammen:

“No text can be completely original because language itself, in its very essence, is already a translation - first from the nonverbal world, and then, because each sign and each phrase is a translation of another sign, another phrase. However, the inverse of this reasoning is also entirely valid. All texts are originals because each translation has its own distinctive character. Up to a point, each translation is a creation and thus constitutes a unique text” (Paz, 1971:154).

Mit dem Ansatz von Quine, der Unübersetzbarkeit eines Wortes, und dem Ansatz von Paz, einer generell problematischen Übertragung von Handlungen in Wörter, liegen zwei Ansätze vor, die die Eindeutigkeit von Texten in Frage stellen. Da schon auf der Ebene von Wörtern keine Übereinstimmung in der Interpretation und in den Weltbezügen gefunden werden kann, ist dies erst recht für ganze Texte unvorstellbar. Diese theoretischen Vorüberlegungen bilden den Ausgangspunkt für die anschließenden praktischen Beispiele von Textvariationen.

### **A) Fassungen Shakespearescher Texte**

Anhand Shakespearescher Texte und deren Aufführungen im 18. Jahrhundert beweist Renata Häublein, dass es eine Praxis der Textveränderungen durch Schauspielergesellschaften gab. Häublein versteht Fassungen als Adaptionen und bestimmt deren mögliche Ziele: von Anpassungen des Textes an die “technischen Bedingungen der Kulissenbühne” (Häublein, 2005:8), Veränderungen nach dramaturgischen Gesichtspunkten, Überführung einzelner Komponenten in eine zeitgemäße Form bis hin zur Nutzung Shakespearescher Texte als Stoffquelle (Häublein, 2005:38). Das Haupt-Ziel der Adaptionsersteller sieht Häublein in der Bereicherung der heimatlichen Dramatik. “Dabei läßt sich generell feststellen, daß die Grenzen zwischen Bearbeitung, freier Adaption und der Umformung eines Originals zu einem neuen Text als fließend anzusehen sind” (Häublein, 2005:39). Die Ergebnisse ihrer Analysen zusammenfassend, stellt Häublein fest, dass das “spezifische Werkverständnis und Wirkungsziel der Autoren [Adaptionsersteller]” für die Adaption eine wesentliche Bedeutung besitzt (Häublein, 2005:307). Häufig wird versucht, die “Empathie der Zuschauer mit den vorgestellten Figuren vornehmlich über die Prononcierung ihres Identifikationspotentials - des nachvollziehbar *Menschlichen* in ihrem Verhalten - zu sichern” (Häublein, 2005:312). Nahezu alle untersuchten Bühnenfassungen folgten der Regel, Shakespearesche Verstöße gegen den Anstand zu mildern und die episodische Struktur der Originaldramen zugunsten einer stärkeren Linearität der Handlung aufzulösen (Häublein, 2005:312). Häublein beschreibt damit eine Aktualisierung der Shakespeareschen Vorlagen auf aktuelle Anforderungen. In ihrer empirischen Studie orientierte sie sich an der Aufführungspraxis Shakespearescher Texte. Häublein untersuchte die Theater-Städte Hamburg, Berlin, Mannheim und Wien und konnte nachweisen, dass dort häufig Adaptionen gespielt wurden. Ihre Ergebnisse sollen

anhand einer eigenen exemplarischen Erhebung auf der Grundlage der Theaterzeitschriften LTB, ELB und ATB überprüft werden.

Für die beiden Shakespeareschen Texte “Hamlet” und “Romeo und Julie” wurden insgesamt 88 Aufführungen innerhalb der Theaterzeitschriften LTB, ELB und ATB ermittelt. Für “Hamlet” sind 63 Aufführungen verzeichnet, bei denen die Verfasser wie folgt zugeordnet wurden:

<b>Gattung<sup>1</sup></b>	<b>Verfasser Original</b>	<b>Verfasser Fassung</b>	<b>Gesellschaft</b>	<b>Ort</b>	<b>Aufführungen nach Fassungshomogenität bzw. gesamt<sup>4</sup></b>
	William Shakespeare				0
Schauspiel		Ludwig Schröder <sup>2</sup>	Schrödersche Gesellschaft	Hamburg	8
		Georg Joseph Vogler <sup>3</sup>	Großmannsche Gesellschaft	Hannover	3
		Georg Joseph Vogler	Großmannsche Gesellschaft	Mainz	1
		Georg Joseph Vogler	Großmannsche Gesellschaft	Göttingen	1
		<sup>6</sup>	Bellomosche Schauspielergesellschaft	Weimar	3
		<sup>6</sup>	Bondinische Gesellschaft	Leipzig	2
		<sup>6</sup>	Bondinische Gesellschaft	Dresden	1
		<sup>6</sup>	Böhmische Gesellschaft	Pyrmont	1
		<sup>6</sup>	Danziger Theater	Danzig	2
		<sup>6</sup>	Döbbelinsche Gesellschaft	Berlin	13
		<sup>6</sup>	Fallersche Gesellschaft	Erlangen	1
		<sup>6</sup>	K.K. Hoftheater zu Wien	Wien	4
		<sup>6</sup>	Khurfürstliches Hoftheater Dresden	Dresden	1
		<sup>6</sup>	Koch - Meyrer Gesellschaft	Riga	2
		<sup>6</sup>	Königliches Nationaltheater <sup>5</sup>	Berlin	6
		<sup>6</sup>	Mannheimer Schaubühne	Mannheim	2
		<sup>6</sup>	Meddoxsche Gesellschaft	Bayreuth	1
		<sup>6</sup>	Nationaltheater München	München	1
		<sup>6</sup>	Schuchsche Gesellschaft	Königsberg	2
		<sup>6</sup>	Secondaische d.J. Gesellschaft	Leipzig	1
		<sup>6</sup>	Theater zu Mecklenburg Schwerin	Schwerin	1
		<sup>6</sup>	Wädersche Gesellschaft	Breslau	5
		<sup>6</sup>	Aufführungen gesamt		63

Abb. 45: Übersicht über Aufführungen des Textes “Hamlet” im Zeitraum 1784 bis 1790.

<sup>1</sup> In einigen Zeitschriften erfolgt eine Gattungszuweisung als Trauerspiel.

<sup>2</sup> Zu der Schröderschen Fassung ist in der Theaterzeitschrift zu lesen: “nach Shakespeare von Schröder” (ELB 5 1787 84).

<sup>3</sup> Die Voglersche Fassung ist in der Theaterzeitschrift näher beschrieben: “nebst den von Abt Vogler verfertigten Symphonien und Zwischenakten” (ELB 6 1787 318). In der Theaterzeitschrift ATB steht zur Voglerschen Fassung: “mit des Abt Voglers Musik”. Die Aussage “nebst den von Abt Vogler verfertigten Symphonien” ist der einzige Hinweis auf eine Gattungszuschreibung, die eine Oper bzw. ein Singspiel vermuten lässt (ATB 2 1788 216).

<sup>4</sup> Die Analyse ergab, dass innerhalb einer Gesellschaft immer nur eine Fassung gespielt wurde. Deshalb wurden alle Aufführungen dem erstgenannten Verfasser zugeordnet.

<sup>5</sup> Da die Döbbelinsche Gesellschaft 1786 in das Nationaltheater Berlin integriert wurde musste von einer Repertoireübernahme ausgegangen werden.

<sup>6</sup> Keine Verfassernennung.

In keinem Kommentar wurde Shakespeare in den Theaterzeitschriften als ausschließlicher oder wesentlicher Verfasser benannt. Nur ein einziges Mal wurde er als Vorlageverfasser erwähnt. Der generelle Verweis auf den Fassungsersteller legt nahe, dass dessen Nennung eine größere Bedeutung zugeschrieben wurde, als der Nennung des originalen Verfassers.

Die Übersetzung des Shakespeareschen Textes “Romeo und Julia” wurde in Theaterzeitschriften als “Romeo und Julie” ausgewiesen. Dieser Titel war für die Gattung Oper und Schauspiel 25 mal aufgeführt und wurde wie folgt zugeordnet:

<b>Gattung</b>	<b>Verfasser</b>	<b>Verfasser Fassung / Komponist</b>	<b>Libretto</b>	<b>Gesellschaft</b>	<b>Aufführung nach Fassungs- homogenität<sup>1</sup></b>
	William Shakespeare	2			0
Oper/ Singspiel	2	Friedrich Ludwig Benda	Friedrich Wilhelm Gotter	Schrödersche Gesellschaft in Hamburg	4
Oper/ Singspiel	2	Friedrich Ludwig Benda	Friedrich Wilhelm Gotter	Mannheimsche Gesellschaft in Mannheim	3
Oper/ Singspiel	2	2		Wätersche Gesellschaft (ohne Ort)	8
	2	2		Großmannsche Gesellschaft in Mainz	1
	2	2		Grossmannsche Gesellschaft in Hannover	1
	2	2		Nationaltheater München	1
	2	2		Koch-Meyersche Gesellschaft	4
	2	2		Theater zu Mecklenburg Schwerin	1
Schauspiel	2	Christian Felix Weiße		Köppische Gesellschaft in Thorn	1
				Gesamt	24

Abb. 46: Übersicht über Aufführungen des Textes “Romeo und Julie” im Zeitraum 1784 bis 1790.

<sup>1</sup> Es zeigte sich, dass innerhalb einer Gesellschaft i.d.R. immer nur eine Fassung gespielt wurde. Alle Aufführungen wurden dem davor genannten Verfasser zugeordnet.

<sup>2</sup> Keine Verfassernennung.

Wie bereits bei “Hamlet”, war auch bei “Romeo und Julie” die Nennung des Verfassers Shakespeare unüblich. In der Bearbeitung konnten drei verschiedene Fassungen nachgewiesen werden. Auch hier zeigt sich, dass Fassungen eine eigenständige Bedeutung besaßen, da nur die Fassungsersteller ausgewiesen wurden.

In den durch Häublein beschriebenen bühnentechnischen und dramaturgischen Adaptionen, wie auch den spezifischen Werkverständnissen und Wirkungszielen der Adaptionsersteller geht es demnach nicht um eine einfache Übernahme der Texte auf die Bühne, sondern um die gezielte Anpassung der Textvorlage an bestimmte Darstellungsformen und zeitgebundene Konventionen des Theaters. Darüber hinaus sollen in einer Aufführung konkrete Interessen und Empfindungsweisen eines bestimmten Publikums angesprochen werden. Dieses Ansprechen des Publikums ist an die jeweilige Zeit der Aufführung gebunden und unterscheidet sich von der Zeit, in der Shakespeare seine Texte veröffentlichte. Diese Anpassungen geschahen nicht einmalig, sondern immer wieder aufs Neue, was sich an verschiedensten Fassungen ablesen lässt.

## **B) Fassungen von Texten, die Schröder zugeschrieben wurden**

Ähnliche Ergebnisse, wie die zu “Hamlet” und zu “Romeo und Julia”, können auch für Friedrich Ludwig Schröder (\* 3.11.1744 - † 03.09.1816) gezeigt werden. Schröder adaptierte Texte von verschiedensten Verfassern und brachte diese als seine Fassung auf die Bühne. Alle Zuweisungen basieren auf den vorgefundenen Angaben in den Theaterzeitschriften LTB, ELB und ATB. In der Erhebung von Vorlagefassungen zu seinen Texten sind folgende Herkunftszuschreibungen recherchiert worden:

<b>Texte, die Schröder zugeschrieben wurden</b>	<b>Aufführungen</b>	<b>Titel der Vorlage</b>	<b>Vorlageautor</b>
Vetter in Lisabon, Der	52	Keine Vorlage ermittelt	Schröder, Friedrich Ludwig
Ring, Der	48	Keine Vorlage ermittelt	Schröder, Friedrich Ludwig
Fändrich oder der falsche Verdacht, Der	48	Keine Vorlage ermittelt	Schröder, Friedrich Ludwig
Testament, Das	40	London Prodigal, The	attributed to Shakespeare, William
Blatt hat sich gewendet, Das	39	Brothers, The	Cumberland, Richard
Heirath durch ein Wochenblatt, Die	36	Mercure galant, Le	Boursault, Edme

Viktorine, oder Wohlthun trägt Zinsen	33	Eveline, or a Young ladys entrace into the world	Burney, Frances
Heirath durch Irrthum, Die	23	L'Heureuse erreur	Patrat, Joseph
Portrait der Mutter, oder Die Privatkanomödie, Das	18	Keine Vorlage ermittelt	Schröder, Friedrich Ludwig
Eifersüchtigen, oder: Keiner hat recht, Die	17	All in the Wrong	Murphy, Arthur
vernünftige Narr, oder Keiner versteht den Andern, Der	17	Le Fou raisonnable ou l'Anglais	Patrat, Joseph
taube Liebhaber, Der	17	Deaf lover, The	Pilow, Federic
Stille Wasser sind betrüglich	14	Rule a wife and have a wife	Beaumont, Francis; Fletcher, John
Ehrgeiz und Liebe	14	Keine Vorlage ermittelt	Schröder, Friedrich Ludwig
unglückliche Ehe durch Delikatesse, Die	12	Keine Vorlage ermittelt	Schröder, Friedrich Ludwig
grosse Toilette, Die	12	Keine Vorlage ermittelt	Schröder, Friedrich Ludwig
Stille Wasser sind tief	10	Rule a wife and have a wife	Beaumont, Francis; Fletcher, John
Weder einer noch der andere unglückliche Heurath. [Heirath], Die	9	Keine Vorlage ermittelt	Schröder, Friedrich Ludwig
Gustav Wasa	9	L'Adultère innocent	Southerne, Thomas
Gustav Wasa	8	Gustav Vasa, the Deliverer of his Country	Brooke, Henry
Versuchung, Die	7	L'épreuve	Marivaux, Pierre Carlet de
väterliche Rache, oder Liebe für Liebe, Die	7	Love for Love	Congreve, William
Jeannette	7	Nanine	Voltaire, François Marie Arouet
Gemälde der Mutter, Das	7	Portrait der Mutter oder die Privatkanomödie	Schröder, Friedrich Ludwig
Adelsucht, oder Ehrgeitz und Liebe, Die	6	Keine Vorlage ermittelt	Schröder, Friedrich Ludwig
Wer ist sie	5	Foundling, The	Moore, Edward
Freimäurer, Die	5	Keine Vorlage ermittelt	Schröder, Friedrich Ludwig
Komödie, Die	5	Titel konnte nicht ermittelt werden.	Marivaux, Pierre Carlet de
Keiner hat Recht oder die Eifersüchtigen	5	Eifersüchtigen, oder: Keiner hat recht, Die	Schröder, Friedrich Ludwig
Amtmann Graumann, oder die Begebenheiten auf dem Marsch	5	El alcalde de Zalamea	Barce, Pedro Calderón de la
Figaros Reue nach der Hochzeit	4	Le Repentir de Figaro	Parisau, Pierre Germain
Figaros Hochzeit	4	La Folle journée ou le Mariage de Figaro	Beamarchais, Piere Augustin Caron de
weibliche Betrüger, oder Die Wankelmüthige, Der	4	She would and she would not or the kind imposter	Cibber, Colley
Schulgelehrte, Der	3	Titel konnte nicht ermittelt werden.	Cowley, Hannah
vier Vormünder, Die	3	A bold Stroke for a wife	Centlivre, Susanna
Jeder fege vor seiner Thüre (a.d.Franz)	3	Titel konnte nicht ermittelt werden.	keine Angaben
unmögliche Sache, Die	3	Sir Courtly Nice or it cannot be	Crowne, John

Zwillings-Brüder, Die	2	Keine Vorlage ermittelt	Schröder, Friedrich Ludwig
Kinderzucht, oder das Testament	2	London Prodigal, The	keine Angaben
Heinrich der IV	2	Henry VI	Shakespeare, William
Ring oder die unglückliche Ehe durch Delikatesse, Der	2	unglückliche Ehe durch Delikatesse, Die	Schröder, Friedrich Ludwig
Irrthum auf allen Ecken	2	Unglückliche Ehe durch Delikatesse	Schröder, Friedrich Ludwig
Übereilung, Die	1	Titel konnte nicht ermittelt werden.	Barthélemy-Christophe Fagan (Fagan de Lugny)
Solimann der Zweyte oder die drey Sultaninnen	1	Soliman second, ou les sultanes	Favart, Charles Simon
Juliane von Lindorak	1	Doride, o sia la rassegnata	Gozzi, Carlo
Adelaide, oder: Die Antipathie gegen die Liebe	1	Keine Vorlage ermittelt	Schröder, Friedrich Ludwig
Adelheid von Salisbury	1	Adelheid von Salisbury	d'Arnaud, François-Thomas-Marie de Baculard
Glück bessert Thorheit	1	Titel konnte nicht ermittelt werden.	Lee, Sophia
Wankelmüthigen, Die	1	She would and she would not or the kind imposter	Cibber, Colley
Hamlet	1	Hamlet	Shakespeare, William
Spieler, Der	1	Beverley, the gamble	Moore, Edward
Heurath [Heirat] durch Delikatesse, Die	1	unglückliche Ehe durch Delikatesse	Schröder, Friedrich Ludwig
Zufälle, Die	1	chapter of accidents, The	Lee, Sophia

Abb. 47: Verfasserschaftszuweisung von Texten die Friedrich Ludwig Schröder zugeschrieben wurden und deren ermittelte Vorlageautoren.<sup>66</sup>

Es zeigt sich, dass Schröder bei 36 der 53 ermittelten Texte nicht der Verfasser, sondern der Fassungsersteller war. Damit sind 68% der Texte, die ihm zugeschrieben wurden, Fassungen. Diese 36 Fassungen stammen von insgesamt 27 Verfassern. Schröder war damit ein vielschichtiger Fassungsautor und auch eigenständiger Verfasser verschiedenster Texte, auf deren Grundlage für die Schrödersche Gesellschaft ein vielschichtiger Spielplan entwickeln werden konnte. Die Fassungen von Schröder bestätigen und erweitern die durch Häublein erarbeiteten Ergebnisse.

<sup>66</sup> d'Arnaud, François-Thomas-Marie de Baculard (\* 08.09.1718 - † 08.11.1805); Barce, Pedro Calderón de la (\* 17.01.1600 - † 25.05.1681); Barthélemy-Christophe Fagan (Fagan de Lugny) (\* 31.03.1702 - † 08.04.1755); Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de (\* 24.01.1732 - † 18.05.1799); Beaumont, Francis (\* 1584 - † 06.03.1616); Boursault, Edme (\* 06.10.1638 - † 15.09.1701); Brooke, Henry (\* 1703 - † 10.10.1783); Burney, Frances (\* 13.06.1752 - † 06.01.1840); Centlivre, Susanna (\* 11.1667 - † 01.12.1723); Cibber, Colley (\* 06.11.1671 - † 12.11.1757); Congreve, William (\* 24.01.1670 - † 19.01.1729); Cowley, Hannah (\* 14.03.1743 - † 11.03.1809); Crowne, John (\* 06.04.1641 - † 1712); Cumberland, Richard (\* 19.02.1732 - † 07.05.1811); Favart, Charles Simon (\* 13.11.1710 - † 12.05.1792); Fletcher, John (\* 12.1579 - † 08.1625); Gozzi, Carlo (\* 13.12.1720 - † 04.04.1806); Lee, Sophia (\* 13.05.1750 - † 13.03.1824); Marivaux, Pierre Carlet de (\* 04.02.1688 - † 12.02.1763); Moore, Edward (\* 22.03.1712 - † 01.03.1757); Murphy, Arthur (\* 27.12.1727 - † 18.06.1805); Parisau, Pierre Germain (\* 13.08.1752 - † 09.07.1794); Patrat, Joseph (\* 07.05.1733 - † 04.06.1801); Pilow, Federic (\* 1750 - † 1788); Schröder, Friedrich Ludwig (\* 3.11.1744 - † 03.09.1816); Shakespeare, William (\* 26.04.1564 - † 23.04.1616); Southerne, Thomas (\* 1660 - † 26.05.1746); Voltaire, François Marie Arouet (\* 21.11.1694 - † 30.05.1778).

### C) Fassungen Ifflandscher Texte

Im Folgenden soll die Fassungserstellung durch den Verfasser Iffland betrachtet werden. Von dem exemplarischen Text “Verbrechen aus Ehrsucht”, der am 09.03.1784 in Mannheim uraufgeführt und mit dem Iffland bekannt wurde, liegen verschiedene Drucke vor.

Iffland (1784): Verbrechen aus Ehrsucht. Schwanische Buchhandlung, Mannheim.

Iffland (1787): Verbrechen aus Ehrsucht. D. F. Schwan und G. E. Götz, Mannheim

Iffland (1798): Verbrechen aus Ehrsucht. Georg Joachim Göschen, Leipzig.

Iffland (1799): Verbrechen aus Ehrsucht. J. A. Imhoffsche Buchhandlung, Köln und Leipzig.

Iffland (1843): Theater von Aug. Wilh. Iffland. Ignaz Klang, Wien.

Iffland (1859): A. W. Ifflands theatralische Werke. Göschen, Leipzig.

Die erste Ausgabe von “Verbrechen aus Ehrsucht” (Iffland, 1784) beinhaltet eine Einleitung, eine Widmung und zum Figurenspiegel die vollständige Besetzungsliste. Der erste Aufzug, erster Auftritt lautet in dieser Fassung wie folgt:

Iffland (1784) S.1f.

“erster Aufzug, erster Auftritt:

*(Ein bürgerliches Zimmer nur zwey Flügel tief, mit einer Mittelthüre. Ein Schreibtisch, worauf zwey Bund Akten, und einige Bücher liegen. Es ist Morgen.)*

#### **Sekretair Ahlden**

*(sitzt an dem Schreibtische, sieht auf und beschäftigt sich mit einen Bund Akten. So viel es ohne die Wahrheit zu beleidigen seyn kann, machen es die Abwechslungen seiner Beschäftigungen vergessen, daß er einen Monolog sagt.)*

- Ein heitrer schöner Morgen zu einem so wichtigen (*bedenklich*) wichtigen Tage! (*die Arbeit verlassend*) Der Tag entscheidet - Wohl mir, daß ich die Bahn breche - wohl mir! Der alte Ruhberg ist ein gerader Mann, somit kann meine grade Anwerbung ihm nicht mißfallen. - hm! Ists doch, als ob selbst die Natur in ihrer gefälligsten Gestalt diesen Tag feyern wollte. - Meine Arbeit gelang mir besser als je; mein Blut fließt so leicht - ich habe ganz den Muth, der über Schwirigkeiten hinaus sich Wege bahnt, - Nur mein Vater - seine Heftigkeit, sein projectiren einer andern Verbindung? - Seys! Kenne ich nicht sein Herz? Die Sache mag Ernst werden - traurig wird sie nicht.”



In dem Druck von 1787 ist das Vorwort geändert, der Figurenspiegel weist eine leichte Besetzungsvariation auf und eine Veränderung des Textes erfolgt durch Hervorhebung von Wörtern oder Textstellen im Fettdruck.

Iffland (1784:3)

“Obercomm: Hm! Hm! - Soll mir lieb seyn! Aber höre - laß doch die neumodischen Wörter aus deinen Arbeit weg. Zeig einmal her, (suchend) hr - brr - hm - hn -- Ja! da - Bestimmung - Drang der Verhältnisse - Leidenschaften - he! was haben die Leidenschaften in einer Desension zu thun?”

Iffland (1787:3)

“Obercomm: Hm! Hm! - Soll mir lieb seyn! Aber höre - laß doch die neumodischen Wörter aus deiner Arbeit weg. Zeig einmal her, (*suchend*) hr - brr - hm - hn -- Ja! da - Bestimmung - Drang der Verhältnisse - Leidenschaften - he! was haben die **Leidenschaften** in einer Desension zu thun?”

Der Druck von 1799 enthält nicht das Vorwort von 1784 und im Figurenspiegel fehlt die Besetzungsliste. Der verbleibende Text ist identisch mit dem der Ausgabe von 1784.

Die Drucke von 1798, 1843 und 1859 sind identisch. Diesen drei Ausgaben ist die gleiche Widmung vorangestellt wie 1784 und 1787. Es gibt kein Vorwort. Die Figur des ‘Fiskal’ wurde durch Iffland gestrichen. Im Sprech- und Nebentext gibt es gegenüber der Fassung von 1784 kleine Textvariationen und Darstellungsunterscheidungen:

Iffland (1798:4)

“Erster Aufzug.

*Ein bürgerliches, nicht großes Zimmer.*

Erster Auftritt.

Secretair Ahlden, schreibt.

So! (*Er legt die Feder nieder.*) Damit mag es genug seyn. (*Er steht auf.*) Ich weiß in der Sache nichts mehr zu sagen. (*Sieht die Schrift durch.*) Ja, das ist genug, wenn man die Wahrheit hören will, und wollte man sie nicht hören: so wäre auch das zuviel. - Gut gearbeitet - ein heiterer Morgen - das gibt Muth! - Es bleibt dabei, heute breche ich die Bahn. Der alte Ruhberg ist ein gerader Mann - ihm sage ich geradezu, was mir am Herzen liegt. Mein Vater ist heftig, aber er ist gut: also ohne Sorgen und Aengstlichkeit gerade zu Sache!”

In nachfolgenden Textsegmenten wurde eine Aktualisierung vorgenommen:

Iffland (1798:5)

“Obercomm: [...] Ihr mögt freylich Anno 84. wohl anders schreiben, als wir Anno 40 weil denn aber doch noch so viele von Anno 40 da sind”

Iffland (1843:9)

“Obercomm: [...] Ihr mögt freylich **Anno 98.** wohl anders schreiben, als wir **Anno 50** weil denn aber doch noch so viele von **Anno 50** da sind” [Hervorhebung ‘Fett’ durch I.J.]

Iffland (1859:8)

“Obercomm: [...] Ihr mögt freylich Anno **achtundneunzig.** wohl anders schreiben, als wir Anno **fünfzig** weil denn aber doch noch so viele von Anno fünfzig da sind” [Hervorhebung ‘Fett’ durch I.J.]

In den Fassungen von 1784, 1787 und 1798 werden Wörter und Wortgruppen unterschiedlich dargestellt. Dazu beispielhaft:

A)

Iffland (1784:3)

“Obercomm: Hm! Hm! - Soll mir lieb seyn! Aber höre - laß doch die neumodischen Wörter aus deinen Arbeit weg. Zeig einmal her, (suchend) hr - brr - hm - hn -- Ja! da - Bestimmung - Drang der Verhältnisse - Leidenschaften - he! was haben die Leidenschaften in einer Desension zu thun?”

Iffland (1787:3)

“Obercomm: Hm! Hm! - Soll mir lieb seyn! Aber höre - laß doch die neumodischen Wörter aus deiner Arbeit weg. Zeig einmal her, (*suchend*) hr - brr - hm - hn -- Ja! da - Bestimmung - Drang der Verhältnisse - Leidenschaften - he! was haben die **Leidenschaften** in einer Desension zu thun?“

Iffland (1789:9)

“Obercomm: Hm! Hm! - Soll mir lieb seyn! Aber höre - laß doch die neumodischen Wörter aus deiner Arbeit weg. Zeig einmal her, (suchend) hr - brr - hm - hn -- Ja! da - Bestimmung - Drang der Verhältnisse - Leidenschaften - he! was haben die **L e i d e n s c h a f t e n** in einer Desension zu thun?“

B)

Iffland (1784:9)

“Obercomm: [...] Die Ruhberg wird meine Schwiegertochter nicht!”

Iffland (1787:9)

“Obercomm: [...] Die Ruhberg wird meine Schwiegertochter **nicht!**”

Iffland (1798:12)

“Obercomm: [...] Die Ruhberg wird meine Schwiegertochter n i c h t!“

Wie aber können die hier gezeigten Unterschiede erklärt werden? Mit der Fassung von 1798 entstand ein Druck, der identisch in späteren Ausgaben vorlag. Dies ist auf einen Vertrag zurückführbar, den Iffland mit Georg Joachim Göschen (\* 22.04.1752 - † 05.04.1828) abschloss. In diesem am 04.08.1796 geschlossenen Vertrag räumt Iffland dem Göschenschen Verlagshaus und dessen Erben die Exklusivrechte für alle bisherigen und künftigen Schriften ein. Dieses Exklusivrecht wurde erweitert durch das Recht Göschens, die Texte in Lieferung, Bänden oder einzeln zu verkaufen (Füssel, 1999:128). Weiterhin wurde in diesem Vertrag vereinbart, dass Iffland dem Verleger jedes Jahr vor Ostern zwölf Texte zusendet. Diese sollten “Neun schon gedruckte umgearbeitete, und Drey neue Stücke”<sup>67</sup> beinhalten.

Anhand dieses Vertrages lassen sich die Veränderungen erklären, die in “Verbrechen aus Ehrsucht” zwischen den Fassungen 1784 bzw. 1787 und der Fassung von 1798 vorgenommen wurden. Die Fassungen von 1843 und 1859 entsprechen der Göschenschen Ausgabe von 1798. Bei der Ausgabe von 1799 handelt es sich wahrscheinlich um einen illegalen Nachdruck, da sie nicht von Göschen gedruckt wurde. Göschen hatte sich im oben genannten Vertrag das alleinige Druckrecht eingeräumt.

Somit liegen drei Fassungen vor - jene von 1784, 1787 und 1798, die sich eignen, die von Iffland vorgenommenen Veränderungen an den Texten zu analysieren. Da für die vorliegende Arbeit der Untersuchungszeitraumes 1781 bis 1790 gewählt wurde, sind insbesondere die Unterschiede zwischen den Fassungen von 1784 und 1787 näher zu diskutieren. Dies soll beispielhaft anhand des Vorwortes und der typographischen Veränderungen erfolgen.

In dem Vorwort der Ausgabe von 1784<sup>68</sup> weist Iffland darauf hin, dass genaues Studieren der Figuren (Rollen) ebenso notwendig sei, wie auch die kleinste Einhaltung des Nebentextes, um eine gute Aufführung zu erreichen. Iffland beschreibt den Charakter einzelner Figuren und das Milieu des Textes. Zum Abschluss dankt er den Schauspielern und dem Publikum. In der Ausgabe von 1787<sup>69</sup> wendet er sich demgegenüber nur noch an das Publikum, welches den Text bereits kennt. Er hebt hervor, wie viel Rührung der Text noch nach “drei Jahren” (Iffland, 1787: Vorwort) bei den Zuschauern auslöst. Deshalb ist es ihm wichtig, die Ganzheit der Wirkung des ‘Gemäldes’<sup>70</sup> zu erhalten und gleichzeitig weiterzuentwickeln. Er entscheidet sich gegen Neuerungen, und für eine

---

<sup>67</sup> Zitiert nach Füssel (1999:128).

<sup>68</sup> Das Datum unter dem Vorwort lautet: 03.04.1784.

<sup>69</sup> Das Datum unter dem Vorwort lautet: 22.02.1787.

<sup>70</sup> Gemeint ist die Gesamtheit eines Textes.

neue Lesart. Darüber hinaus erklärt er die Gestaltung einzelner Figuren.<sup>71</sup> Er verweist auf die sehr ‘gebrechliche Maschinerie’ des Theaters, und bringt sein Anliegen zum Ausdruck, dass das Theater “geschont und erhalten, verbessert und nicht entnervt” (Iffland, 1787:Vorwort) werden solle. Abschließend dankt er den Schauspielern, dem Publikum und der Intendanz.

Iffland betont im Vorwort zum 1784’er Text die Wichtigkeit der genauesten Einhaltung aller Details und wendet sich damit explizit an alle Aufführenden. In der zweiten Fassung konzentriert er

---

<sup>71</sup> “Den Juden darf ich nicht weg nehmen; seine laute unbarmherzige Stimme muß nicht fehlen. Man hat den Vorwurf gemacht >>mit der Judensprache habe ich Spaß machen wollen.<< Ach nein. Der Jude spricht so: weil die Juden so sprechen” (Iffland, 1787: Vorwort).

sich stärker auf das Verstehen seines Textes, in dem er die Lesart durch typographische Hervorhebungen determiniert.<sup>72</sup>

Neben den bereits beschriebenen Variationen des Ifflandschen Textes “Verbrechen aus Ehrsucht” wurden an diesem Text für die Fassungen von 1784 und 1787 weitere Veränderungen im Bereich des allgemeinen und impliziten Nebentextes vorgenommen. Deshalb wurden die in den Nebentexten beschriebenen Handlungsformen von Figuren (reine Tätigkeiten) oder emotionalen Dispositionen (Tätigkeit mit emotionaler Disposition) analysiert. In der Untersuchung wurden typographische und strukturelle Darstellungen berücksichtigt.

---

<sup>72</sup> Dass den Nebentexten eine Bedeutung zukommt, zeigt die lange wissenschaftliche Diskussion zum Thema. Die bekannteste Definition des ‘Nebentextes’ stammt von Ingarden (1968). Danach unterscheidet sich der Nebentext vom Haupttext dadurch, dass der Haupttext alle gesprochenen Passagen enthält, während der Nebentext für den Leser bestimmt ist, der weder Schauspieler noch Bühne sieht. Der Nebentext dient demnach dazu, die Aufführbarkeit eines Textes näher zu bestimmen. Der Nebentext hat die Funktion der Erzeugung einer realen Gegenständlichkeit für einen Leser oder die Spielleitung (Ingarden, 1968:220). Pfister (1977) und Asmuth (1980) folgen dieser Beschreibung des Nebentextes.

Nebentexte sind typologisch äußerst variabel. Sie werden durch Pfister (1977) in Inszenierungsanweisungen des Nebentextes und in implizite Inszenierungsanweisungen des Haupttextes unterteilt. Inszenierungsanweisungen werden meist graphisch und typographisch abgesetzt zum Haupttext dargestellt. Sie umfassen: Epigraphie, Widmungsschriften, Vorwörter, Personenverzeichnisse, Handlungsteile, Hinweise zu Bühnenanweisungen, Hinweise die einen Schauspieler charakterisieren, Handlungsanweisungen auf der Bühne und besondere Theatereffekte.

Implizite Inszenierungsanweisungen des Haupttextes betreffen meist rhetorische Mittel. Asmuth (1980) verweist auf ein Beispiel, indem eine augenblickliche Gemütsregung zum Ausdruck gebracht wird: In Gotthold Ephraim Lessings (\* 22.01.1729 - † 15.02.1781) “Emilia Gallotti” lautet eine Stelle im Haupttext: “bitter, indem er den Brief in die Hand nimmt” (Asmuth, 1980:52). Detken zeigt ein Beispiel, bei dem die Rede Handlungen und emotionale Verfassungen beinhaltet: In Denis Diderots (\* 05.10.1713 - † 31.07.1784) “Der natürliche Sohn” heißt es: “Indeß Ardulph durch unfreiwillige Gebärden seine innere Unruhe verrät, schweigt sie noch einige Augenblicke mit gesenkten Augen und erhebt sie dann mit einem tiefen Seufzer gen Himmel” (Detken, 2009:25).

Eine vollständige Übersicht über mögliche Formen der Inszenierungsanweisungen, des Nebentextes sowie der impliziten Inszenierungsanweisungen des Haupttextes kann kaum erstellt werden, da diese sehr unterschiedlich verwendet werden und auch an sich ändernde Bedingungen angepasst wurden (Pfister, 1988:35ff; Asmuth, 1980:51ff).

Die jüngste Auseinandersetzung mit dem Nebentext erfolgte durch Detken (2009). In ihrem Buch “Im Nebenraum des Textes” untersucht Detken den Nebentext mit dem Ziel, diesen als narrativen Bestandteil in das Gesamtgeschehen eines Textes einzubinden (Detken, 2009:17). Detken verwendet statt des Begriffes ‘Nebentext’ den der ‘Regieanweisung’ (Detken, 2009:8f), um zwischen einem Schauspieler und einem Leser zu unterscheiden. Sie orientiert sich am Modell von Tadeusz Kowzan (1968), der zwischen einem expliziten Inhalt der Regiebemerkung und einem impliziten Adressaten unterscheidet. Die narrative Funktion der Regieanweisung entsteht durch die Unterscheidung zwischen einer ‘realen’ Handlungsanweisung und einem ‘fiktionalen’ Inhalt. Das ‘Reale’ sei die Bühnenaufführung, das ‘Fiktionale’ wird durch das Narrative verkörpert (Detken, 2009:10-15). Hierdurch wird eine Unterscheidung getroffen, die einen theoretischen Unterschied zwischen einem Text für eine Aufführung und einem Text als Lesedrama ermöglicht. Detken bestimmt auf der Basis von narrativen (fiktionsbildenden) Regieanweisungen den Terminus des Lesedramas näher (Detken, 2009:24). Der Ansatz von Detken ist interessant, da er durch den Rückgriff auf den fiktionalen Gehalt einer Regiebemerkung (Nebentext) deren Narrativität erklärt. Gleichzeitig wird die Eingrenzung von Detken auf ‘schauspielerbezogene und nicht-schauspielerbezogene Regiebemerkungen’ (Detken, 2009:20) für die vorliegende Arbeit als zu eng betrachtet. Definitorisch wird deswegen der Begriff ‘Nebentext’ für Textpassagen verwendet, die strukturell, graphisch und typographisch abweichend zum Haupttext dargestellt sind. Diese anders dargestellten Textbereiche werden als wesentliche Hervorhebungsmerkmale des Verfassers betrachtet, um einen narrativen Gehalt zum Ausdruck zu bringen. Insofern ist der ‘Nebentext’ wesentlicher Bestandteil für die Rezeption eines Textes. Der Ausdruck ‘impliziter Nebentext’ beschreibt darüber hinaus sehr treffend den Fall, dass in Textpassagen der Figurenrede strukturelle, graphische oder typographische Elemente einfließen.

Klassifikation	Beispiel	Anzahl der verwendeten Nebentexte	
		1784	1787
Nebentexte, die reine Tätigkeiten beschreiben	nach einigem Umhergehen', 'rasch stehenbleibend', 'ab'	48	48
Tätigkeiten, die eine emotionale Disposition besitzen	'mit bescheidener Festigkeit', 'mit unterdrücktem Mißvergnügen', 'nach einigem Besinnen, kalt'	21	21
impliziter Nebentext	Statt der Schreibweise "Leidenschaften" (1784) wird die Schreibweise " <b>Leidenschaften</b> "(1787) verwendet. Statt der Schreibweise "ich hatte so diese und jene Aussichten" [Heiratsaussichten] (1784) wird die Schreibweise "ich hatte so <b>diese</b> und <b>jene</b> Aussichten" (1787) verwendet.		28
Nebentexte, die Räumlichkeiten beschreiben	ein bürgerliches Zimmer', 'prächtiges Zimmer'	2	2
Nebentexte, die Kostüme beschreiben		0	0

Abb. 48: Nebentexte für "Verbrechen aus Ehrsucht" Erster Aufzug, erster Auftritt.

Der implizite Nebentext, der ab der Ausgabe von 1787 Verwendung findet, ist an den Texttypographischen Hervorhebungen in der wörtlichen Rede ersichtlich. Insgesamt wurden im Ersten Aufzug 28 solcher Hervorhebungen im Vergleich zur Ausgabe von 1784 durch Iffland eingefügt. Wegen ihrer Integration in den Haupttext werden die typographischen Hervorhebungen als implizierter Nebentext bewertet. Sie sind an den szenischen Moment gebunden und heben die situativ emotionale Verfasstheit der Figuren hervor. Die Hervorhebung des Wortes "**Leidenschaften**" stellt z.B. eine Wortbetonung dar, die den Textrezipienten darauf hinweist, dass dieses Wort innerhalb des Satzes essentiell ist. Dagegen ist das zentrale Wort in "ich hatte so **diese** und **jene** Aussichten" zwar mit dem Wort "Aussichten" bestimmt, ihren Kontrast erhalten diese "Aussichten" innerhalb des Satzes aber erst durch die Spezifikationen "**diese**" und "**jene**".

Die Hervorhebung einzelner Wörter oder Wortgruppen, die Iffland im impliziten Nebentext verwendet, sind textliche Hinweise, aber keine paralinguistische Erweiterung oder kontextuelle Bühnenanweisung. Auch werden damit keine expliziten Aussagen getroffen, wie ein Aufführender diese Wörter oder Sätze gebrauchen soll. Aus den Hervorhebungen ist ebenfalls keine Adressierung eines bestimmten Rezipienten ableitbar. Die Interpretation bleibt dem Rezipienten überlassen, ohne dass es eine festgeschriebene Aussage durch den Verfasser gibt: Die Aussprache des Wortes "**Leidenschaften**" in Bezug auf eine "Desension" kann abfällig, spöttisch erfolgen, sie kann aber auch aggressiv, beleidigend sein.

Mit der Bearbeitung des impliziten Nebentextes ändert Iffland die inhaltlichen Bezüge. In der Fassung von 1784 lässt sich eine Fokussierung auf den narrativen Gehalt des Nebentextes beobachten, die in der Fassung von 1787 durch den impliziten Nebentext erweitert wird. In der Fassung von 1784 gab es insgesamt mit 48 ‘Tätigkeitsbeschreibungen’ und 21 ‘Tätigkeiten mit emotionaler Disposition’ noch einen zahlenmäßig größeren Anteil von handlungsbezogenen Anweisungen. In der Fassung von 1787 bleibt es bei 48 ‘Tätigkeitsbeschreibungen’, jedoch kommen 28 ‘implizite Nebentextstellen’ hinzu, die die bisherigen 21 ‘Tätigkeitsbeschreibungen mit emotionaler Disposition’ auf insgesamt 49 erweitern. Diese rein quantitative Aussage hebt hervor, dass ein Textrezipient der 1787er Fassung deutlich mehr Hinweise rezipieren konnte, zu dem von Iffland intendierten situativen Verhalten einzelner Figuren. Diese Hervorhebungen beeinflussen die Figurencharakteristika, aber auch den inhaltlichen Gehalt der einzelnen Szenen sowie die Gesamtaussage des Textes.

Betrachtet man sowohl den veränderten Nebentext als auch das Vorwort des Textes “Verbrechen aus Ehrsucht”, fällt auf, dass Iffland betont, wie viele Emotionen sein Text selbst nach “drei Jahren” im Publikum noch auslöst:

“Mit Rührung sehe ich - nach öftern Wiederholungen, gedrängte Reihen im Schauspiel, und weiß, daß diesem Stücke noch Tränen fließen [sic]” (Iffland, 1787:Vorwort).

Die Erweiterung des Nebentextes lässt vermuten, dass Iffland andere Figureninterpretationen seines Textes kennenlernte, als die, die er erwartete. Die Ergänzung von ‘Tätigkeitsbeschreibungen mit emotionaler Disposition’ zeigt, dass Iffland die Wirkung der Figurendarstellung verbessern wollte. Mit der Fassung von 1787 liegt ein Text vor, der dem Aufführenden wesentlich mehr Hinweise gab, wie eine Figur verstanden und aufgeführt werden kann, als dies anhand des Textes von 1784 möglich war.

#### **D) Textvariationen von Aufführenden am Mannheimer Theater**

In den Mannheimer Protokollen ist ein weiteres Beispiel für Fassungsvariationen zu finden. Diese beziehen sich auf Veränderungen, die im Moment einer Aufführung entstanden. In den Mannheimer Protokollen gab Dalberg am 10.05.1782 dem Theaterausschuss folgende Weisung:

“Der Theater-Ausschuß hat unter keinem Fürwand einem Schauspieler oder Schauspielerin zu gestatten, daß von ihnen willkürliche Abänderungen und Abkürzungen ganzer Szenen und Perioden in Stücken gemacht werden” (Martersteig, 1890:53).

Diese Anweisung zeigt, dass es eine Praxis der Veränderung von “Szenen und Perioden” gab und sie belegt, dass Dalberg erwartete, dass diese Praxis zukünftig abgeschafft wird. Die

Aufführung, auf die sich Dalberg bezieht, ist eine des Textes des “Grafen Essex”<sup>73</sup> (Martersteig, 1890:36), die vor dem 10.05.1782<sup>74</sup> stattfand. Bei dieser Aufführung wurden Änderungen der Figurendarstellungen vorgenommen. Diese Figurendarstellungen erfolgten von Meyer, Beil und Iffland. Der Disput wurde in den Mannheimer Protokollen fortgeführt, indem vom Theaterausschuss am 01.06.1782 Dalberg eine Antwort übergeben wurde. Der Theaterausschuss entschuldigte sich für die Vorfälle und bekräftigte zugleich die Anerkennung des Theatergesetzes, dass

“>nie anders als in der Versammlung des Ausschusses gestrichen werden könne<<“ (Martersteig, 1890:55).

Der Ausschuss verweist jedoch gleichzeitig darauf,

“daß das Streichen aber notwendig ist, beweisen die Vorstellungen des Testaments, des Schmucks, des Eheprokurators etc., wo man bei der zweiten Vorstellung nehmen mußte [entfernen], was bei der ersten ekelhafte Langeweile erregt” (Martersteig, 1890:55).

Dieses Beispiel zeigt einerseits, dass der Ausschuss des Mannheimer Theaters Streichungen am Vorlagetext vornahm. Andererseits wird anhand der Protokolle ersichtlich, dass es auch in nachfolgenden Aufführungen Streichungen gab, die von den Aufführenden vorgenommen wurden und die eine Reaktion auf Publikumsäußerungen darstellten. Das Antwortschreiben verdeutlicht weiterhin, dass die Aufführenden es als notwendig erachteten, auf Publikumsreaktionen jederzeit reagieren zu können.

## Diskussion

Die theoretischen Überlegungen von Quine (1960) fokussierten auf die Übersetzbarkeit von einzelnen Wörtern, die von Paz (1971) auf die Übersetzbarkeit von Handlungen in Wörter. Beide Theorien zeigten, dass weder auf der Wort-zu-Wort-Ebene noch auf der Handlung-zu-Wort-Ebene eine Eindeutigkeit vorliegt. Dies belegten auch die praktischen Beispiele auf der Ebene der Textvorlagen für Aufführungen.

Die Arbeit von Häublein (2005) zeigte am Beispiel von Fassungen Shakespearescher Texte, dass die Aufführenden Fassungen verwendeten, die vom Original abwichen. Die exemplarische Auswertung von Texten, die Schröder zugeschrieben wurden, dennoch aber nur Fassungen anderer

---

<sup>73</sup> Gemeint ist der Text: “Graf von Essex, oder: Die Gunst des Fürsten” (The unhappy favourite, or, The Earl of Essex, first printed in London by Richard Wellington [...] and Edmund Rumball [...] and sold by Bernard Lintot), als Verfasser wurde verzeichnet: “nach d. Engl. des Banks von Dyck”, ermittelt wurde der Verfasser: John Banks (\* 1650 - † 1706); die Übersetzung und Bearbeitung stammt von Johann Gottfried Dyck (\* 24.04.1750 - † 21.05.1813).

<sup>74</sup> Im Repertoirevorschlag vom 30.11.1781 wird “Graf Essex” für den 11.11.1781 genant. Die Aufführung auf die sich Dalberg bezieht, muss aber relativ nah am Weisungsdatum 10.05.1782 liegen. Ein genaueres Aufführungsdatum konnte nicht ermittelt werden.



Verfasser waren, hob ergänzend zu den Untersuchungen Häubleins hervor, dass Fassungen sehr häufig gespielt wurden. Die Analyse zu Fassungen Ifflandscher Texte bewies, dass Iffland selbst Änderungen an den Druckfassungen des Textes “Verbrechen aus Ehrsucht” der Jahre 1784 und 1787 vornahm, um den narrativen Gehalt des Textes anhand der Nebentexte zu erhöhen. Die anschließende Kontroverse über die Aufführung des “Grafen Essex” in Mannheim belegte ebenfalls, dass Veränderungen von Texten im Rahmen der Aufführungen gängige Praxis waren.

Damit konnten die Thesen von Graf (1992) über die Eindeutigkeit des Verfassertextes und die Nichtmitwirkung der Aufführenden an der Textvorlage widerlegt werden. Ebenso konnte gezeigt werden, dass Textvariationen einen Charakter besitzen, der an konkrete Aufführungsbedingungen<sup>75</sup>, wie dem Raum<sup>76</sup> und das konkrete zeitliche und gesellschaftliche Umfeld<sup>77</sup>, gebunden ist. Änderungen betreffen nicht nur den Inhalt, sondern auch die Darstellungsmittel und die Ausdrucksformen. Eine Textvariation stimmt zwar in verschiedenen Punkten mit ihrer Vorlage überein, in anderen hingegen nicht.

Diese vier Befunde verdeutlichen, dass ein Rezeptionsmodell, das Fassungen und damit verbundene individuelle Lesarten eines Textes nicht integrieren kann, dem Forschungsgegenstand ‘Aufführung’ nicht gerecht werden kann.

Was aber ist ein Text? Wie geht man mit Änderungen von Schauspielergesellschaften um? Eine sehr allgemeine Textdefinition beschreibt einen Text als eine Ansammlung von Zeichen, Phonemen, Silben oder Wörtern.<sup>78</sup> Mit einer solchen Ansammlung von Zeichen können Sätze gebildet werden, die eine spezifische Semantik abbilden. Ein Text, der so offen diskutiert wird, hätte dann einen formalen Rahmen. Da Aufführende einen Text rezipieren müssen, um eine Aufführung zu entwickeln, stellt sich die Frage nach dem Verständnis des Textes, das der jeweilige Textrezipient entwickelt. Deshalb werden im Folgenden zwei unterschiedliche Textmodelle diskutiert, das ‘intentionale Textmodell’ von Austin (1972) und Searle (1983) und das ‘rezeptionstheoretische Textmodell’ von Garnham und Oakhill (1996).

---

<sup>75</sup> Technische Gegebenheiten sowie physikalische und philosophische Vorstellungen der Aufführungszeit.

<sup>76</sup> Die bauliche Gestaltung von Bühnen und der Platz des Aufführungsortes im Stadtraum oder die Einbindung des Aufführungsortes in ein bauliches Ensemble, z.B. ein Residenzschloss etc.

<sup>77</sup> Ist die Stadt, in der die Aufführung stattfindet, an Handelsstrukturen gebunden, geprägt durch repräsentative Funktionen und Aufgaben als Residenzstadt oder ist sie religiöses oder kulturelles Zentrum? Jeder Aufführungsort und jede Aufführungszeit wird zudem durch soziale und gesellschaftliche Normen und Werte bestimmt.

<sup>78</sup> Brinker (1985) und Adamzik (2004).

## 4.4 Textrezeption

### Textrepräsentationsmodelle

Es wurde gezeigt, dass die Praxis der Fassungserstellung für Aufführungen mit dem Modell des 'literarischen 'Theaters' nach Graf (1992) nicht abgebildet werden kann. Die Ergebnisse der Fassungserstellung erfordern stattdessen ein Textmodell, mit dem sowohl Aufführende als auch lesende Textrezipienten betrachtet werden können.

Ein Text<sup>79</sup> kann in seiner allgemeinsten Definition als eine abgegrenzte, längere sprachliche Äußerung betrachtet werden. Sie kann monologisch oder dialogisch aufgebaut sein und in mündlicher oder schriftlicher Form vorliegen (Beaugrande und Dressler, 1981; Heinemann und Heinemann, 2002). Brinker (1985) und Adamzik (2004) modifizierten dies, indem sie einen Text als eine Ansammlung von Zeichen, Phonemen, Silben oder Wörtern definieren. Textmodelle widmen sich dem Verständnis des Textrezipienten beim Lesen und werden in zwei Strömungen, intentional und informationell, unterteilt. Im Folgenden sollen beide Arten von Textmodellen näher betrachtet werden.

Intentionale Modelle stützen sich auf Theorien wie die des 'Sprechaktes' von Austin (1972) und Searle (1983). Diese Modelle fragen nach der Intention eines Textes. Anders ausgedrückt: Ein Textrezipient sucht aus Sicht dieser Modelle nach der sinnvollsten Erklärung für die Aussage eines Textes. 'Warum' wird etwas gesagt? Aus diesem Grund haben kohäsive<sup>80</sup> und kohärente<sup>81</sup> Mittel eines Textes eine wesentliche Funktion, da das entwickelte Textverständnis auf der Kohäsion und Kohärenz des Textes beruht. Ein Text entfaltet seine Wirkung somit erst an seinem Ende, nachdem sich dem Textrezipienten der Gehalt des Textes kohäsiv und kohärent darstellt. Grundlage dafür ist der propositionale Gehalt der Sätze, welcher nach Searle den eigentlichen Informationsgehalt besitzt. Diese Modelle fokussieren auf die Ausdrucksfähigkeit des Verfassers und das 'richtige' Erfassen der Verfasserintention durch den Rezipienten.

An intentionalen Modellen des Sprechaktes wird von Dijk und Kintsch (1983) Kritik geübt. Wahrgenommene Intentionen haben Einfluss auf eine Sprechakthandlung. Weil Sprechakte aber als Teil sozialer Interaktionen betrachtet werden müssen, benötigen sie die Kompetenz des Rezipienten, Intentionen und Aussagen entsprechend zu verarbeiten. Durch den Einfluss von rezipienten-

---

<sup>79</sup> Einem Text können verschiedene Textsorten zugrundegelegt werden, z.B. erzählende Texte, faktische Texte, philosophische Texte, Noten etc. (Heinemann, 1991).

<sup>80</sup> Der syntaktische Zusammenhang eines Textes. Vgl. dazu: De Beaugrande und Dressler (1981) und Adamzik (2004).

<sup>81</sup> Der inhaltlich logische Zusammenhang eines Textes. Vgl. dazu: De Beaugrande und Dressler (1981) und Adamzik (2004).

gebundenen Wissen, Motiven, Zielen, wie auch sozialen, emotionalen und gesellschaftlichen Normen und Werten auf Interaktionsprozesse, können wahrgenommene Intentionen bei den Rezipienten voneinander abweichen. Die Rezeption ist demnach vom individuellen Verstehen der einzelnen Aussagen (Dijk und Kintsch, 1983) und einzelnen Wörter (Quine, 1960) geprägt. Ein Text besitzt dann mehr als den Aussagegehalt, der dem Verfasser zugeschrieben werden kann. Die Arbeiten des Sammelbandes "Rezeptionsästhetik: Theorie u. Praxis" von Warning (1975) und später von Eco (1987) in "Lector in fabula" verweisen ebenfalls darauf, dass es weit mehr mögliche Wirkungen eines Textes geben kann, als intentionale Wirkungsabsichten des Verfassers.

Textrepräsentationsmodelle, die sich auf eine multiple Wahrnehmung des Rezipienten konzentrieren, liegen mit den Arbeiten von Johanson-Laird (1983), Dijk und Kintsch (1983) und Garnham und Oakhill (1996) vor. Ausgehend von einem diskursorientierten Textverständnis vertreten diese Autoren den Standpunkt, dass das Textverstehen nicht auf dessen propositionalen Gehalt<sup>82</sup> beruht. Ihrer Ansicht nach basiert das Textverständnis auf konkreten sprachlichen Formen, den 'token' und ihren abstrakten Vertretern, den 'types'. Eine individuelle Form, ein 'token', wäre ein 'Rokoko-Tisch' von z.B. Abraham Roentgen (\* 30.01.1711 - † 01.03.1793). Dieser Tisch hätte die Grundeigenschaft Tisch, wäre aber speziell mit 'schlank, geschwungenen Beinen, mit einer geschnitzten und geschweiften Zarge' versehen. Sein 'type' wäre ein 'Tisch' und würde die Grundeigenschaften zum Ausdruck bringen: 'Möbelstück, mit einer horizontalen ebenen Fläche, die verschiedentlich genutzt werden kann'. Das Verstehen eines Wortes erfolgt auf der Basis von Wissen und Erfahrungen des Rezipienten, was dieses Wort beschreibt. Daraus ergeben sich verschiedene Vorstellungen darüber, was beispielsweise das Wort 'Tisch' bedeutet. Jedes Wort bestimmt das Verständnis des nächsten. Das Textverständnis in Textrepräsentationsmodellen beruht ebenfalls auf Kohäsion und Kohärenz des Textes. Allerdings wird bei diesen Modellen von einem dynamischen Verhältnis der Kohäsion und Kohärenz verschiedener Textteile zueinander ausgegangen. Da alle Wörter in Sätzen (clause) gebunden sind, vermitteln Sätze komplexe Geschehnisse.

Das Verstehen eines Textes ist ein prozesshafter Vorgang, welcher sich von Wort zu Wort und von clause zu clause entwickelt. Voraussetzung ist, dass der Rezipient Erfahrungen zu dem in einem Text beschriebenen Geschehen besitzt oder dass er auf Wissen über ein ähnliches Geschehen zurückgreifen kann<sup>83</sup>. Grundlage dieser Modelle ist somit, dass alles Verstehen des Rezipienten darauf beruht, dass er Erinnerungen an Objekte mit verschiedenen Eigenschaften und in bestimmten Kontexten besitzt, dass er sich an Handlungen, Emotionen etc. erinnert. Verstehen erfolgt dann auf

---

<sup>82</sup> Ein Sprecher bezieht sich auf bestimmte 'Objekte der Welt' und ordnet jedem so benannten Objekt eine 'Eigenschaft' zu (Searl, 1983).

<sup>83</sup> Siehe dazu Einbindung mentaler Modelle (Dijk und Kintsch, 1983).

der Basis einer Verhältnissetzung (referential links) zwischen dem, was der Rezipient selbst erlebte oder was ihm bekannt ist und den im Text verwendeten Ausdrücken und Inhalten.

Da jeder Mensch in seinem Leben einer Prozesshaftigkeit unterworfen ist, verändert sich sein Wissen, es kommen immer neue Erlebnisse hinzu. In gleichem Maß ändert sich auch das Textverständnis. Ein Text beeinflusst den nächsten und dieser den darauffolgenden usw.

Der Einfluss des Erfahrungs- und Wissensschatzes des Rezipienten wird für die Entwicklung seines Textverständnisses als wesentlich betrachtet und daher anschließend anhand eines Beispiels näher untersucht.

### **Anwendung des Textrepräsentationsmodells**

Von Iffland erschienen seit 1781 Texte. Als Verfasser hatte er jedoch erst ab 1784 Erfolg. Der erste Text von Iffland wurde unter dem Titel “Liebe und Natur im Streit” (1781) am 27.05.1781 uraufgeführt (Pichler, 1879:61; Meyer, 2009). Der Text wurde unter dem Titel “Albert von Thurneisen” gedruckt.<sup>84</sup> Sowohl in der Theaterzeitschrift ‘LTB 1781 4 764’<sup>85</sup> als auch bei Martersteig (1890:36) erfolgt der Hinweis auf den zweiten Text von Iffland. Dieser Text wird als “Wilhelm von Schenk” (1781) betitelt.<sup>86</sup> Im Jahr 1784 kamen die beiden Texte “Verbrechen aus Ehrsucht”<sup>87</sup> und “Die Mündel”<sup>88</sup> heraus.

“Verbrechen aus Ehrsucht” erlebte am 09.03.1784 (Meyer, 2009:93) in Mannheim seine Uraufführung. In den Mannheimer Protokollen erfolgte die erste Nennung im Protokoll der 17. Sitzung vom 02.04.1784 (Martersteig, 1890:246). Die Aufführung wurde dort in der Rubrik “Kritik” bewertet. Die erste Aufführungsnennung in den Mannheimer Protokollen erfolgte am 17.06.1784 mit dem Hinweis auf den Aufführungsgrund “Auf Begehren” (Martersteig, 1890:246). Der Premierenzeitpunkt ist in den Mannheimer Protokollen nicht bezeichnet. Die erste Nennung in Theaterzeitschriften mit dem Hinweis auf eine Aufführung durch die Großmannsche Gesellschaft ist in Göttingen am 18.08.1784 nachweisbar (LTB 1784 9 166).

Der Text “Verbrechen aus Ehrsucht” wurde für die folgende Analyse als Beispiel gewählt, da er der erste häufig rezipierte (insgesamt 260 Kommentare) und aufgeführte (49 Aufführungen) Text

---

<sup>84</sup> Alternative Titel: “Natur und Liebe im Streit”, “Liebe und Pflicht im Streit” und “Liebe und Pflicht im Wettstreit”. Der Text ist in den Buch-Messkatalogen der Leipziger Ostermesse von 1782 als Novität verzeichnet.

<sup>85</sup> Dieser Literaturnachweis folgt der Indexierung von Theaterperiodika durch Bender (1997). Siehe Kapitel ‘2.2’.

<sup>86</sup> Dieses Stück wurde ohne weitere Kommentare in den Mannheimer Protokollen am “Sonntag, 2. Sept.: Wilhelm von Schenk” (Martersteig, 1890:30) angezeigt. Dieser Text ist weder bei Pichler (1879) noch bei Meyer (2009) verzeichnet. Ein gedrucktes Exemplar war nicht auffindbar.

<sup>87</sup> “Verbrechen aus Ehrsucht” hatte am 09.03.1784 Uraufführung (Pichler, 1879:77; Meyer, 2009:93).

<sup>88</sup> Der Text “Die Mündel” erlebte am 25.10.1784 seine Uraufführung (Meyer, 2009).

von Iffland ist. Die Aufführungsbeschreibungen weisen Aufführungen von 20 verschiedenen Schauspielergesellschaften nach. Für die Untersuchung wurde als Textauszug 'Erster Aufzug, Erster Auftritt' ausgewählt, um die Einführung des Textrezipienten in die Handlung betrachten zu können.

In der Erstaussgabe von 1784 der 'Schwanischen Buchhandlung' in Mannheim lautet der 'Erste Aufzug, Erste Auftritt' wie folgt:

“(Ein bürgerliches Zimmer nur zwey Flügel tief, mit einer Mittelthüre. Ein Schreibtisch, worauf zwey Bund Akten, und einige Bücher liegen. Es ist Morgen.)

Secretair Ahlden

(sitzt an dem Schreibtische, steht auf und beschäftigt sich mit dem einen Bund Akten. So viel es ohne die Wahrheit zu beleidigen seyn kann, machen es die Abwechslungen seiner Beschäftigungen vergessen, daß er einen Monolog sagt.)

Ein heitrer schöner Morgen zu einem so wichtigen (bedenklich) wichtigen Tage! (die Arbeit verlassend)  
Der Tag entscheidet - Wohl mir, daß ich die Bahn breche - wohl mir! Der alte Ruhberg ist ein grader Mann, somit kann meine grade Anwerbung ihm nicht mißfallen. - Hm! Ists doch, als ob selbst die Natur in ihrer gefälligsten Gestalt diesen Tag feyern wollte. - Meine Arbeit gelang mir besser als je; mein Blut fließt so leicht - ich habe ganz den Muth, der über Schwirigkeiten hinaus sich Wege bahnt, - Nur mein Vater - seine Heftigkeit, sein projectiren einer andern Verbindung? - Seys! Kenne ich nicht sein Herz? Die Sache mag Ernst werden - traurig wird sie nicht” (Iffland, 1784:1f).

Anhand des Textauszuges sind exemplarisch drei Raumvorstellungen denkbar:

a)

Anhand dieser Szenenbeschreibung könnte sich ein Rezipient einen kleinen Raum vorstellen, in dem ein kleiner Schreibtisch mit einem einfachen Holzstuhl steht. Die Gesamtheit des Raumes besitzt die Ausstrahlung eines karg eingerichteten Arbeitszimmers. Der Sekretair sitzt am Tisch, beendet einen Brief und hält einen inneren Monolog.

b)

In einer anderen Vorstellung könnte die Raumbeschreibung einem Arbeitszimmer entsprechen, das zwar nicht sehr groß wirkt, aber einen sehr wohlhabenden Eindruck vermittelt. Der Schreibtisch ist prächtig ornamentiert, der Stuhl kunstvoll gebaut und gut gepolstert. Der Sekretair sortiert Akten. Während dieser Handlung spricht er die Sätze: “Die Sache mag Ernst werden - traurig wird sie nicht” (Iffland, 1784:2).

c)

Eine dritte Vorstellung könnte eine visuelle sein (Abb. 49).

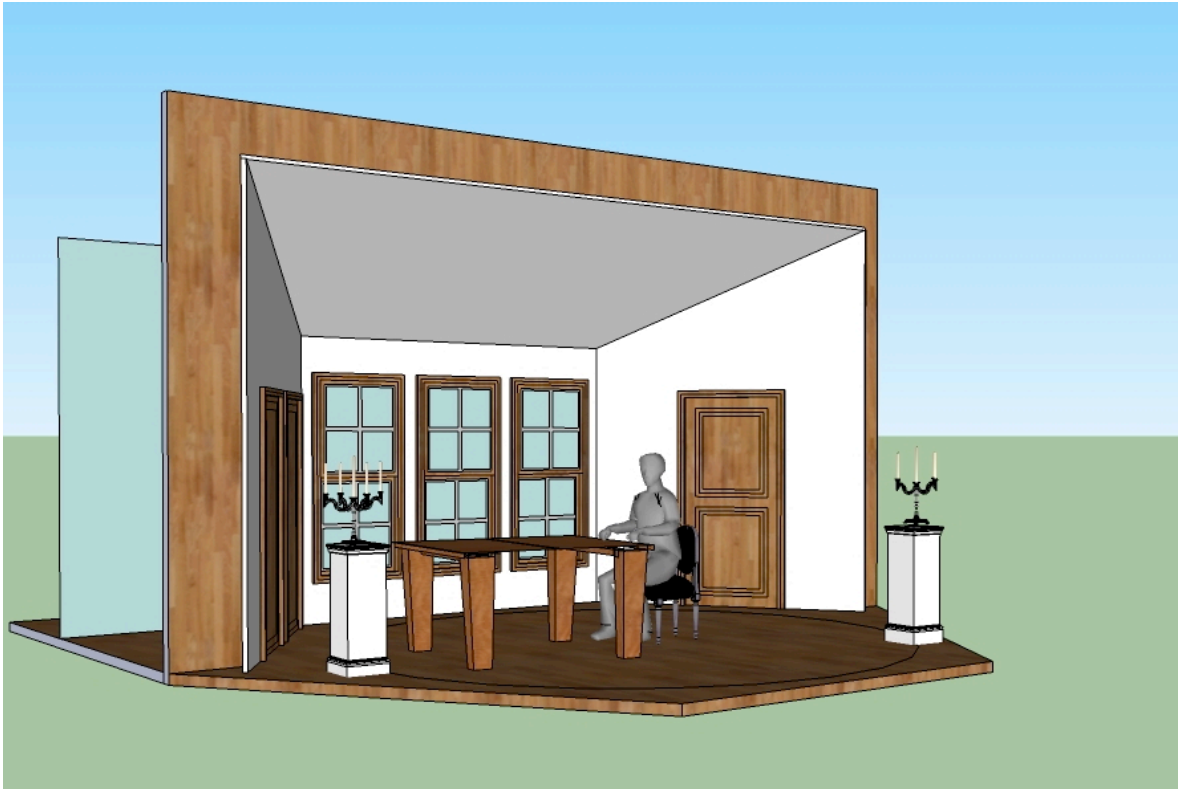


Abb. 49: Exemplarische Raumvorstellung zum 1. Akt 1 Szene von “Verbrechen aus Ehrsucht” (Iffland, 1784:1f).<sup>89</sup>

Ob eine der drei exemplarischen Raumvorstellungen tatsächlich annähernd einer der 20 Raumgestaltungen der ermittelten 20 aufführenden Schauspielergesellschaften ähnelt, ist wissenschaftlich nicht ermittelbar. Diese drei Raumentwürfe dienen somit als hypothetische Beispiele für nachfolgende Diskussion.

Der Auszug des Textes beginnt mit einer Raumbeschreibung (Nebentext) und endet mit einem Sprechtext des Schauspielers (Haupttext). Wie vollzieht sich die Textrepräsentation beim Rezipienten anhand dieses Abschnittes?

Im Nebentext wird ein kleiner Raum vorgestellt. Es erfolgt eine Attribuierung durch “ein bürgerliches Zimmer nur zwey Flügel tief”. Um die Raumbeschreibung als Aussage mit faktischem Gehalt<sup>90</sup> zu verstehen, sind konkrete Vorstellungen oder Inhalte wichtig, die einen solchen Raum charakterisieren. Die Begrifflichkeit ‘bürgerlich’ ist eine allgemeine Zusammenfassung

<sup>89</sup> Erstellung der Abbildung unter Nutzung von <http://sketchup.google.com/>, Webseitenbesuch am 02.01.2011.

<sup>90</sup> Der Begriff ‘faktisch’ beschreibt Dinge oder Tatsachen, die nachweislich vorliegen oder geschehen sind. Eine faktische Aussage wäre z.B., dass an einem bestimmten Tage die Premiere eines Textes stattfand. Nichtfaktisch dagegen wäre die Äußerung, dass ein Aufführender den Satz “Ich liebe Dich” in einem ‘süffisanten Ton’ ausgesprochen hat. Eine solche Äußerung kann verschieden wahrgenommen werden.

verschiedener Aspekte und bietet keinen konkreten Anhaltspunkt. Dagegen bietet der genannte 'Flügel' einen konkreten Orientierungsrahmen an. Dieser Flügel kann eine Flügeltür sein (mit unbekannter Größe) oder ein Musikinstrument mit einer bestimmten Größe. Betrachtet man nur das Instrument unter Berücksichtigung der Zeit des Texterscheins könnte ein Hammerklavier gemeint sein. Hammerklaviere besitzen jedoch unterschiedliche Größen, die durch den Hersteller bestimmt sind.<sup>91</sup> Musikwissenschaftlich betrachtet kann aber auch die Breite des Manuals maßgebend sein. Unterschieden wurden zu dieser Zeit verschiedene 'Manuale' von: Orgeln, Clavichord's, Spinetts, Kielflügeln oder Piano- und Pianoforteflügeln (Ernst, 1955; Restle, 1991). Dies würde eine Größenordnung erschweren. Manuale haben je nach Tonart unterschiedlich viele Tasten. Die Anordnung der Manuale und davon abhängig die Saitenführung bestimmen die Größe des Musikinstrumentes.

Eine weitere mögliche Interpretation des 'Flügels' ist, dass sich diese Bezeichnung nur an die Aufführenden richtet. Dies wäre dann eine Bühnenanweisung, die keine Bedeutung für den Text hätte und nur den Aufführenden als Orientierung für den Raum dienen sollte. Dies würde voraussetzen, dass ein Flügel ein typisches Instrument auf Schauspielbühnen war und die Aufführenden eine klare Vorstellung von der Größe eines Flügels besaßen. In Mannheim, wo Iffland den Text uraufführte, war es vorgesehen, das umgebaute kurfürstliche Zeug- und Schütthaus für Theateraufführungen ebenso wie für Orchesteraufführungen zu nutzen (Pichler, 1879). Problematisch ist bei dieser Betrachtungsweise, dass im "Verzeichnis und Ikonographie der kurpfälzischen Hofmusiker zu Mannheim nebst darstellendem Theaterpersonal 1723 - 1803" von Roland Würtz (1975) kein einziger Hinweis auf einen 'Flügelspieler' zu finden ist. Als Musiker für ein Tasteninstrument werden nur Organisten genannt.<sup>92</sup> Diese könnten zwar den hier diskutierten 'Flügel' bedienen, eine solche Möglichkeit müsste aber erst noch anhand der Biographien der Orgelspieler abgeglichen werden. Vertiefend könnte außerdem geprüft werden, ob in Musiktheaterstücken des Mannheimer Nationaltheaters ein Flügel Verwendung fand, wodurch wiederum die Vorstellungen, die Iffland als Verfasser zum Ausdruck bringt, beeinflusst worden sein könnte.<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> Alle Hammerklaviere besitzen eine spezifische Bauform, die große Unterschiede in der Größe des Instruments bedingt. Anhand von Hammerklavieren wäre trotzdem eine ungefähre räumliche Größe beschreibbar (Restle, 1991).

<sup>92</sup> Folgende Organisten werden zwischen 1780 und 1790 genannt: Ignaz Franz Joseph; Paul Grua; Christian Christoph Eggmann; Anton Maxfelder; (Vorname unbekannt) Schäfer. Weiterhin werden Kaltanten (Balgtreter für die Luftversorgung der Orgel) und der Orgelbauer Andreas Kraemer aufgeführt (Würtz, 1975).

<sup>93</sup> Eine kontinuierliche Zusammenarbeit Ifflands mit beispielsweise dem Komponisten Bernhard Anselm Weber (\* 18.04.1764 - † 23.03.1821), die als anregend für eine solche Raumbeschreibung betrachtet werden könnte, ist für den Zeitraum des Erscheinens von "Verbrechen aus Ehrsucht" derzeit nur bedingt nachweisbar. Siehe dazu Hassan (1997) und Doering (2000).

Obgleich im gesamten Text weder ein zweiter noch irgendein anderer inhaltlicher Hinweis auf ein Musikinstrument ‘Flügel’ zu finden ist, wäre es alternativ möglich, dass Iffland damit eine soziale Charakterisierung anstrebte. Betrachtet man den Wortstring “bürgerliches Zimmer nur zwey Flügel tief” als Einheit, könnte es sich z.B. um eine Räumlichkeit handeln, in der auch ein Flügel als Interieur möglich wäre. Anhand einer solchen These könnte eine soziale Charakterisierung erfolgen, die nicht nur bürgerliche Wohlhabenheit durch den Besitz eines Flügels impliziert<sup>94</sup>, sondern auch einen gewissen Bildungsgrad sowie ein Repräsentationsinteresse voraussetzt. Das Zimmer wäre dann zwar klein, würde aber einen bestimmten sozialen Status zum Ausdruck bringen.<sup>95</sup>

Sieht man von dem Wort ‘Flügel’ ab, fehlt eine genaue Beschreibung der Raumgestaltung, der Wandgestaltung, der Türen oder Fenster und deren Beschlägen, des Interieurs (wie eventuell verwendete Holzornamente, Struktur und Farbe von Stoffen etc.), des Lichtes etc. Dies wären notwendige Angaben, um Anhaltspunkte zu vermitteln, in welchen Räumen und in welcher Dekoration der Verfasser das im Text geschilderte Geschehen stattfinden lassen wollte. Ebenso wären detaillierte Angaben zu Kostümen notwendig, die aber im gesamten Text fehlen. Die im Text verwendeten Aussagen über einen ‘bürgerlichen Raum’, können somit nicht als faktische Aussagen behandelt werden.

Das Beispiel des ‘Flügels’ im Nebentext von “Verbrechen aus Ehrsucht” eröffnet zwei mögliche Deutungen: als Tür und als Musikinstrument. Die Verwendung als Musikinstrument ermöglicht mehrere Interpretationen. Welche Interpretation der Rezipient entwickelt bzw., ob er noch andere Interpretationen eines ‘Flügels’ entwickelt, entscheidet der Rezipient im Rezeptionsprozess des Textes.

Geht man auf die drei imaginierten Raumgestaltungen zurück, sind diese sehr ungenau. Zwar werden Tür, Tisch, Stuhl und Akten aufgezählt, aber nicht näher spezifiziert. Die Entscheidung für ein ‘karges’ oder ‘wohlhabendes’ Arbeitszimmer gibt nur zwei mögliche Spezifizierungen eines Arbeitszimmers wieder. Die Vorstellungen über ein Arbeitszimmer könnten auch erweitert werden durch den ‘Arbeitgeber’. Handelt es sich um einen Adligen, der private Geschäfte zu erledigen hat oder ist der Auftraggeber ein regierender Landesherr? Handelt es sich eventuell um ein steuerbehördlich genutztes Zimmer oder um das Arbeitszimmer eines Kaufmannes? Die Vorstellungen über den Raum verändern sich durch das biographisch erworbene Wissen, soziale und emotionale Normen des Rezipienten und der historischen Zeit, in der dieser lebt.

---

<sup>94</sup> Ein Tasteninstrument dieser Zeit konnte relativ schlicht gehalten sein. Es gab aber auch Instrumente, die mit einer aufwändigen vergoldeten Ornamentierung oder mit einer Innenbemalung des Hinterdeckels versehen waren.

<sup>95</sup> Dazu müsste erweiternd geprüft werden, wie groß ein typisches ‘bürgerliches Zimmer’ in Mannheim während der 1780er Jahre war.



Aus dem gewählten Auszug des Textes soll im Weiteren die Figur ‘Sekretair Ahlden’ betrachtet werden. Dieser ‘Sekretair Ahlden’ besitzt einen Namen und eine Berufsbezeichnung. Eine Annäherung an die Bedeutung, die das Wort ‘Sekretair’ in der Zeit 1770-1800 besessen hat, ist heute nur anhand von Quellen möglich. Beschreibungen zur Berufs- und Standesbezeichnung für einen ‘secretarius’ liegen bei Hämmerle (1933) vor. Eine nähere Differenzierung erfolgt in Wasmansdorff und Gondorf (1988), Stricker (2002) und dem Wörterbuch Grimm (1854 - 1960). Anhand dieser Werke ist nachweisbar, dass das Wort “Sekretair” eine gängige Berufsbezeichnung für einen Schreiber sein konnte. Als weitere Bedeutung wird die einer Tätigkeit im Dienst eines Staates oder Landesherren, der Verwaltungsaufgaben ausführt, aufgeführt. Die Bezeichnung eines ‘Sekretairs’ wird nur für männliche Personen gebraucht, da Eisermann (2003) in Wörterbüchern und Sterberegistern des 18. Jahrhunderts keine weibliche Person mit der Berufsbezeichnung ‘Sekretair’ nachweisen konnte. Da eine nähere Bezeichnung des ‘Sekretairs’ nicht erfolgt, muss ein Rezipient eigenständig entscheiden, welche Art von ‘Sekretair’ gemeint sein könnte. Diese Entscheidung trifft er auf der Basis seines Wissen und seiner Erfahrungen über ihm bekannte ‘Sekretaire’. Dieses Wissen und diese Erfahrungen prägen zugleich seine Erwartungen, welches Alter dieser Mensch haben könnte, welche Lebenserfahrung er besitzen sollte, welche Kleidung ein solcher Mensch tragen könnte etc. Auf der Grundlage dieser Personifizierung entwickelt ein Rezipient auch eine Vorstellung zur beruflichen und sozialen Situation des ‘Sekretairs Ahlden’. Handelt es sich um die Berufsbezeichnung eines Schreibers oder ist eine Amtsbezeichnung gemeint? In wessen Dienst könnte sich der Sekretair befinden, in der eines Adligen und/oder eines Landesherren im Sinne der Ausübung einer Funktion im Staatsdienst oder ist es eine Dienstbezeichnung für eine Anstellung bei einem Handelsherren für dessen private Geschäfte?

Damit seien verschiedene Vorstellungen des Rezipienten angedeutet. Es zeigt sich die Vielfältigkeit solcher Repräsentationen und die starke Abhängigkeit vom individuellen biographischen Erfahrungs- und Wissenshorizont. Aber dieser biographische Horizont stellt kein eindeutig deklaratives Wissen dar, sondern ist einer sich weiterentwickelnden Prozesshaftigkeit unterworfen, einem sich veränderndem prozeduralen Wissen.

### **Prozesshaftigkeit der Textrezeption**

Anhand der Analyse des Textbeginns von “Verbrechen aus Ehrsucht” wurden verschiedene Interpretationsvarianten diskutiert, die ein Textrezipient aus dem Wortgehalt erschließen könnte. Wie erfolgt eine Textrezeption nun genau?

Einer Aufführung können verschiedene Texte zugrunde liegen. Dies können Texte, Romane, Prosa etc. sein. Betrachtet werden soll im Folgenden der Fall eines Textes mit Haupt- und

Nebentextpassagen und einer szenischen Unterteilung. Die Rezeption eines Textes ist, gleich welcher strukturelle Aufbau vorliegt, einer Prozesshaftigkeit unterworfen. Ein Text setzt sich aus Informationen zusammen. Diese Informationen können aus einzelnen Wörtern oder aus Sätzen (clauses) bestehen. Ein Wort oder ein clause stellt eine Informationseinheit dar. Zu jeder Information (particular point), die ein Rezipient in einem Text wahrnimmt, entwickelt er eine Vorstellung, bevor die Verarbeitung und Interpretation des nächsten particular point erfolgt (Garnham und Oakhill, 1996:317). Jeder particular point wird durch den Rezipienten auf das Vorhandensein von Brücken (referential links) zu seinen Erlebnissen wie auch zu seinen Wissens-, Glaubens- und Wunschaspekten geprüft. Diese Prüfung der referential links erfolgt im Kontext der ihn umgebenden Umwelt, um den Gehalt des particular points zu interpretieren. Diese referential links stellen Verbindungen her zwischen particular points, die in einem Text wahrgenommen werden und dem relevanten Wissen, welches ein Rezipient über die Welt besitzt (Garnham und Oakhill, 1996:316). Im hier gewählten Beispiel wäre ein particular point *“Ein bürgerliches Zimmer”*.

Die nächstgrößere Unterscheidungseinheit wäre ein clause. Ein clause kann dabei als ein Satz mit Haupt- und Nebensätzen und deren Punktierung betrachtet werden. Unter dem Gesichtspunkt inhaltlicher Aussagen kann ein clause ebenso auch zwei Sätze umfassen (Garnham und Oakhill, 1996:323-327). Daraus lässt sich ableiten, dass die Entscheidung, wie lang ein clause ist, zwar vom Verfasser getroffen wurde, ein Rezipient ist aber in seiner Wahrnehmung an eine solche Struktur nicht gebunden und kann nach eigenem Ermessen darüber entscheiden, wo für ihn ein clause anfängt oder endet. Unter einem clause versteht man somit auch längere Texteinheiten, die mehrere Sätze umfassen können. Die Bindung an eine Satz- oder Absatzstruktur ist nicht von bestimmender Wichtigkeit, wenn es darum geht, wie eine Rezipient clauses in Beziehung zueinander setzt. Dies gilt im Besonderen für Texte. Ein clause kann sowohl Nebentexte als auch Figurenrede umfassen und ist nicht an die Akt- oder Szeneneinteilung eines Verfassers gebunden.

### **Prozesshaftigkeit am Beispiel**

Ein clause aus *“Verbrechen aus Ehrsucht”* könnte demnach folgender sein:

*“Ein bürgerliches Zimmer nur zwey Flügel tief, mit einer Mittelthüre. Ein Schreibtisch, worauf zwey Bund Akten, und einige Bücher liegen”* (Iffland, 1784:1).

Ein clause könnte aber ebenso folgende Sätze umfassen:

*“Ein bürgerliches Zimmer nur zwey Flügel tief, mit einer Mittelthüre. Ein Schreibtisch [...] Die Sache mag Ernst werden - traurig wird sie nicht”* (Iffland, 1784:1).

Aber auch folgende Texteinheit könnte als clause betrachtet werden:

“(Ein bürgerliches Zimmer nur zwey Flügel tief, mit einer Mittelthüre. Ein Schreibtisch, worauf zwey Bund Akten, und einige Bücher liegen. Es ist Morgen.)

Secretair Ahlden

(sitzt an dem Schreibtische, [...])

Ein heitrer schöner Morgen zu einem so wichtigen (bedenklich) wichtigen Tage! [...] Nur mein Vater - seine Heftigkeit, sein projectiren einer andern Verbindung?” (Iffland, 1784:1f).

Im letzten Fall ist der Inhalt des clauses nicht mehr nur auf seinen linguistischen Gehalt begrenzt. Ein clause wäre durch die Vorstellung vorbestimmt, die ein Rezipient anhand der Nebentexte ‘Zimmer’ und ‘Sekretair’ entwickelt hat. Auf der Grundlage dieses clauses können verschiedene soziale Bedeutungen entwickelt werden, die auf die Interpretation des Haupttextes Einfluss haben. Nebentext und Haupttext erhalten durch die Interpretation des Rezipienten eine narrative Geschlossenheit.

Das Zimmer und die Berufsbezeichnung charakterisieren Ahlden als einen Mann, der einem bestimmten Stand zugehörig ist. Es deutet sich bereits im Ersten Aufzug, Erster Auftritt an, dass der Vater eine Konvenienzehe des Sohnes anstrebt, die den erreichten sozialen Stand verbessern sollte. Der junge Ahlden selbst strebt aber eine ‘Liebeshochzeit’ in ‘guten Verhältnissen’ an. Vater und Sohn haben unterschiedliche Vorstellungen von dem sozialen Status der Hochzeit.

Jeder Rezipient entwickelt eine Vorstellung, in welcher sozialen Situation sich der Sekretair befindet und welche soziale Stellung als angemessen aus Sicht des Vaters angesehen werden kann. Die Vorstellung des Rezipienten beinhaltet diffuse oder konkrete Deutungsmuster zu sozialen Stellungen. Das Wissen über die soziale Stellung des jungen Ahlden basiert auf den Erfahrungen des einzelnen Rezipienten, dessen Kenntnissen über soziale Stellungen und deren Beziehungen zueinander. Thematisiert wird die Beziehung eines sozialen Standes zu einem anderen innerhalb eines situativen Kontextes. Die Bestimmung des Verständnisses einer ‘richtigen’ standesgemäßen Hochzeit kann nur der Rezipient treffen. Die Vorstellung über ein ‘korrektes Handeln’ von Ahlden gleicht dabei einer Hypothese, die ein Rezipient innerhalb der nächsten Sätze erfasst. Diese entwickelte Erwartung muss sich in Abhängigkeit von der Textentwicklung für den Rezipienten bewahrheiten oder verneinen. Bei der Beurteilung des ‘korrekten Handelns’ kann nicht von einem objektiven Gehalt ausgegangen werden. Ob es sich um eine Konvenienzehe oder eine Neigungsehe handelt, ist nicht über einen lexikalischen Inhalt einschätzbar, sondern erfolgt auf der Basis der

Gebundenheit des Rezipienten in seine (lokale) Gesellschaft<sup>96</sup> und der sozialen Bedingungen, in die ein Rezipient integriert ist. Einem Rezipienten ist die Einschätzung des 'korrekten Handelns' nur dann möglich, wenn ihm vergleichbare Situationen mit entsprechenden Handlungsmöglichkeiten bekannt sind. Eine situative Einschätzung kann der Rezipient erst dann treffen, wenn er entsprechende oder ähnliche Situationen kennt und mit deren konkreten sozialen Bedingungen und Regeln vertraut ist.<sup>97</sup>

Die Herkunft und die soziale Bindung des Rezipienten bestimmen zugleich seine Wahrnehmung des Textes. Auf der Basis der individuellen Erfahrungen und des individuellen Wissens entwickelt der Rezipient referential links zwischen dem Text und der Welt, die ihn umgibt. Die Wahrnehmung der clauses variiert von Rezipient zu Rezipient.

Zur Verdeutlichung der Prozesshaftigkeit des Verstehens ist zusammenzufassen: Das Verständnis, das der Rezipient für ein 'bürgerliches Zimmer'<sup>98</sup> entwickelt, beeinflusst seine Vorstellungen darüber, 'wer'<sup>99</sup> der 'Schreiber' sein könnte. Diese Interpretation prägt wiederum seine Erwartungen in Bezug auf die 'standesgemäße Heirat'. Somit stellt sich für den Rezipienten eine Rezeptionsentwicklung dar, bei der er vom 'Raum' auf die gesellschaftliche Position eines 'Schreibers' schließt und daraus auf die Bedeutung eines gesprochenen Satzes.

Diese Prozesshaftigkeit zeigt gleichzeitig auch die narrative Funktion des Nebentextes auf. Aussagen im Nebentext enthalten wichtige explizite und implizite Informationen, die durch einen Rezipienten interpretierend verstanden werden. Die ersten Textbestandteile sind nebentextlicher Art.<sup>100</sup> Würde der narrative Gehalt des Nebentextes nicht mit in die prozesshafte Rezeptionsentwicklung integriert werden, würden dem Rezipienten wesentliche Informationen fehlen. Das entwickelte Verständnis eines Rezipienten integriert die Textbestandteile des Nebentextes und des Haupttextes zu einem clause. Der Nebentext besitzt damit eine formale Struktur, die sich an jeglichen Textrezipienten richtet.

---

<sup>96</sup> Dabei muss man beachten, dass es im 'Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation' mehr als 300 abgrenzbare Gebiete mit eigenen Gesetzeshoheiten gab (Hartmann, 2005). Daraus kann geschlussfolgert werden, dass es in Abhängigkeit des jeweiligen Gebietes unterschiedliche Vorstellungen über Normen und Werte gab. So kann von unterschiedlichen Verständnistendenzen für Normen und Werten einer Ehe ausgegangen werden, z.B. im Vergleich zwischen Orten mit konfessioneller vs. liberaler Gesetzesorientierung.

<sup>97</sup> Dies beschreiben Dijk und Kintsch (1983:5f) als grundlegende Kriterien.

<sup>98</sup> Welche Größe, Wandgestaltung, Einrichtung, Beleuchtung etc.?

<sup>99</sup> Standeszugehörigkeit, Körperlichkeit, soziale Einschätzungen, Bildung etc.

<sup>100</sup> Hier wird aus inhaltlichen Gründen nur der Textabschnitt des ersten Aufzuges, erste Szene diskutiert. Die hier getroffenen Aussagen können in gleicher Art auch unter der Einbeziehung des Vorwortes, der Widmung und der Personenaufstellung diskutiert werden.

## Einbindung mentaler Modelle

Doch wie genau erfolgt die Entwicklung von Vorstellungen, die aus dem linguistischen Gehalt von Sätzen und ganzen Texten interpretiert werden? Die linguistische Einheit des Raumes, die durch den Verfasser vorgegeben ist (*„Ein bürgerliches Zimmer nur zwey Flügel tief“*), wird durch den Rezipienten in eine individuelle Raumvorstellung übertragen. Johnson-Laird (1983), Dijk und Kintsch (1983) wie auch Garnham und Oakhill (1996) gehen davon aus, dass die Entwicklung einer spezifischen Vorstellung über einen solchen Raum anhand von mentalen Modellen<sup>101</sup> erfolgt. Jeder Rezipient entwickelt nach dieser Ansicht auf der Grundlage des particular points, wie auch seines Wissens, seiner Erlebnisse der Welt und seiner Erinnerungen eine mentale Repräsentation in seinem Bewusstsein. Ein mentales Modell wird von Johnson-Laird (1983) als psychologische Repräsentation von realen, hypothetischen oder imaginären Situationen definiert. Dijk und Kintsch (1983) erweitern diese Definition um das bestehende Wissen über das Geschehen in Szenen.

“Suppose someone witness a car accident. We assume that such a person constructs a mental representation of that accident, and that his or her understanding of the observed events consists in that process of construction and its memorial consequences. Now, suppose that another person hears a story about the same accident. We assume that understanding such a story also involves the construction of a mental representation of the story. Of course, a representation of the accident itself and a representation of the story about the accident will not be identical. In the latter case, we will have a representation of the speaker’s already coded version of the accident. [...] But, the common characteristic of both cognitive processes is that the person who witnesses the accident and the person who listens to the story each constructs a representation in memory, on the basis of the visual and the linguistic data, respectively” (Dijk und Kintsch, 1983:4f).

Der Rezipient braucht Informationen zum Kontext, in dem die Handlungen geschehen und er benötigt implizites (präsuppositionales) Wissen von ähnlichen Situationen sowie kognitives Wissen, Emotionen, Glauben, Meinungen und unterschiedliche Erfahrungen zu ähnlichen Situationen (Dijk und Kintsch, 1983:5ff). Ein mentales Modell präsentiert dabei Teile der wahrgenommenen Wirklichkeit und ist im Fall der rezipierten clauses eine Repräsentation, die sich aus dem linguistischen Gehalt des Textes, den Erinnerungen, Emotionen und dem Wissen des Rezipienten zusammensetzt. Durch die Unterschiede zwischen den individuellen Erinnerungen des Verfassers und den Erinnerungen, die ein Rezipient besitzt, weichen die Vorstellungen über einen solchen Raum voneinander ab und schaffen verschiedene Erwartungs- und Interpretationsansätze.

Diese Vorstellung einer Raumrepräsentation und der darin enthaltenen Dinge oder Objekte kann als eine Repräsentation eines ‘Teils der Welt’ betrachtet werden. Die Welt ist aber mehr als der Raum und die darin enthaltenen Dinge. Die Welt ist auch der Raum des individuellen Lebens und

---

<sup>101</sup> Zusammenfassend sei für die Literatur zu mentalen Modellen auf Engelkamp (1992, 1993 und 1997) verwiesen.

der Erlebnisse, Erfahrungen und Emotionen. Die Idee eines mentalen Modells ist somit nicht auf räumliche Repräsentationen beschränkt. Johnson-Laird (1983), Dijk und Kintsch (1983) wie auch Garnham und Oakhill (1996) gehen nicht davon aus, dass Räume, Objekte und individuelle Erlebnisse, Erfahrungen und Emotionen in mentalen Vorstellungen unterschieden werden können. Von allen rezipierten clauses werden mentale Repräsentationen entwickelt, die auf dem Wissen von ähnlichen Situationen basieren. Eine mentale Repräsentation ist dann nicht die Präsentation eines beliebigen linguistischen Gehaltes, sondern die mentale Repräsentation eines Rezipienten ist von seiner Umwelt, seinen Erlebnissen und Erfahrungen abhängig. Sie ist zugleich immer an die konkrete (Lebens)Zeit des Rezipienten gebunden und kann sich auch in diesem Punkt vom Verfasser unterscheiden.

Jeder Text besitzt durch die Rezipientenwahrnehmungen mehr Inhalte als seine linguistische Konstruktion präsentieren kann (Garnham und Oakhill, 1996:313). Der Text dann nicht mehr nur ein Text, der einmal aufgeschrieben eine feste Bedeutung besitzt, da die Wahrnehmung des Rezipienten erst durch die mentalen Repräsentationen desselben erfolgt. Die Wahrnehmung kann sich aufgrund von Änderungen der Umwelt oder durch weitere Rezeptionsprozesse (von Texten) verändern. Der Rezipient entwirft aus den clauses mögliche Szenen, wie und in welchen Räumen die Figuren des Textes handeln. Alle Szenen zusammen repräsentieren für den Rezipienten mental dann den Inhalt des Textes, wie er von ihm interpretiert wurde.

Geht man bei der Rezeption eines Ifflandschen Textes nicht von einem 'faktischen' Aussagegehalt aus, sondern von der Wahrnehmung des Rezipienten, dann stellen die Raumbeschreibung (Nebentext) und der wortwörtliche Text (Haupttext) eine Einheit dar, die eine bestimmte Welt verkörpert. Der Rezipient entwickelt aus dem Text und seinen Vorstellungen einen komplexen Zusammenhang über die textlich dargestellte Welt. Dargestellt wird in einem solchen Text eine Welt, in der die Figuren des Textes leben, in der sie empfinden, in der sie Ziele und Motive besitzen. Der Verfasser beschreibt in einem Text eine Welt, die 'real' oder 'frei' erfunden sein kann. Wenn diese Welt von dem Verfasser und den Rezipienten als vorstellbare Welt angenommen wird, spielt diese Unterscheidung nur eine untergeordnete Rolle.

## 4.5 Zusammenfassung

Die Interpretation des hier diskutierten Anfangs des Textes von “Verbrechen aus Ehrsucht” wurde anhand des Textrezeptionsmodells von Garnham und Oakhill (1996) untersucht. Mit diesem Modell wurde am Beispiel des Ifflandschen Textes gezeigt, dass die Rezeption eines Textes prozesshaft verläuft und dass für diese Referenzen zur realen Welt notwendig (Referenzen auf einen Flügel zur Rauminterpretation) sind. Die Referenzen, die für jeden Rezipienten unterschiedlich sind, entstammen der Welt, die den Verfasser und/oder den Rezensenten umgeben. Aufgrund der Verschiedenheit der individuellen Referenzen muss die Welt des Verfassers von der des Rezipienten unterschieden werden. Die den Verfasser und den Rezipienten umgebende Welt kann eine gemeinsame Welt sein, aber auch in Objekten oder Dingen und Wahrnehmungen eine verschiedene Welt sein. Diese Welten sind durch soziale und politische Strukturen<sup>102</sup>, Normen und Werte, durch deklaratives (faktisches), prozedurales Wissen wie auch implizites (nichtbewusstes Alltagswissen) und explizites (Wissensinhalte, die unabhängig vom Subjekt sind) Wissen geprägt (Werth und Mayer, 2008). Sie unterscheiden sich aber gleichzeitig durch die Verschiedenheit des individuellen Erlebens und Wissens aller Individuen, deren Sozialisierung, deren Schicht, deren Bildung sowie deren Normen und Werte, die sie als wesentlich oder unwesentlich einschätzen. Dabei kann das Verständnis der Individuen in einigen Bereichen stärker oder weniger stark übereinstimmen.

Im Verstehensprozess der clauses eines Textes entstehen unter Verwendung des linguistischen Textgehaltes und in Anknüpfung an individuelles Wissen und individuelle Erfahrungen des Rezipienten verschiedenste Textinterpretationen. Dieser Prozess der Textinterpretierenden Verknüpfung eines linguistischen Textgehaltes mit den Erlebnissen und Erfahrungen eines Rezipienten erfolgt im Prozess des Lesens. Der Bezugspunkt ist der Text. Mit diesem Textmodell kann erklärt werden, wie es zu verschiedenen Textfassungen für Aufführungen kommt: indem man die Aufführenden als Rezipienten betrachtet, die einen Text unter Beachtung individueller Weltbezüge interpretieren und aus ihren Interpretationen eine eigenständige Aufführung entwerfen. Mit diesem Textmodell ist erklärbar, wie die in Kapitel 4.2 analysierten Textvariationen zustande kommen.

Nicht gezeigt werden konnte bisher, ob das hier entwickelte Textverständnis auf Aufführungen übertragen werden kann. Im nächsten Kapitel werden deshalb zwei diesbezügliche Ansätze untersucht: die Zeichenhaftigkeit nach Fischer-Lichte (1983) und das type-token Modell nach Garnham und Oakhill (1996).

---

<sup>102</sup> Derartige Strukturen sind durch Foucault (1973 und 1974) beschrieben worden. Ein Diskurs entsteht nach Foucault, wenn man unabhängig von Personen und Motiven eine Diskurs-’Oberfläche’ beschreiben kann. Eine Diskursoberfläche wiederum ist durch ihre ‘Aussagen’, deren Häufungen und Regelmäßigkeiten, bestimmt.

## 5 Übertragung des Rezeptionsmodells auf Aufführungen

Im Gegensatz zu einem Text ist eine Aufführung ein Ereignis, welches in einem öffentlichen Raum stattfindet<sup>103</sup> und bei dem alle Mittel genutzt werden können, die die Aufführenden zur Verfügung haben. Alle Aufführenden müssen nicht nur den Text kennen, sondern auch detaillierte Vorstellungen entwickeln, was der Text für einen Gehalt besitzt und wie dieser darstellbar ist. Die Aufführenden müssen ausgehend vom linguistischen Gehalt zum Inhalt, zu Personen und deren Charakteristik, zu den Orten der Handlung, zu Dekorationen und Requisiten, Kostümangaben, zu den Situationen und deren Zusammenhänge etc. zwischen wesentlichen und unwesentlichen Angaben differenzieren. Aus der Interpretation des Textes und den Mitteln, die die Aufführenden zur Darstellung des interpretierten Gehaltes auswählen, entsteht im Moment der öffentlichen Aufführung eine Gesamtheit, die als Theater bezeichnet wird. Im Folgenden soll untersucht werden, inwiefern das zeichentheoretische Modell von Fischer-Lichte (1983) für den Interpretationsprozess eines Textes für eine Aufführung genutzt werden kann.

### 5.1 Zeichentheoretisches Modell

Erika Fischer-Lichte (1983) geht in ihrem zeichentheoretischen Modell davon aus, dass die Interpretation eines Textes über die textlichen Elemente erfolgt. Alle textlichen Elemente werden in diesem Modell als Zeichen betrachtet.

Aufbauend auf der Zeichentheorie von Charles W. Morris (Morris, 1938) besitzt ein Zeichen für Fischer-Lichte drei Dimensionen: die syntaktische Dimension (Relation eines Zeichens zu anderen), die semantische Dimension (Relation des Zeichens zum gemeinten Objekt) und die pragmatische Dimension (Relation des Zeichens zum Zeichenbenutzer) (Fischer-Lichte, 1983, Band

---

<sup>103</sup> Selbst Sozietätstheater, Liebhaberbühnen oder Privattheater stellen eine Öffentlichkeit dar, da sich in diesen Gesellschaftsformen Menschen zusammenfinden um Texte aufzuführen. Die Motivationen zu Aufführungen können verschiedener Art sein. In der Indexierung von Bender (1997) sind verschiedene Aussagen dazu verzeichnet. Z.B.: "Für den Fürsten in Dürkheim an der Hardt [Carl Friedrich Wilhelm, 1. Fürst zu Leiningen (\* 14.08.1724 - † 09.01.1807)] soll es zu seinem Geburtstagsfest im Jahre 1781 eine besondere Überraschung geben. Deswegen wurde beim Bau auf dem Schloss Jägerthal gleich ein Theater mit eingebaut, und die Kinder Erbprinz Emich Karl, Rheingräfin von Grumbach und Gräfin zu Erbach "überraschten den Fürsten am 14ten August durch eine sehr wohl gelungene Vorstellung des Französischen Stücks: Feinte par amour [1773], von Dorat [Claude-Joseph Dorat (\* 31.12.1734 - † 29.04.1780)]. Dieses war die erste Veranlassung zu dem noch bestehenden sehr guten Gesellschaftstheater. Es vereinigten sich nach und nach mehrere Personen des Fürstl. Hauses und Hofes, in der Folge auch einige Fürstl. Diener, und andere Personen aus der Stadt, welche Muse dazu haben, zu diesem angenehmen Zeitvertreibe; das geräumige Reithaus wurde zum Theater eingerichtet, und voriges Jahr so viel erhöht, mit Geschmack gezieret, und mit Maschinen versehen, daß sich nun jedes Stück darauf vorstellen läßt" (ELB 1785 1 223f). Zu sehen ist anhand dieses Beispiels, dass sich Personen aus verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen zusammenfinden, um Texte zur Aufführung zu bringen.



1:8). Die Bedeutung eines Zeichens entsteht dadurch, dass ein Zeichen innerhalb eines Zeichenzusammenhangs auf etwas bezogen wird. Die Mitglieder eines Kulturkreises legen zu jedem Wahrnehmbaren mittels Denotation und Konnotation einen Gehalt fest. Dieses Wahrnehmbare wird dadurch als Zeichen beschreibbar. Zeichen, die im Theater Verwendung finden sind: phonetische, mimetische, gestische und nonverbale Ausdrucksformen, Kleidungselemente wie Maske, Frisur und Kostüm. Weitere Elemente sind räumliche Gestaltungen wie Bühnenraum, Dekoration, Requisiten und Licht sowie musikalische Elemente (Fischer-Lichte, 1983, Band 1:25-87). Entsprechend ist ein Schauspieler zu betrachten:

"Richtet dagegen die Person A ihr Äußeres her, um X darzustellen - zieht A z.B. in diesem Fall einen Pelzmantel an -, so tut sie dies gewiß nicht, weil ihr kalt ist, sondern um eine Aussage über X zu machen [...] A richtet also sein Aussehen nicht für einen konkreten Zweck her, sondern weil er etwas über X anzeigen will" (Fischer-Lichte, 1983, Band 1:17f).

Die Zeichenhaftigkeit eines Ausdrucks wird genutzt, um eine Aufführung als "theatralischen Text" zu bestimmen (Fischer-Lichte, 1983, Band 3:10). Eine Aufführung bleibt nach Fischer-Lichte ein Text, da dieser Text durch multimediale Mittel nur in eine andere Form überführt wird. Multimediale Mittel sind "Filmbild und Ton, Schrift und Bild, Schauspieler, Bühnenraum und Ton etc" (Fischer-Lichte, 1983, Band 3:19).

Im Interpretationsprozess eines Textes muss das 'Zeichen' vom Schauspieler interpretiert werden:

"Im Drama sind nicht lebendige Figuren präsent, sondern es ist lediglich ein literarischer Text gegeben, aus dessen Zusammenhang der Schauspieler oder Regisseur bestimmte Elemente und Teilstrukturen im Hinblick auf die in diesem Text als A, B oder C bezeichnete Rollenfigur interpretieren muss. Die Rollenfigur ist also jeweils nur als diejenige Bedeutung gegeben, welche den entsprechenden Elementen und Teilstrukturen des aus sprachlichen Zeichen aufgebauten literarischen Textes beigelegt wird" (Fischer-Lichte, 1983, Band 3:26).

Der Text präsentiert Zeichen, die ein Schauspieler in seinem Interpretationsprozess wahrnehmen (Fischer-Lichte, Band 3, 1983:27) und mit seiner Körperlichkeit realisieren muss (Fischer-Lichte, 1983, Band 3:29). Dabei ist es seine Aufgabe, zeitlich kulturelle Codes der Schauspielerei einzuhalten (Fischer-Lichte, 1983, Band 3:29f). Zentraler Punkt dieses Ansatzes ist das 'Zeichen', das essentieller Träger des textlichen Gehaltes ist.

Dürr und Schlobinski (2006) beschreiben, dass die Zuweisung der Bedeutung zu einem Zeichen arbiträr, und somit willkürlich, ist und erst durch die Mitglieder einer Gemeinschaft konventionalisiert werden kann. In der Interpretation des 'Zeichens' kann erst nach der Konventionalisierung auf die kulturell gefestigten Bedeutungen zurückgegriffen werden und sie ist erst dann eindeutig interpretierbar. Das bedeutet einerseits, dass im Interpretationsprozess einer Aufführung nur bestehende oder bekannte Zeichen interpretiert werden können und andererseits,

dass das daraus entstehende Theater nur dann Theater ist, wenn in einer Aufführung konventionell zeichenhafter Ausdruck verwendet wird. Einem Aufführenden wird bei Fischer-Lichte die Rolle eines Mediators zugeschrieben, der Mittels des Zeichengehalts des Textes, mit Hilfe konventionalisierter schauspielerischer Codes und seiner eigenen Körperlichkeit die darzustellende Rolle in einer Aufführung darstellt (Fischer-Lichte, 1983, Band 3:27ff). Wie dieser Prozess der Interpretation dabei tatsächlich vollzogen wird, wurde anhand der Zeichentheorie nicht erklärt.<sup>104</sup> Eine Unterscheidung zwischen generellen Vertretern (type) und individuellen Beispielen (token) ist in der Zeichentheorie ebenfalls nicht möglich. Berücksichtigt man die aufgeführten Beispiele der Fassungsvariationen und das empirische Ergebnis, dass verschiedene Aufführende unterschiedlich bewertet wurden, benötigt man ein Modell, das die Individualität eines Aufführenden als essentielle Grundlage einschließt. Die im Textrezeptionsmodell bereits benannte ‘type-token-distinction’ (Garnham und Oakhill, 1996:334) ermöglicht es, einen Aufführenden und dessen Darstellungsformen als individuell zu betrachten. Dieser Individualität folgend kann von einer künstlerischen Darstellungsleistung ausgegangen werden, die einem Zeichen nicht per se, sondern einem Aufführenden in Kombination aller medialer Mittel zuzuschreiben ist und eine hohe Aktualität im Moment der Aufführung erfährt.

## 5.2 ‘Type-token-distinction’

Die ‘type-token’ Theorie<sup>105</sup> differenziert zwischen einer generellen, abstrakten Vorstellung und einem Ausdruck oder einem Objekt und seinem jeweils einzelnen, individuellen Vertreter. So ist das Wort ‘der Sekretair’ oder ‘der Tisch’, ein ‘type’, ein abstrakter Ausdruck oder ein abstraktes Objekt. Diese ‘types’ werden durch den Rezipienten mit verschiedenen Bedeutungen versehen. Der ‘type’ ‘Sekretair’ kann den Beruf eines ‘Schreibers’ ausführen oder ‘Verwaltungsbeamter’ sein. Welcher ‘Sekretair’ als individueller Repräsentant ausgewählt wird, entscheidet jeder Mensch für sich. Der ‘Tisch’ ist ein ‘type’, der individuelle ‘token’ befindet sich beispielsweise im Zuhause eines Menschen (Garnham und Oakhill, 1996:333f). Demnach sind alle Entitäten einer abstrakten Gruppe zugehörig. Der Vertreter ist im einzelnen Fall aber individuell geprägt. Darüber hinaus besitzt der ‘Tisch’ oder der ‘Sekretair’ auch eine Zeichenfunktion. Diese tritt aber in der individuellen Betrachtung eines Tisches oder Sekretairs hinter den jeweils individuellen ‘token’ des Rezipienten zurück. Eine ‘type-token-distinction’ beschreibt Objekte, Handlungen,

---

<sup>104</sup> “Der Schauspieler geht also bei der Gestaltung einer Rolle von einer Bedeutung aus, die er - unter welchen Bedingungen und auf welche Weise auch immer - am literarischen Text des Dramas als Vorstellung der Rolle entworfen hat” (Fischer-Lichte, 1983, Band 3:27).

<sup>105</sup> Die Begrifflichkeit der ‘type-token’ Relation wurde von Peirce (1906) eingeführt.

Raumvorstellungen und Emotionen. Die jeweiligen Repräsentanten werden bei einem Menschen mental repräsentiert. Anders ausgedrückt, wird ein spezieller 'type' oder 'token' rezipiert, erfolgt dessen Verarbeitung im Gehirn eines Menschen auf der Basis einer mentalen Repräsentation des jeweiligen Vertreters.

Die Verwendung eines konkreten Mittels, wie eines bestimmten 'Sekretairs' und eines bestimmten 'Tisches', erzeugt durch seine Darstellung auf der Bühne einen konkreten Eindruck. Dieser Eindruck wird durch denjenigen, der einen 'bestimmten Tisch' auswählt, beeinflusst. So verändert die Wahl eines 'Schreibtisches', eines einfachen 'Arbeitstisches' oder eines 'Schreibkatheders' den situativen Charakter des auszudrückenden Inhaltes. Ebenso die Verwendung eines bestimmten Kostüms, um den 'Sekretair' zu charakterisieren. Indem ein Aufführender konkret ein bestimmtes Ausdrucksmittel wählt, um einen inhaltlichen oder situativen Charakter darzustellen, beeinflusst er nachhaltig die Wahrnehmung des Aufführungsrezipienten. Die Wahl des Ausdrucksmittels für die Darstellung ist eine spezifisch individuelle. Indem der Aufführende einen 'Tisch' auswählt, entscheidet er über den spezifischen Ausdruck des Tisches anhand seiner Erfahrungen und Erlebnisse. Das bedeutet nicht, dass ein Aufführender die Unterscheidung zwischen abstrakter Vorstellung und individuellem Vertreter ('type-token distinction') permanent reflektiert. Diese ist im alltäglichen Gebrauch nicht relevant (Garnham und Oakhill, 1996:334). Bei der Entwicklung einer Aufführung durch den Aufführenden muss dagegen davon ausgegangen werden, dass ein Aufführender im Prozess der Interpretation der 'Verfasser types' mit dem Ziel der Darstellung seiner 'theatralen token' das Verhältnis von abstrakter Vorstellung und individuellem Vertreter künstlerisch permanent reflektiert. Anders ausgedrückt: Bei einem Aufführenden ist die bewusste Suche nach einem künstlerischer Ausdruck, womit der interpretierte Text visuell auditiv dargestellt werden kann, als Handlungsziel voranzusetzen. Der künstlerische Gehalt, der als 'theatraler type' vom Rezipienten wahrgenommen wird, unterliegt dann nicht mehr einem beliebigen Ausdruck, sondern stellt eine eigenständige künstlerische Leistung dar, mit der der interpretierte Gehalt eines Textes in der Interpretation des Aufführenden unter Berücksichtigung aktueller weltlicher Bezüge zur Aufführung kommt.

Im Beispiel des einen Tisches bedeutet dies, dass ein Tisch für die Aufführung ausgewählt wird, der nach der Interpretation der Aufführenden ein Tisch ist, der den wahrgenommenen textlichen Bedeutungen entspricht, aber auch den Bedeutungen, die ein Aufführender durch sein Wissen, seine individuellen Erlebnisse und Erfahrungen besitzt.

Aus der Spanne zwischen dem Darstellungsmittel 'Tisch' und der Interpretation durch den Aufführungsrezipienten entwickelt sich ein inhaltlicher Ausdruck, der die Aufführung vom Text unterscheidet, da der Aufführende in einer Aufführung real wahrnehmbare 'token' verwendet und damit nicht auf der Ebene der relativ 'frei' interpretierbaren 'types' des Textes verbleibt.

Nichtsdestotrotz sind die vom Aufführenden gewählten ‘token’ aus der Sicht des Aufführungsrezipienten wieder nur ‘types’, da der Aufführungsrezipient und der Aufführende unterschiedliche Erfahrungs- und Wissenswelten besitzen.

Die Ausdrucksmittel variieren von Aufführenden zu Aufführenden, von Schauspielergesellschaft zu Schauspielergesellschaft. Auch wenn man davon ausgeht, dass die Gesellschaften nicht immer alle Ausdrucksmittel wie ‘Tische’, Kostüme etc. nach ihrer Wahl zur Verfügung haben, kann man trotzdem unterstellen, dass jene Ausdrucksmittel durch die Aufführenden bzw. die Gesellschaft bestimmt wurden, die ihrer Interpretation am ehesten entsprechen.

Die ‘token’ sind, erweitert betrachtet, Ausdruck der erlebten Welt eines Menschen. Aus den einzelnen ‘token’ für Objekte, für Handlungen, Situationen und Emotionen lernt und entwickelt der Mensch die dazugehörigen ‘types’. Diese Ansicht soll im Folgenden auf das Theater übertragen werden. Im weiteren Verlauf soll zu diesem Zwecke der Vorgang der Wandlung zwischen Text und Aufführung näher beleuchtet werden.

### **5.3 Erweiterung des Rezeptionsmodells um die ‘type-token-distinction’**

Betrachtet man eine Aufführung unter den Annahmen des gewählten Textrepräsentationsmodells, ergeben sich Variationen allein durch den Rezeptionsprozess. Die hier aufgestellte These geht davon aus, dass es neben dem Verfasser eines Textes einen zweiten Ausdruckgeber - den Aufführenden - gibt. Wie dieser ‘zweite Ausdruckgeber’ zu verstehen ist, soll im Folgenden beschrieben werden.

Ein Verfasser verfasst einen Text. Die Wörter des Textes bringen den Gehalt und die Intention des Verfassers zum Ausdruck. Diese Wörter nenne ich ‘Verfasser token’. Ein Textrezipient interpretiert in einem Text diese Wörter und deren Gehalt. Da ein Rezipient die ‘token’ des Verfassers nicht kennt, sondern nur den Text rezipiert, verwandeln sich die ‘Verfasser token’. Die ‘token’, die ein Rezipient in einem Text wahrnimmt, werden im Folgenden ‘Verfasser types’ genannt. Ein Rezipient interpretiert diese ‘Verfasser types’ anhand seiner individuellen ‘token’. Die ‘Verfasser types’ transformieren sich dadurch in ‘Rezipienten token’. Für die Darstellung auf einer Bühne ist es erforderlich, dass ein Rezipient aus seinen ‘Rezipienten token’ einen ‘token’ entwickelt, der als Darstellung auf der Bühne wahrgenommen werden kann. Diese ‘token’ werden im Folgenden ‘theatrale token’ genannt. Die Umwandlung der ‘Rezipienten tokens’ in ‘token’ für eine Aufführung, erfolgt auf der Basis individueller Erlebens-, Emotions- und Wissensbereiche und des durch den Aufführenden interpretierten Textgehaltes. Das Ziel eines solchen Auswahlprozesses ist die Darstellung auf der Bühne. Im Moment der Aufführung werden die ‘theatralen token’ des

Aufführenden wahrnehmbar. Sie präsentieren visuell auditive Handlungsentwürfe eines Aufführenden. Wird eine Aufführung von einem Aufführungsrezipienten wahrgenommen, wandeln sich die 'theatralen token'. Ein Aufführungsrezipient nimmt die 'theatralen token' in einer Aufführung wahr, erkennt diese aber nicht als 'theatrale token' der Aufführenden, sondern als Darstellungsmittel innerhalb einer Aufführung. Der 'theatrale token' wandelt sich deshalb während des Rezeptionsprozesses in einer Aufführung zu 'theatralen types'. Diese 'theatrale types' werden durch den Aufführungsrezipienten als 'Aufführungsrezipienten token' wahrgenommen.<sup>106</sup> Entsprechend wandeln sich die 'Aufführungsrezipienten token' auch dann, wenn ein Aufführungsrezipient über eine Aufführung berichtet. Seine orale oder textliche Beschreibung wandelt sich im Moment der Wiedergabe zu 'types', die der Zuhörer oder Leser als 'token' versteht.

In einem 'theatralen token' ist auch immer der 'Verfasser token' enthalten. Anders ausgedrückt, bringt eine visuell auditive Darstellung, die mit einem 'theatralen token' stattfindet, auch immer den 'Verfasser token' zum Ausdruck. Im 'theatralen token' ist also nicht mehr nur die Weltsicht und Intention des Verfassers eingeschrieben, sondern auch die des Aufführenden bzw. der Aufführenden.

#### Schematische Darstellung des 'type-token-Verhältnisses'

---

<sup>106</sup> Die Diskussion der Wandlung von 'theatralen token' zu einem 'theatralen type' wird hier nur hinsichtlich eines Aufführenden betrachtet. Der Prozess des Zusammenwirkens mehrerer Aufführender wird in Kapitel 6.2 thematisiert.

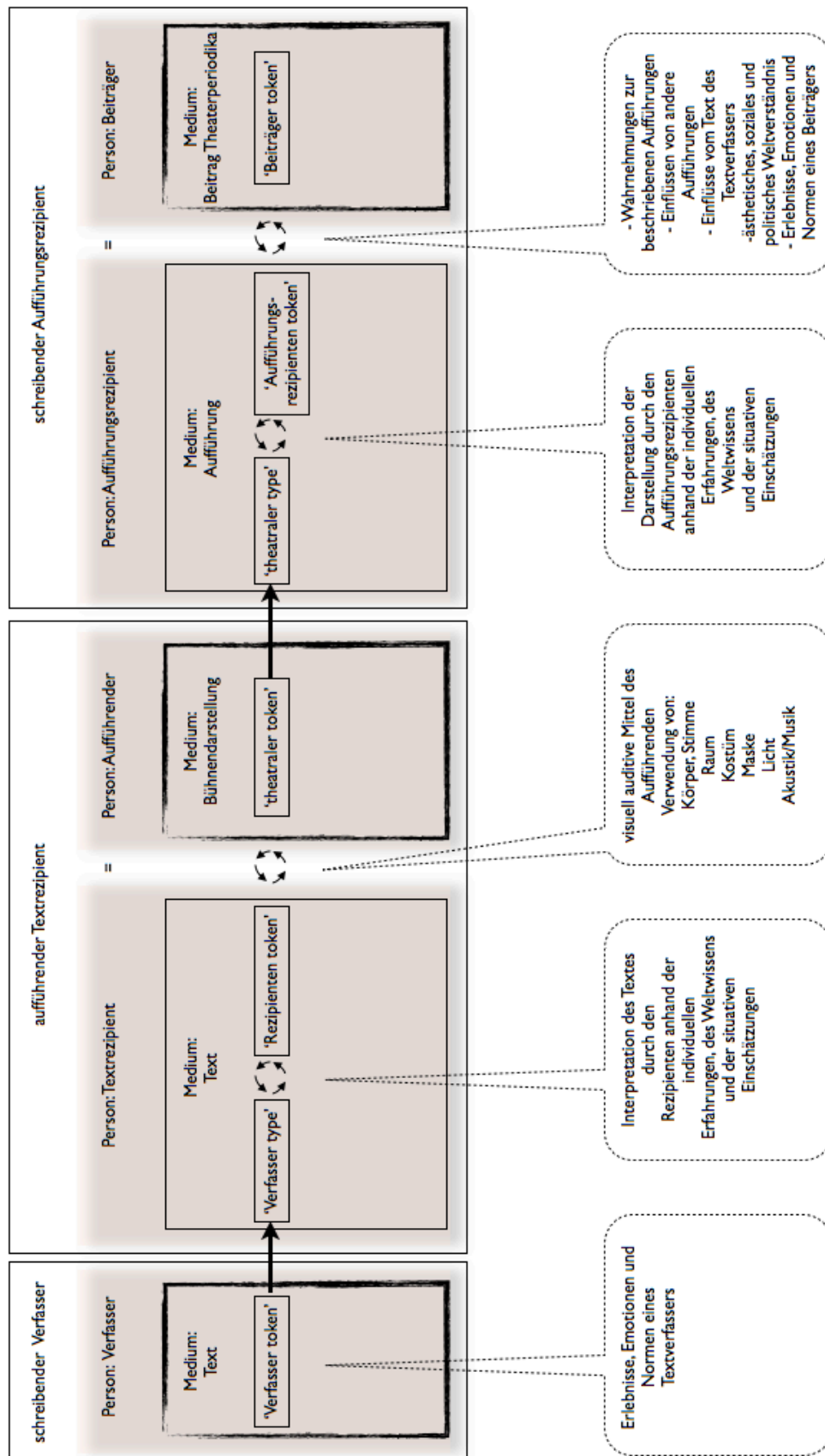


Abb. 50: Schematische Darstellung des 'type-token-Verhältnisses' anhand eines Rezeptionsprozesses von einem Text, dessen Umwandlung in eine Aufführung, der Rezeption der Aufführung mit abschließender Berichterstattung über die wahrgenommene Aufführung.

Für einen ‘theatralen token’ gilt, dass der entsprechende Gehalt durch visuell auditive Handlungen der Aufführenden vermittelt wird. Anders ausgedrückt: Ein ‘theatraler token’ ist ein Ausdruck, der nicht allein auf Wortgehaltsebene besteht, sondern ausdrucks gesprochen und dargestellt wird.

Durch die Transformation eines ‘Verfasser token’ in einen ‘theatralen token’ vollzieht sich nicht nur ein Wandel auf der Ebene der Rezeption. Eine Textrezeption erfolgt durch den Rezipienten in dem von ihm selbst gewählten raumzeitlichen Kontext. In einer Aufführung findet eine Visualisierung und Auditierung eines Gehaltes statt, die eine raumzeitliche Bindung aller Beteiligten voraussetzt. Gleichzeitig vollzieht sich durch die ‘theatralen token’, die aus dem Interpretations- und Darstellungsprozess der Aufführenden entstehen, eine Fokussierung auf den durch die Aufführenden interpretierten Textgehalt.

Die historische Zeit, in der ein Text veröffentlicht wurde, ist per se verschieden von der Zeit, in der dieser Text jeweils rezipiert wird. Dieser unterschiedliche Zeitpunkt bestimmt nachhaltig die Rezeption eines Textes. Dies gilt auch für den Rezeptionsprozess eines Textes, der einer Aufführung zugrundeliegt. Dagegen gestaltet sich der Rezeptionsprozess einer Aufführung anders. Die Weltansichten von Aufführenden und Aufführungsrezipienten sind zwar individuell verschieden, durch die gemeinsame Teilhabe an einer Aufführung befinden sie sich aber zugleich im selben historischen Moment. Anders ausgedrückt: Beide besitzen im Moment der Aufführung eine zwar individuelle Weltansicht, die aber durch die Aktualität, in der sie sich befinden, eine hohe Annäherung beider Weltansichten ermöglicht.

Dagegen entsteht zwischen ‘Verfasser token’ und ‘theatralen token’ eine immer größere Distanz, je weiter Ersterscheinung und Aufführung zeitlich auseinander liegen. So muss beispielsweise der Gehalt, den Shakespeare mit seiner Weltansicht um 1600 in seinen ‘Verfasser token’ einschreibt, verschieden sein im Vergleich zu der Weltansicht, die ein Aufführender in seinem ‘theatralen token’ im Jahre 1785 oder gar 2010 zum Ausdruck bringt.

Das bisher beschriebene Textrezeptionsmodell zeigt, dass die Rezeption eines Textes prozesshaft erfolgt und von der Biographie des Rezipienten abhängig ist. Mithilfe der ‘type-token-distinction’ wurde die Rezeption eines Textes betrachtet und hervorgehoben, wie sich der Rezeptionsprozess bei den Textrezipienten und Aufführenden und anschließend über die Aufführung bei den Aufführungsrezipienten vollzieht. Die ‘type-token-distinction’ basiert dabei wesentlich auf der unterschiedlichen Repräsentation eines Wortes.

Anhand des Textes “Verbrechen aus Ehrsucht” wurde gezeigt, dass sich die Aufführung eines Textes immer als Übersetzung von gedruckt vorliegenden Wörtern in visuelle und auditive Handlungen beschreiben lässt.

Ein Aufführender rezipiert einen Text, der i.d.R. auch auf Papier gedruckt, vorliegt. Neben den clauses besteht ein Text aus rhetorischen Mitteln<sup>107</sup>, Layoutmitteln<sup>108</sup> und Mitteln des Nebentextes, die durch den Verfasser als Instrument der grundlegenden Gestaltung und besonderen Betonung eingesetzt werden. Der Leser, der einen Text liest, interpretiert Wörter anhand von 'types' und 'token', entwickelt daraus ein Verständnis für clauses, aus den clauses das Verständnis für einen ganzen Text. Dieses Verstehen geschieht schrittweise während der Textrezeption. Garnham und Oakhill (1996) gehen dabei von einer mentalen Repräsentation des interpretierten Textinhaltes aus. Das Verständnis für die Bedeutung von Wörtern und clauses, den verwendeten rhetorischen Mitteln unter Berücksichtigung der Layoutgestaltungen und des Nebentextes, ist demnach mental bei einem Rezipienten repräsentiert.

Eine Aufführung ist ein Ereignis in Zeit und Raum, bei dem die gezeigten Darstellungen auf die mentale Repräsentation des Textverständnisses eines Aufführenden zurückgehen. Diese mentalen Vorstellungen zu einem Text 'übersetzt' ein Aufführender mittels visuell auditiver Mittel in eine Aufführung. Eine Aufführung umfasst auch Wörter, clauses und rhetorische Figuren etc. Das Substantielle einer Aufführung entsteht aber erst durch die Transformation der Wörter und clauses eines Textes in Handlungen. Bei den Darstellungen innerhalb einer Aufführung sind gesprochene Wörter nicht zentrales und einziges Ausdrucksmittel - Wörter (und clauses) sind vielmehr Teil eines komplexen visuell-auditiven Geschehens. Die Gesamtheit aller verwendeten visuell-auditiven Gestaltungsmittel muss aber durch die Aufführenden aus Wörtern, clauses bzw. allen Textteilen (Haupttext wie Nebentext) erst entwickelt werden.

#### **5.4 Gestaltungselemente von 'theatralen token'**

Für die Präsentation der visuellen und auditiven Handlungen sind Gestaltungselemente notwendig. Diese lassen sich exemplarisch wie folgt beschreiben:<sup>109</sup>

*Handlung:* Die Gestaltung der Handlung muss alle Handlungen berücksichtigen, die zur Darstellung des Geschehens notwendig sind. Die Handlungen der Aufführenden sind zentraler Ausdruck der dargestellten Aussagen. Zu den Handlungen gehören: bestimmte situative Tonlagen, emotionale Ausdrucksformen, passende Körperhaltungen, eine entsprechende Mimik wie auch

---

<sup>107</sup> Als rhetorische Mittel gelten: bildhafte Figuren (z.B. Emphase, Hyperbel, Litotes), Satz- und Wortfiguren (z.B. Klimax) oder Klangfiguren (z.B. Alliteration, Assonanz). Siehe dazu Lausberg (1990).

<sup>108</sup> Formate, Satzspiegel für Textanordnung, typographische Elemente wie Schrift (Größe, Art), Überschriften und Fließtexte, Nebentextdarstellungen etc.

<sup>109</sup> Diese Darstellung strebt keine Vollständigkeit an, sondern erfasst beispielhafte Mittel.



räumliche Positionen für einzelne Aufführende und deren räumliches Verhältnis zu anderen Aufführenden im Raum.

*Bühnenbild:* Das Bühnenbild beinhaltet alle Elemente, die den Raum charakterisieren, in dem Handlungen stattfinden. Dazu zählen alle baulichen Elemente wie Podien, Treppen, Maschinerien, Stellwände, die Raumdarstellungen ermöglichen, Gassen, Plafonds, Lichtelemente etc.

*Ausstattung:* Als Ausstattung können alle beweglichen Elemente betrachtet werden, inklusive der Dinge, die zur Requisite gezählt werden.

*Kostüm:* Dazu zählen alle Kleidungselemente, die innerhalb einer Aufführung benötigt werden, wie: Hut, Perücke, Brille, Hemd, Jacke/Jackett, Hose, Anzug, Schuhe, Gehstock etc.

*Körperlichkeit:* Dazu zählen Größe, Körperstatur, Haltung, Phonetik, Mimik, Gestik, etc.

*Figurencharakteristik:* Die Aufführenden müssen die Charakteristik der textlich entworfenen Figur aufgreifen. Gleichzeitig präsentieren sie diese mit ihrer eigenen Körperlichkeit.

Die Schaffung einer *Handlung* scheint einfach, nimmt man den *clausen*, in dem beschrieben wird: ‘Sekretair Ahlden’

“(sitzt an dem Schreibtische, steht auf und beschäftigt sich mit dem einen Bund Akten. So viel es ohne die Wahrheit zu beleidigen seyn kann, machen es die Abwechslungen seiner Beschäftigungen vergessen, daß er einen Monolog sagt.) Ein heitrer schöner Morgen” (Iffland, 1784:1).

Die beschriebene Handlung beinhaltet aber mehr als nur ‘eine’ Beschäftigung mit Akten, da sie mit den gesprochenen Wörtern eine Handlungseinheit bilden muss. Diese Handlung kann z.B. mit hektischem Armrudern und schneller Sprache Unsicherheit vermitteln, wenn der Sekretair die Sätze sagt: “Der alte Ruhberg ist ein grader Mann, somit kann meine grade Anwerbung ihm nicht mißfallen. [...] ich habe ganz den Muth, der über Schwierigkeiten hinaus sich Wege bahnt” (Iffland, 1784:1f). Dementgegen kann die Handlung auch sehr bedächtig mit wenigen, sehr deutlichen langsamen Gesten dargestellt werden.

Das *Bühnenbild* soll einen bürgerlichen Raum darstellen: Bestimmt werden muss die Raumform, z.B. halbrund, quadratisch etc., die Wandgestaltung, die Größe einer Tür oder eines Fensters, die farbliche Gestaltung, die perspektivische Wirkung etc. Ebenso müssen Beleuchtungen entworfen werden, die auf bestimmte Handlungen durch Lichteinflüsse fokussierend einwirken oder aber die Gesamtheit aller Darstellungsmittel gleichzeitig ausleuchten.

*Ausstattungs*-Elemente wie ein Schreibtisch, ein Stuhl oder Ordner müssen ausgewählt werden.

Die *Figurencharakteristik* anhand der Berufsbezeichnung ‘Sekretair’ erfordert eine Person, die den Aufführenden als einen ‘Sekretair’ darstellt. Dieser Aufführende benötigt einen

entsprechenden Habitus (*Körperlichkeit*) wie auch die Fähigkeit, mittels Phonetik, Mimik und Gestik den 'Sekretair' darzustellen.

Der Aufführende, der diese Figurendarstellung übernimmt, muss zudem mit einem *Kostüm* eingekleidet werden.

Damit sei die Leistung eines Aufführenden exemplarisch und überblicksartig beschrieben. Doch wie erfolgt die Auswahl der gestalterischen Mittel in der Gruppe aller Aufführenden? Die individuellen 'token' des Verfassers werden mit der Rezeption zur individuellen mentalen Repräsentationen jedes einzelnen Rezipienten.

Eine Exponierung der Repräsentation erfolgt erst, wenn ein Rezipient in einen monologischen oder dialogischen Austausch mit anderen Rezipienten eintritt. Beispielsweise durch einen Briefverkehr; die Besprechung in einer Zeitschrift; innerhalb eines Lesezirkels bzw. einer Lesegesellschaft; im Rahmen schulischer bzw. wissenschaftlicher Rezeptionen oder in einer Aufführung.

Betrachtet man eine Aufführung, tritt im Vergleich zur Textrezeption ein essentieller Unterschied hervor: 'Theatrale types' einer Aufführung sind nicht mehr textlich bzw. mental, sondern visuell und auditiv real wahrnehmbar. Die Wahrnehmbarkeit dieser 'theatralen types' im Rahmen einer Aufführung ist für die Aufführenden wie für die Aufführungsrezipienten gleichermaßen real. Diese Sinnlichkeit entsteht durch Gestaltungselemente, die von den Aufführenden verwendet werden. Diese müssen aber in Abstimmung zwischen den Aufführenden ausgewählt und bestimmt werden. Folgende Fragen werden dabei im Weiteren beleuchtet: Wie sieht das Gruppengefüge einer Schauspielergesellschaft aus? Wie agiert die Schauspielergesellschaft nach außen? Was unterscheidet die Gruppe von einzelnen Aufführenden?

## 6 Integration der Aufführenden in das Rezeptionsmodell

### 6.1 Aufführende in Schauspielergesellschaften

Dem Zusammenspiel einer Schauspielergesellschaft kommt bei der Betrachtung der gemeinsamen kreativen Leistung eine wesentliche Bedeutung zu. Das Zusammenwirken einer Schauspielergesellschaft soll daher im nächsten Abschnitt näher untersucht werden. Aufführungsrezipienten finden sich meist in Abhängigkeit von ihren Interessen punktuell zu Aufführungen zusammen. Eine Schauspielergesellschaft stellt dagegen eine Gruppe dar, die eine relativ stabile Zusammengehörigkeit aufweist. Eine Gruppe ist dabei als eine Ansammlung von zwei oder mehr Personen definierbar, die miteinander interagieren, gemeinsame Ziele verfolgen, die ein gemeinsames 'Wir-Gefühl' empfinden und innerhalb eines begrenzten Zeitraums auch Gruppenstrukturen entwickeln (Stroebe, 1992; Werth und Mayer, 2008).

Eine Schauspielergesellschaft besitzt für sich als Gruppe ein Selbstverständnis, welches sich über einen längeren Zeitraum durch die Zusammenarbeit der Gruppenmitglieder entwickelt. Merkmale einer solchen Gruppe sind künstlerische Qualität und ein breites Aufführungsrepertoire. Die Entwicklung künstlerischer Merkmale wird sowohl durch Konzepte als auch durch Ausdrucksformen einzelner Gruppenmitglieder bestimmt. Die gewählten künstlerischen Mittel können konventioneller bzw. kanonischer Art sein und damit einer Konventionalisierung unterliegen, es können aber ebenso Neuschöpfungen erfolgen. Betrachtet man die künstlerische Entwicklung der Aufführenden, muss berücksichtigt werden, dass sie nicht nur auf die Umwelt im Allgemeinen reagieren. Im Besonderen nehmen sie künstlerische Entwicklungen wahr, die von anderen Schauspielergesellschaften berichtet werden.<sup>110</sup> In der Ausformung eigener Ausdrucksmittel im Rahmen immer neuer Aufführungsentwicklungen schaffen sie nicht nur selbst neue Darstellungsmittel, sie reagieren zugleich auf wahrgenommene Ausdrucksmittel anderer Aufführender bzw. Gesellschaften.<sup>111</sup> Die Weiterentwicklung der eigenen Darstellungen beruht zudem zu wesentlichen Teilen auf aktuellen bzw. neuerschienenen Texten. Diese Texte sind zwar fiktionale Vorlage, indem die Aufführenden ihre 'types' und 'token' für die Darstellung des interpretierten Inhaltes verwenden. Die Aufführenden stellen jedoch zwischen den fiktiven textlichen Gehalten und ihren gewählten Ausdrucksformen weltliche, reale Bezüge her. Diese

---

<sup>110</sup> Dies belegt die Indexierung durch Bender (1997). In verschiedenen Indexverzeichnissen sind Hinweise darauf zu finden, dass Beiträge von Theaterzeitschriften über künstlerische Prozesse berichten.

<sup>111</sup> Dies belegen Gastengagements wie z.B., dass Schröder die Mannheimer Schauspielergesellschaft besuchte oder auch die Gastspielreisen, die Iffland unternahm.

Bezüge müssen aber wegen der Zeitlichkeit, der sie unterworfen sind, durch die Aufführenden immer neu bestimmt und festgelegt werden.

Künstlerische Mittel, die durch die Aufführenden entwickelt wurden, besitzen bei ihrem ersten Einsatz einen innovativen Charakter. Diese Innovation besteht aber nur im Moment der ersten Verwendung. Bei einer späteren Anwendung verwandeln sie sich zu konventionellen Ausdrucksformen. Durch die sich kontinuierlich verändernde Zeit, immer wieder neuerscheinende Texte und ständig neue Aufführungen bekannter oder neuer Texte, ändern sich auch die Darstellungsmittel entsprechend, mittels derer ein narrativ fiktionaler Gehalt eines Textes präsentiert wird.

Aufführende treten in der Regel in Gruppen auf. Gruppen reagieren dynamisch auf neue Eindrücke. Bei Schauspielergesellschaften sind diese Eindrücke einerseits Publikumsreaktionen, andererseits aber genau die neuen Texte, die zur Aufführung gebracht werden. Indem Schauspielergesellschaften eine charakteristische Ausdrucks- und Formsprache entwickeln, schaffen sie eine gemeinsame Basis für Aufführungsproduktionen und für sich wiederholende Aufführungen. Die Entwicklung von Aufführungen aus den individuellen Interpretationen und in Zusammenarbeit mit der Gruppe lässt aus einer Textvorlage eine spezifische Gruppeninterpretation dieses Textes entstehen. Auf der Grundlage einer Textvorlage entsteht eine Aufführung, die durch die Interpretationen und Darstellungsformen der mitwirkenden Gruppenmitglieder geprägt ist und zugleich eigenständigen einmaligen Ausdruck besitzt.

Mit der Gründung des Mannheimer Nationaltheaters entwickelte Dalberg ein Leitungsgremium, das aus einem Intendanten, einem künstlerischen Leiter und einem künstlerischen Ausschuss, bestehend aus vier bis fünf Schauspielern, zusammengesetzt war. Der Bestand dieser Leitungsstruktur, wie auch deren Erfolg, zeigte sich in nachfolgenden Ereignissen, die in den Mannheimer Protokollen verzeichnet sind:

Am 02.09.1783 verstarb der bisherige künstlerische Leiter Wilhelm Christian Dietrich Meyer (\* 1749 - † 02.09.1783).

“Am gleichen Abend nach der Vorstellung des Lustspiels Miß Obre wurden die sämtlichen männlichen Mitglieder der hiesigen Schauspieler-Gesellschaft auf dem Theater versammelt, wo unter dem Vorsitz des Herrn Intendanten, Sr. Excellenz Herrn Baron von Dalberg, durch die Mehrheit der Stimmen eines der Mitglieder an die Stellen des verstorbenen Herrn Meyers zum ersten Theater-Ausschuß erwählt werden sollte: die einstimmige Wahl traf den bisherigen Schauspieler und Mitglied des größern Ausschusses, Herrn Rennschüb, der sofort als solcher der Gesellschaft vorgestellt wurde.

Den 3. September wurde durch den zweiten Ausschuß, Herrn Beck, folgendes Circulare von Intendantenwegen der ganzen Gesellschaft bekannt gemacht und von sämtlichen Mitgliedern unterzeichnet:

Nachdem wir Endesunterzeichnete mit hoher Bewilligung einer kurfürstlichen Theater-Intendance uns den bisherigen Schauspieler Rennschüb als ersten Theater-Ausschuß und Regisseur ausersehen und selbst gewählt haben, derselbe auch in diese Stelle anstatt des verstorbenen Meyers von kurfürstl. Intendance bestätigt worden ist, so verpflichten wir uns auf das Feierlichste und Verbindlichste, gedachten Herrn Rennschüb als ersten Ausschuß und Theater-Regisseur zu erkennen, versprechen ihm diejenige Achtung und Folge gleich seinem Vorfahrer zu leisten, die diese Stelle erfordert, geloben ferner, seine Anordnungen, die er in Gemäßheit der Theaterordnung, bisheriger Gesetze und nach Vorschriften der Intendance machen wird, als rechtmäßig anzuerkennen und pünktlich zu befolgen, damit vor wie nach Ordnung, gutes Benehmen, Ruhe und Erhaltung des Ganzen beim hießigen kurfürstlichen National-Theater dadurch erhalten werde. Mannheim, den 2. September 1783. War unterzeichnet von sämtlichen Mitgliedern des hiesigen Theaters” (Martersteig, 1890:192f).

Dieses Beispiel verdeutlicht durch die Unterzeichnung ‘sämtlicher Mitglieder’ der Gesellschaft, dass ein Konsens bezüglich der Gruppen- bzw. Leitungsstrukturen bestand und der Wunsch zum Ausdruck gebracht wurde, diese Strukturen in den folgenden Jahren weiter zu nutzen. Es zeigt gleichzeitig, dass die bis dahin von der Leitung und den Schauspielervertretern im Ausschuss gemeinsame Entwicklung eines Repertoires als für diese Gruppe erfolgreiches Modell angesehen wurde und fortgeführt werden sollte.<sup>112</sup> Gleichzeitig war genau diese Zusammensetzung auch jene Ebene, auf der künstlerische Ausdrucksmittel diskutiert wurden. So wurden auf Ausschusssitzungen auch ‘dramaturgische Fragen’ erörtert.

In der Sitzung des Theaterrausschusses vom 21.10.1782 wurde von Meyer angeregt:

“Diejenigen Glieder des Ausschusses, welche die Fähigkeit haben, über ihre Kunst zu raisonniren, könnten durch kleine Aufsätze über diesen und jenen Gegenstand der Kunst ihren Mitspielern manche Bemerkung mittheilen, die ihnen nützlich, und überhaupt jeden jungen Schauspieler ansportnen, selbst zu denken” (Martersteig, 1890:67).

Dalberg antwortet dem Ausschuss auf diese Frage:

“[Es] wird von Intendancewegen bei jeder Sitzung eine dramaturgische Frage zur Beantwortung aufgestellt, welche ein jedes Mitglied in der kommenden Sitzung schriftlich zu beantworten hat; wer sich das Jahr hindurch in solchen Arbeiten vorzüglich auszeichnet, empfängt am Ende desselben eine Medaille von 12 Dukaten zum Preis” (Martersteig, 1890:69).

In den Mannheimer Protokollen begann daraufhin eine öffentliche Diskussion, die über mehrere Jahre hinweg erfolgte, und deren Ziel es war, sich mit inhaltlichen und künstlerischen Ansichten auseinanderzusetzen, um diese weiterzuentwickeln. Indem diese dramaturgischen Fragen schriftlich durch einzelne Schauspieler beantwortet wurden, fand eine Explikation der Ansichten einzelner Schauspieler über deren inhaltliche und künstlerische Vorstellungen statt. Diese wurden

---

<sup>112</sup> Auf Seite 8 der Mannheimer Protokolle ist der erste Eintrag zu finden, mit dem die Entscheidungen über das Repertoire der Gesellschaft beschrieben wird: “Repertorium, welches der Auschuß den 28. Mai [1781] entwarf und von Sr. Excellenz Herrn Baron von Dalberg genehmigt wurde.” Aufgezählt werden die Aufführungen, die vom Dienstag, 29. Mai, bis Donnerstag, 28. Juni, gegeben werden sollen (Martersteig, 1890:8f). Solche Bekanntmachungen über das Repertoire erfolgten regelmäßig.

sowohl durch die Diskussion im Ausschuss als auch durch die praktische Umsetzung innerhalb von Aufführungen dieser Gesellschaft durch die gesamte Gruppe auf ihre Umsetzbarkeit hin kritisch geprüft. Auf dieser Basis konnte über die Annahme oder Ablehnung der geäußerten Ansichten entschieden werden. Dies hatte zur Folge, dass sich die Schauspielergesellschaft aktiv mit ihren Zielen, Normen, Werten und künstlerischen Ausdrucksmitteln auseinandersetzte.

Im Fall der Mannheimer Schauspielergesellschaft bestanden klare Vorgaben, wie in dieser Gruppe über das aufgeführte Repertoire entschieden wurde. Es finden sich auch Angaben darüber, wie künstlerische Prozesse diskutiert wurden. Das Mannheimer Beispiel beinhaltet allerdings zwei bisher ungeklärte Probleme:

A) Auch wenn die Angaben eine hohe wissenschaftliche Transparenz aufweisen, kann nicht geschlussfolgert werden, aus welchen Gründen diese Schauspielergesellschaft einen Text oder einen Verfasser auswählte.

B) Von der Mannheimer Gesellschaft kann nicht beispielhaft auf andere Schauspielergesellschaften geschlossen werden. Wie die künstlerischen Prozesse in anderen Schauspielergesellschaften geordnet waren (oder sind) und wie die Entscheidungskompetenzen geordnet waren (oder sind), müsste vertiefend untersucht werden.

So wie ein einzelner Mitwirkender eine Funktion in der Gesamtheit des aufzuführenden Textes inne hat, ist eine Aufführung zugleich an alle Aufführenden gebunden, an deren künstlerischen Empfindungen, deren Wahrnehmung von sozialen und theatralen Konventionen und möglichen technischen Mitteln. Das Gesamtergebnis einer Aufführung entsteht durch die Summe der Interpretationen und Vorstellungen aller Mitwirkenden für den Vorlagetext und die gewählten visuellen und auditiven Darstellungsmittel, die ihr Verständnis zum Ausdruck zu bringen. Enthalten sind gleichzeitig aber auch individuelle Leistungen einzelner. Eine Aufführung unterliegt einem oszillierenden Verhältnis von Einzel- und Gruppenleistung. Wie können nun diese Befunde in das bestehende type-token Modell integriert werden? Dies soll im nächsten Abschnitt erklärt werden.

## **6.2 Integration mehrerer Aufführender in das Rezeptionsmodell**

Die Rezeption eines Textes erfolgt auf der Basis der 'type-token-distinction'. Bisher sieht die hier entwickelte Rezeptionstheorie schematisch folgenden Ablauf vor: ein Aufführender entwickelt aus den 'Verfasser token' seine 'theatralen token', die der Aufführungsrezipient wiederum als 'theatrale types' wahrnimmt. Diese Sichtweise wurde vereinfacht in einem Prozess dargestellt (vgl. Abb. 50). Das Zusammenwirken verschiedener Aufführender wurde dabei nicht berücksichtigt. Die vom Rezipienten wahrgenommenen 'theatrale types' stellen jedoch in der Aufführungsentwicklung eine unterschiedlich gewichtete Übereinkunft aller mitwirkenden Aufführenden dar. Während der

Vorarbeiten einer Aufführung treffen verschiedenste Perspektiven auf einen Text zusammen. Ausgehend von dem Text werden einzelne Handlungen und Charaktere der Figuren bestimmt. Für diese müssen Kostüme gefunden werden. Eine Raumgestaltung für die Aufführung muss geschaffen werden. Requisiten sind zu organisieren etc.<sup>113</sup> Bei diesen Arbeiten ist es notwendig, dass die Interpretationen der einzelnen mitwirkenden Gewerke eine Ganzheitlichkeit erzielen. Den einzelnen Mitwirkenden kommt eine unterschiedliche Bedeutung innerhalb dieses Prozesses zu. Um die Dimension der Übereinkunft zwischen allen Mitwirkenden zu berücksichtigen wurde das bisherige Schema des ‘aufführenden Textrezipienten’ um mehrere Aufführende und um den Bereich ‘Produktion einer Aufführung’ erweitert.

Jeder Aufführende besitzt seine Interpretation des ‘Verfasser tokens’ und bringt diese in den Prozess seiner individuellen Bühnendarstellung ein. Die Mitwirkenden (A), (B) und (C) entwerfen entsprechend ihrer Gewerke eine Interpretation zum Text (Regie oder Theatergruppenleitung), zu den Figuren (Schauspieler), zur Bühne (Bühnenbildner), zu den Kostümen (Kostümbildner) etc. Der Aufführende (A) entwickelt aus dem von ihm interpretierten ‘Verfasser type’ seinen individuellen ‘theatralen token A’. Dieser wird im gemeinschaftlichen Prozess als ‘individueller theatraler token A’ bezeichnet. Der Mitwirkende (B) entwirft entsprechend seinen ‘individuellen theatralen token B’ etc. Präsentiert (A) seinen ‘individuellen theatralen token A’ weiteren Mitwirkenden (B, C, ...), nehmen diese den ‘individuellen theatralen token A’ als ‘individuellen theatralen type A’ wahr. Die verschiedenen ‘individuellen theatralen types’ werden durch die einzelnen Aufführenden diskutiert und beeinflussen sich dadurch gegenseitig. Durch die gemeinschaftliche Diskussion treffen die ‘individuellen theatralen types’ von A, B, C etc. aufeinander und es entsteht ein gemeinsamer ‘gemeinschaftlicher theatraler token’. Dieser ‘gemeinschaftliche theatrale token’ enthält den Anteil von A, B, C etc. in je individuell unterschiedlicher Gewichtung.

Dieser ‘gemeinschaftliche theatrale token’ setzt sich somit aus zwei Bestandteilen zusammen: den Teilen der ‘individuellen theatralen token’ der einzelnen Aufführenden (als wahrnehmbare Einzelleistung eines Aufführenden) und aus dem ‘gemeinschaftlichen theatralen token’, der alle individuellen Leistungen zu einem Gesamtbild vereint. Der Aufführungsrezipient nimmt diese beiden ‘token’ als ‘theatralen type’ mental wahr. Dieser Prozesses lässt sich schematisch wie folgt darstellen:

---

<sup>113</sup> Diese Aufzählung erfolgt beispielhaft. Zur Definition der Aufführenden siehe Kapitel 1.2.

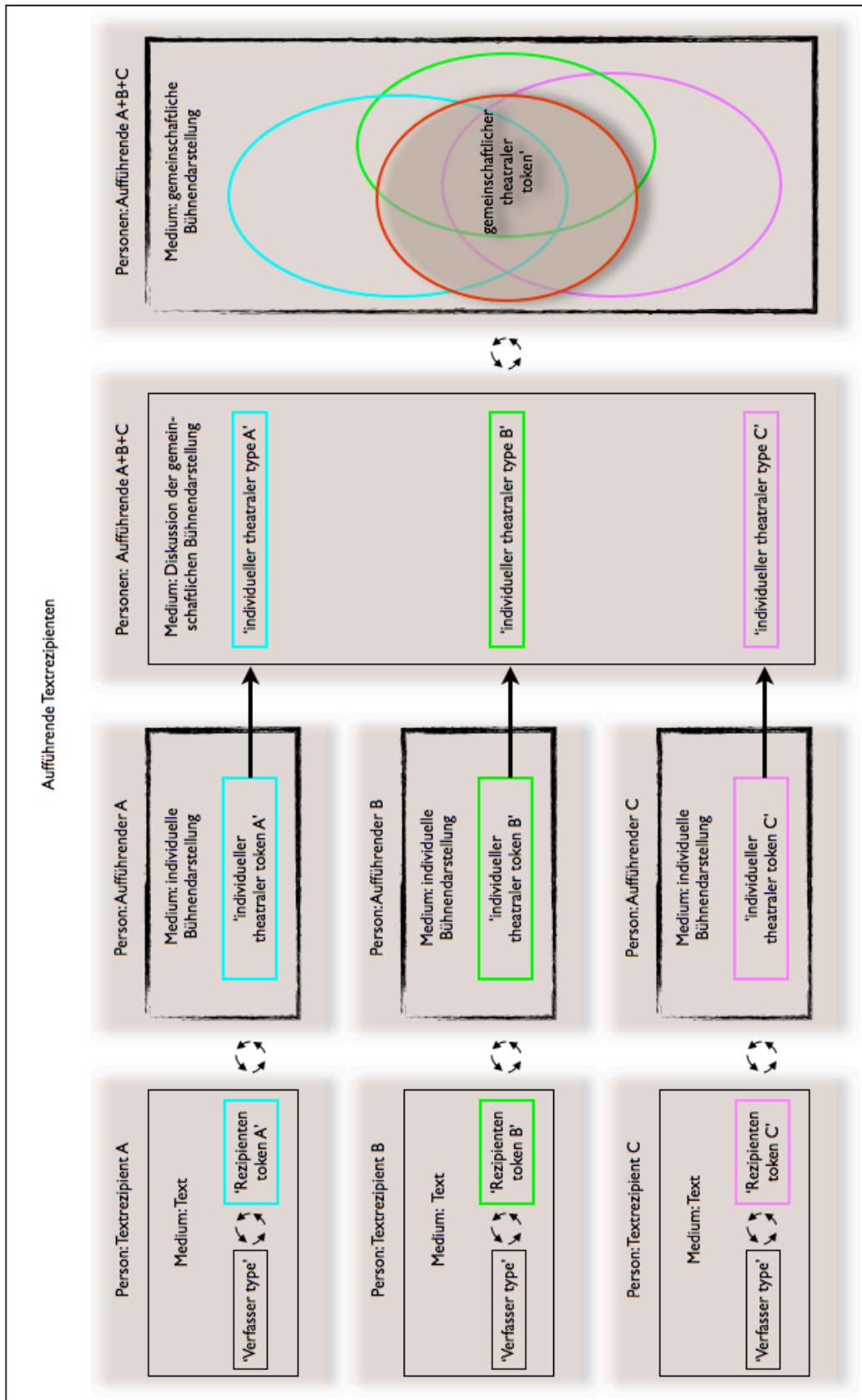


Abb. 51: Schematische Darstellung des Details der Entwicklung einer Aufführung als Gruppenleistung.



## **7 Teilhabe der Aufführenden an gesellschaftlichen Diskursen**

Die Bestimmung der ‘individuellen theatralen token’ für einzelne Aufführende und die Beschreibung ‘gemeinschaftlicher theatraler token’, die sich aus dem Zusammenspiel der individuellen Leistungen ergibt, analysieren nur das theoretische Verhältnis von individuellen Handlungen und gemeinschaftlicher Aufführung. Warum ein Text überhaupt von einer Schauspielergesellschaft gewählt wurde und welche Motivation für eine derartige Auswahl zugrunde gelegt wurden, kann nachfolgend an historischen Beispielen untersucht und theoretisch diskutiert werden.

### **7.1 Entscheidungsmotive für die Wahl eines Textes**

Die Rezeption eines Textes durch einen Aufführenden und dessen Umsetzung als visuelle und auditive Handlungen bildet die Grundlage, um den Prozess des Zusammenwirkens der Mitglieder Schauspielergesellschaft zu betrachten. In diesen Prozess fließen, wie bereits dargestellt, die individuellen Interpretationen eines Textes ein. Diese Interpretationen können positiver Art sein. Ebenso ist es möglich, dass Aufführende einen Text für eine Aufführung ablehnen. Nach der Annahme eines Textes muss indessen ein Konsens aller Beteiligten erreicht werden. Wer aber entscheidet, welcher Text aufgeführt werden soll? Welche Motive könnten bei der Auswahl eines Textes für eine Aufführung eine Rolle spielen?

In den nächsten Abschnitten sollen mehrere mögliche Interessen, die Einfluss auf eine Textauswahl für eine Aufführung anhand historischer Beispiele diskutiert werden: die Interessen eines Verfassers (A), eines Theaterleiters (B), des Publikums (C) sowie die künstlerischen Interessen einer Schauspielergesellschaft (D).

#### **A) Interessen eines Verfassers**

Betrachtet man das Interesse eines Verfassers, seinen Text aufführen zu lassen, findet man in der Theaterzeitschrift ATB einen konkreten Hinweis auf die historische Praxis der Einsendung von Texten bei Schauspielergesellschaften.

“Den 10. Jul. [1788] Reue versöhnt, aus dem von Hr. Ifland [sic!] übersandten Manuskript. S. in 5 A.” (ATB 1788 2 134).

Ein anderes Beispiel ist in den Mannheimer Protokollen zu finden: Johann Martin Miller (\* 03.12.1750 - † 21.06.1814) reichte den Text “Carl von Burgheim und Emilie von Rosenau oder der großmüthige Freier in 3 Akten” zur Aufführung ein:

“Copie eines Briefes an den Ausschuß, Hr. Meyer: Mein Herr! Gerade herausgesagt, Sie sind schon der dritte, dem ich dies Stückchen sende, und doch kann ich, wie’s doch meine Absicht war, nicht mit Sicherheit wissen, ob es aufgeführt zu werden verdient? Warum Sie eben der dritte sind? Weil mir’s [...] erst seit einigen Wochen bekannt ist, daß Sie Direktor der Gesellschaft sind. Warum aber noch der dritte nach zween andern? Weil die Umstände es so wollen, daß ich auch jetzt versteckt handeln muß, und also nicht gewiß sein konnte, ob das Stück deswillen nicht aufgeführt worden, weil’s nichts taugt, oder weil man es nicht empfangen hat. Nur eine einzige Bitte also: Lassen Sie in’s Mannheimer Wochenblatt gefälligst die paar Worte einrücken: Das eingesandte Stück | taugt nichts | oder | wird aufgeführt. Dadurch wird mir sowohl der richtige Empfang als Ihr Urtheil bekannt; [...] NB. Das Stück heißt: Carl von Burgheim und Emilie von Rosenau oder der großmüthige Freier in 3 Akten. [...] Auf vorstehenden Brief wurde in die Mannheimer Zeitung als Antwort eingerückt: >>Das von einem Unbekannten eingesandte Stück kann sobald nicht aufgeführt werden<<” (Martersteig, 1890:28f).

In den Mannheimer Protokollen findet sich ein weiterer Beleg für die Zusendung von Texten durch einen Verfasser:

“>Der Rezensent<. Lustspiel in zwei Akten. Von diesem höchst elenden Produkt verunglückter Personal-Satire läßt sich nur so viel sagen, daß der Verfasser einen Verweis verdient, daß er sich unterstehen durfte, es einem gesitteten Theater zur Vorstellung anzubieten. Beck” (Martersteig, 1890:144).

Ein Verfasser kann aus dieser Perspektive als ein Mensch betrachtet werden, der sich bei Schauspielergesellschaften bewerben muss, um seinen Text zur Aufführung zu bringen. Gleichzeitig verdeutlichen die angeführten Beispiele aber auch, dass nicht jeder eingereichte Text angenommen wurde.

## **B) Interessen eines Theaterleiters**

Ein anderes Beispiel ist durch Friedrich Schiller (\* 10.11.1759 - † 09.05.1805) bekannt. Schiller wurde in Mannheim ab dem 01.09.1783 für ein Jahr als ‘Theaterdichter’ beschäftigt. “In dieser Zeit sollte er, außer *Fiesko* und *Luise Millerin*, noch ein weiteres Stück liefern” (Unterberger, 2008:60). Der dritte Text sollte “Don Karlos” werden. Als Gegenleistung wurde ein Jahresgehalt von 300 Gulden und die Einnahmen für je eine Vorstellung seiner drei Texte vereinbart. Schiller war als Verfasser durch die vertragliche Bindung privilegiert. Dies hebt hervor, dass Schauspielergesellschaften Entscheidungskompetenzen besaßen, aufgrund derer sie nicht nur Texte auswählten, die sie zur Aufführung bringen wollten. Sie waren darüber hinaus in der Lage, Vorschüsse für zu erwartende Texte zu zahlen oder wie im Beispiel Schillers eine Festanstellung anzubieten.

### C) Berücksichtigung des Publikums

Eine ganz andere Motivation Texte aufzuführen, ist in der Theaterzeitschrift DBK nachweisbar.

“Herr Großmann hatte mir versprochen, den Anfang zu machen, mit Aufstellungen eines Verzeichnisses derjenigen Stücke, welche ihm gute und schlechte Einnahmen verschafft haben, um darnach den Geschmack des Publikums beurtheilen zu können. Hier ist ein solches Verzeichniß, von einem Abonnement hier in Hannover:

Schlecht waren die Einnahme in: *der Schein betrügt, So zieht man dem Betrüger die Larve ab, der Doctor und Apotheker, Natur und Liebe im Streite, die neue Emma, der Ring, der Weise in der That, Elfriede, Stille Wasser sind betrüglich.*

Geringe: *der Magnetismus und der Jurist und der Bauer, die Mündel, der Edelknabe und die offene Fehde, das Findelkind, Gerechtigkeit und Rache, das Kleid aus Lyon, Carl und Sophie, die Dorf=Deputierten, der Bürgermeister, Verbrechen aus Ehrsucht, der poetische Landjunker*” (DBK 1789 1 170).<sup>114</sup>

Dies beweist, dass Texte nicht allein deshalb ausgewählt wurden, weil sie aus Sicht der jeweiligen Schauspielergesellschaft inhaltlich und künstlerisch interessant waren, sondern auch, weil sie wirtschaftlichen Erfolg in Aussicht stellten.

### D) Künstlerische Interessen

Anhand der Mannheimer Schaubühne soll abschließend ein Beispiel aufgezeigt werden, dass das Vorhandensein eines künstlerischen Modells belegt, bei dem mehrere Mitglieder einer Schauspielergesellschaft über das aufzuführende Repertoire entschieden. Eduard Devrient (\* 11.08.1801 † 04.10.1877) beschreibt die Führung des Mannheimer Nationaltheater durch Dalberg wie folgt:

“Er [Dalberg] legte die executive Gewalt, die Leitung aller künstlerischen Arbeiten und die Verantwortung dafür in die Hand einer einzigen Person und auf dauernde Zeit. Er wich der Vielköpfigkeit und der Wandelbarkeit des Regimentes aus, aber er bewahrte das Josephinische Prinzip: die künstlerische Textverfasserität auf das allgemeine Vertrauen zu stützen. Er ließ diesen dirigirenden Regisseur, wie es in Wien mit den Ausschußmitgliedern geschah, unter der Benennung des ersten Ausschusses vom Gesamtpersonal erwählen.

Meyer, ein Schauspieler zweiten Ranges, aber ein erfahrener, peinlich ordnungsliebender Mann, kam auf diese Weise zuerst an die Spitze der Genossenschaft.

Ein zweiter Ausschuß von vier bis fünf Schauspielern wechselte nicht nur vierteljährlich, später halbjährlich, in Unterstützung des ersten (des Regisseurs) ab, sondern was noch wichtiger war, er versammelte sich alle vierzehn Tage

---

<sup>114</sup> Die Kursivierung erfolgte zur Kenntlichmachung der Titel.

unter Vorsitz des Intendanten, um über Verbesserungen des Theaters zu rathschlagen, neue Stücke in Vorschlag zu bringen, Urtheile über die eingereichten vorzulesen u. s. w.

So hatte dieser weitere Ausschuß der Künstler die berathende Stimme in allen wichtigen Angelegenheiten, ja noch mehr, indem er auch über eingegangene Anträge, Vorschläge, Wünsche und Klagen abzustimmen hatte, indem es Jedermann, der auch nicht zum Ausschusse gehörte, gestattet war, dahin zu kommen und seine Sache selbst zu führen, erhielt diese Versammlung die Eigenschaft eines Gerichtshofes" (Devrient, 1848:16f).

Wie sich die künstlerische Repertoireentwicklung an einem deutschsprachigen Schauspieltheater in der Zeit 1781 bis 1790 genau abgespielt haben mag, ist nicht eindeutig bestimmbar und benötigt weitere Detailuntersuchungen. Die Beispiele zeigen aber, dass es unterschiedliche Formen der Zusammenarbeit bei der Textauswahl gab. Diese unterschiedlichen Wege, einen Text für eine Aufführung auszuwählen, unterstreichen, dass Schauspielergesellschaften nach eigenen und unterschiedlichen Kriterien die Texte für eine Aufführung auswählten. Ein solcher Prozess setzt aber in jedem Fall die künstlerische Zusammenarbeit der Aufführenden innerhalb einer Schauspielergesellschaft voraus.

## **7.2 Diskursteilhabe**

Das Modell einer einfachen Textrezeption benötigt eine Erweiterung, die die komplexen Zusammenhänge, die in einer Schauspielergesellschaft vorherrschen, erklären soll. Denn das Zusammenwirken aller Mitglieder hat nicht nur Einfluss auf ästhetische und formelle Kriterien der Gruppe, sondern auch Einfluss auf deren Spielplan. Dieser muss mittels verschiedener Texte so gestaltet werden, dass Aufführungsrezipienten sich für einzelne und weitere Aufführungen interessieren. Erst dann ist es einer Gesellschaft möglich, auch wirtschaftlich zu bestehen.<sup>115</sup> Durch die Auswahl der sinnlichen Ausdrucksmittel und der Handlungen der Aufführenden wird der textlich vorliegende Gehalt in eine visuelle und auditive Form übertragen.

Der Erfolg einer Schauspielergesellschaft ist somit an den einzelnen Aufführenden und an sein Interagieren mit den anderen Mitgliedern der Schauspielergesellschaft gebunden. Das interne Mitgliedergefüge einer Schauspielergesellschaft, deren Interpretation eines Textes und die Entscheidungen, der Schauspielergesellschaft über künstlerische Mittel, kann mit Hilfe theoretischer Ansätze sozialer Netzwerktheorien untersucht werden.

Eine Diskursuntersuchung bietet die Möglichkeit, Theater als an 'Diskursen teilhabend' zu verstehen. Ausgehend von Foucault (1973 und 1974) können Aufführungen als Teil einzelner

---

<sup>115</sup> Mit der Wirtschaftlichkeit einer Gesellschaft sind nicht nur die Tageseinnahmen gemeint. Auch das Theater eines Mäzens, das möglicherweise vollständig durch diesen finanziert wird, ist darauf angewiesen, dass der Spielplan dem adressierten Publikum gefällt.

gesellschaftlicher und kultureller 'Diskursoberflächen' betrachtet werden. Die Berücksichtigung von gruppendynamischen Prozessen sowie der Einflussfähigkeit von einzelnen Gruppenmitgliedern ermöglicht es, inhaltliche und künstlerische Strukturen von Schauspielergesellschaften tiefenperspektivisch zu untersuchen. Dazu notwendige theoretische Vorarbeiten liegen mit den 'Konstellationsforschungen' (Mulsow und Stamm, 2005) vor.

Entgegen Foucault (1973), der hervorhebt, dass in der Diskursuntersuchung nicht auf die Ebene von Personen und Motiven zurückgegangen werden kann, um eine ganzheitliche Bedeutung eines Diskurses zu ermöglichen, kann mit Hilfe von Konstellationsuntersuchungen genau auf diese individuelle Ebene von Personen und deren Motiven wie auch Zielen eingegangen werden.

[Konstellationen sollen] "von Beginn an als vielschichtige Komplexe begriffen werden, die sowohl Personen und ihre Motivationslage als auch Ideen, Probleme und Theorien sowie deren Niederschläge in Dokumenten umfassen" (Mulsow und Stamm, 2005:74).

Dieser Ansatz fokussiert im Fall einer Aufführung nicht nur auf den einzelnen Künstler oder Virtuosen, sondern geht stattdessen davon aus, dass das künstlerische Gesamtbild einer Aufführung erst durch das Zusammenwirken aller Aufführungsbeteiligten entsteht. Insofern ist die Übertragung der Theorie der Konstellationsforschung auf die Analyse von Schauspielergesellschaften interessant.

Die Konstellationsforschung fragt nach dem 'Horizont' des je einzelnen Beteiligten, um im weiteren Verlauf Rückschlüsse auf die Gruppe zu ziehen. Unter einem 'Horizont' werden Bildungshorizonte (Welche allgemeine und spezifische Bildung besitzt ein Aufführender?), Wertehorizonte (Welche Normen und Werte sind ermittelbar?), Erwartungshorizonte (Welche künstlerischen Perspektiven sind ermittelbar? Lässt sich aus den künstlerischen Einstellungen die Auswahl von Texten ableiten?), theoretische Horizonte (Was sind die Ursachen dafür, dass ein Aufführender die Mitgliedschaft in einer bestimmten Schauspielergesellschaft anstrebt?), praktische Horizonte (In welchen Gesellschaften wirkte ein Aufführender bisher? Welche Figurendarstellungen übernahm er? Welche künstlerischen Ausdrucksmittel stehen ihm zur Verfügung bzw. werden durch ihn verwendet?), Sympathien, Motive etc. (Mulsow, 2005:80) zusammengefasst. Betrachtungen auf dieser Ebene berücksichtigen die Biografie einzelner Aufführender und somit zugleich deren Individualität, die sie in eine Aufführung einbringen.

Aus den Horizonten der Einzelnen entsteht in Zusammenarbeit mit allen anderen Gruppenmitgliedern ein gemeinsamer Horizont, aus dem heraus die Entwicklung einer Aufführung bzw. eines gesamten Aufführungsrepertoires erfolgt. Das Modell zeigt Faktoren auf, die die Entwicklung von Aufführungen beeinflussen. Es zeigt, dass die einzelne künstlerische Leistung ebenso zu beachten ist, wie die Gesamtleistung der Gruppe. Eine Schauspielergesellschaft nimmt bei der Entwicklung entsprechender Aufführungen aufgrund ihrer konstellativen Zusammensetzung

an Diskursen 'künstlerisch kreativ' teil. Somit ist das Geschick einer Schauspielergesellschaft, Texte zu finden und den zeitlichen wie auch örtlichen Bedingungen zu entsprechen, Ausdruck der Teilhabe von einzelnen Aufführenden an gesellschaftlichen und kulturellen Diskursen.

Das Zusammenwirken aller Aufführungsbeteiligten schließt neben den Schauspielern und dem Prinzipal auch eventuell engagierte Fassungsersteller, Bühnen- und Kostümbildner, Techniker und Soufflagisten etc. ein. Mit jedem Schauspieler, Prinzipal oder in anderer Form Mitwirkenden werden zusätzliche interpretierte Gehalte des Textes in die Aufführung eingebracht. Erzeugt wird damit nicht die Aufführung eines Textes, sondern eine durch alle Mitwirkenden interpretierte und durch sie geschaffene visuelle und auditive Darstellung eines Textes. Eine Aufführung ist demnach keine verräumlichte, gestisch verkörperte Darstellung eines Textes, sondern vielmehr eine eigenständige Darstellung der Aufführenden, die an lokale, soziale und politische Gegebenheiten des Ortes, der Zeit und an die Rezipienten einer Aufführung gebunden ist.

## **8 Zusammenfassung des Rezeptionsmodells**

### **Ausgangspunkt**

In den Spielplanerhebungen zeigte sich, dass bestimmte Textvorlagen häufiger, andere weniger häufig aufgeführt wurden. Dies wurde besonders bei Texten von Schröder und Iffland deutlich. Vergleichbar zu Häublein (2005), die am Beispiel von Fassungen Shakespearescher Texte eine starke Veränderung im Textkorpus durch die Fassungsersteller zeigte, muss dies auch für die Fassungen angenommen werden, die für Schröder anhand des Spielplans der Zeitschriften LTB, ELB und ATB ermittelt wurden. Dass Bearbeitungen in der Fassungserstellung und in fortlaufenden Aufführungen üblich waren, belegten auch die Beispiele aus den Protokollen der Mannheimer Schaubühne.

Für Fassungen Ifflandscher Texte waren andere Befunde ausschlaggebend. Nachgewiesen wurde, dass zum Text "Verbrechen aus Ehrsucht" im Betrachtungszeitraum mindestens zwei verschiedene Fassungen vorlagen. In Aufführungsbeschreibungen waren zwar keine Hinweise auf den Gebrauch dieser Fassungen zu finden, dennoch konnte gezeigt werden, dass die Aufführungsleistungen der Schauspielergesellschaften unterschiedlich positiv bewertet wurden. Ob dies an den Fassungen lag, die Iffland vorlegte oder an den Fassungen, die die Schauspielergesellschaften entwickelten, konnte aus den Beschreibungen nicht abgeleitet werden. Aber die Befunde zeigten, dass Aufführungen als eigenständige kreative Leistungen verstanden werden müssen.

Darüber hinaus war zu beobachten, dass sehr viele Kommentare zu Darstellungen der Aufführenden vergeben wurden. Dabei fiel im Besonderen auf, dass die Aufführenden ganzheitlich positiv oder negativ kommentiert wurden.

Die Ergebnisse der Untersuchungen machten es erforderlich, ein theoretisches Modell zu entwickeln, das Aufführenden eine eigenständige Rezeptionsleistung und dementsprechend eine genuine Verfasserschaft für die visuellen und auditiven Darstellungsleistungen zuschreibt. Dies erfolgte anhand eines Textrezeptionsmodells, das nachfolgend um ein Kommunikationsmodell ergänzt werden soll.

### **Kommunikationsmodell**

Im Kommunikationsmodell von Jauss (1969) sind sowohl das Medium Text als auch der Rezipient enthalten. Dieses Modell zeigte wichtige Ansatzpunkte für ein Rezeptionsmodell für Aufführungen auf, das jedoch erweitert werden musste. Ziel der vorgenommenen Ergänzungen war

es, Menschen, denen eine Verfasserschaft zugeschrieben wird (Verfasser, Verfasser von Aufführungsfassungen und visuell auditiven Aufführungen, Verfasser von Aufführungsbeschreibungen), Darstellungsmedien (Text, Aufführung, Aufführungsbeschreibungen<sup>116</sup>, z.B. in Theaterzeitschriften) und den Rezeptionsprozess (Textrezeption durch die Aufführenden, Aufführungsrezeption) in das Modell zu integrieren. Das Kommunikationsmodell stellt sich wie folgt dar (Abb. 52):

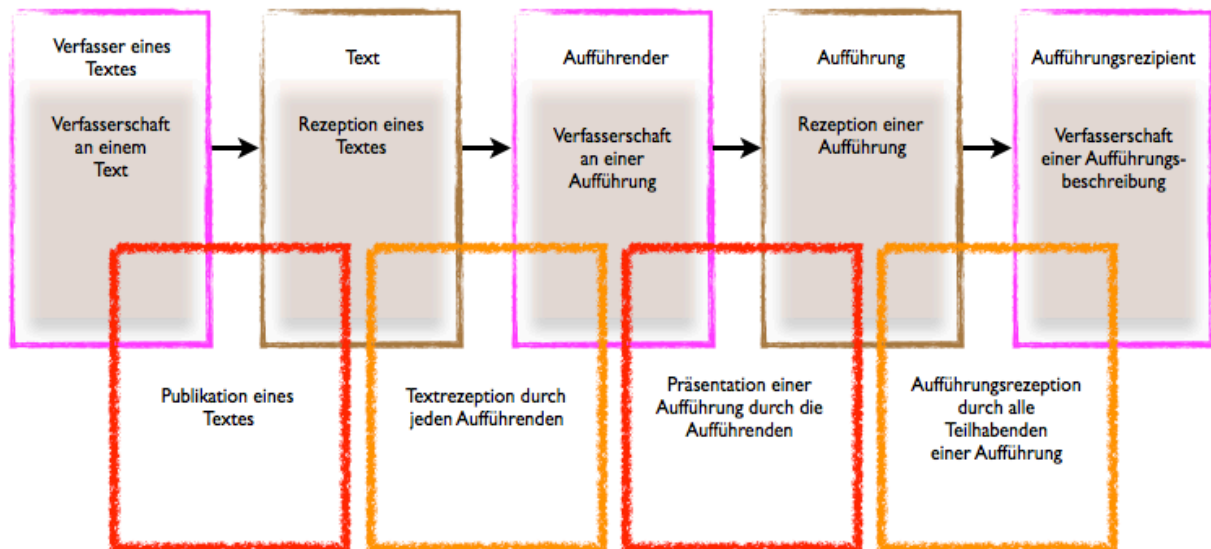


Abb. 52: Kommunikationsmodell.

Innerhalb des entworfenen Rezeptionsmodells wurde auf Grundlage des Modells von Garnham und Oakhill (1996) für jeden Rezipienten ein individueller Rezeptionsprozess erfasst, der durch die jeweils individuellen Erlebnisse, Horizonte und Weltbezüge eigenständige mentale Repräsentationen des Textes entstehen lässt. Die Aufführenden entwickeln eine eigenständige Repräsentation, die in der Entwicklung von visuellen und auditiven Darstellungen sichtbar wird. Innerhalb einer Aufführung erfolgt somit eine Mediatisierung. Das Zustandekommen einer gemeinsamen Aufführung aller Aufführenden wurde dabei anhand der gleichen Mechanismen erklärt und als Konglomerat einzelner Repräsentationen, die mit je unterschiedlicher Gewichtung in das ‘Gesamtprodukt’ der Aufführung einfließen, verstanden. Da die Aufführenden als Gruppe zugleich Diskurs-Beteiligte innerhalb sozialer, ökonomischer und politischer Gegebenheiten sowie der wirtschaftlichen Tragbarkeit ihrer eigenen Gesellschaft sind, kommt der Schaffung des ‘theatralen tokens’ eine exponierte und kreativ schaffende Bedeutung zu.

<sup>116</sup> Diese Beschreibung meint alle Aufführungsbeschreibungen in textlicher oder mündlicher Form (oral tradition).



## **Konklusion**

Die empirischen Befunde wie auch die theoretischen Betrachtungen ermöglichten es, auf der Basis des Textmodells von Garnham und Oakhill (1996) Aufführende wie auch Schauspielergesellschaften als eigenständig Schaffende zu betrachten. Aufführende entwickeln ausgehend von ihrer individuellen Textrezeption spezifische Fassungen für Aufführungen und modifizieren diese im Verlauf weiterer Aufführungen. Textfassungen, die speziell für eine Aufführung einer Schauspielergesellschaft aus dem Textrezeptionsprozess entwickelt wurden, besitzen einen eigenständigen genuinen Charakter. Dazu muss dieser Text nicht unbedingt schriftlich fixiert werden, da er auf Abmachungen der Aufführenden beruhen kann und als mentale Repräsentation bei den Aufführenden vorliegt. Somit entsteht die eigentliche Genuität der künstlerischen Leistung im Moment einer Aufführung. Wenn diese Genuität in der Aufführung verankert ist, kann sie aber nicht mehr vollständig auf dem Text und seiner Rezeption beruhen, sondern findet in den visuellen und auditiven Darstellungen der Aufführenden ihren Ausdruck.

Bewiesen wurde damit, dass die Aufführenden Textinterpreten sind und dass es sich bei ihrer Aufführung nicht um die Wiedergabe der Intention des Verfassers (Graf, 1992) handeln kann, sondern um eine eigenständige Interpretationsleistung der Aufführenden. Deshalb musste neben dem Konzept einer Deutung von konventionellen Zeichen (Fischer-Lichte, 1983; Dürr und Schlobinski, 2006) die individuen-orientierte Textrezeption (Garnham und Oakhill, 1996) beachtet werden. Ebenso konnte die Gruppen-Leistung einer Schauspielergesellschaft, als Gruppe aller Aufführenden (Stroebe, 1992; Werth und Mayer, 2008) im Kontext ihrer Diskursbeteiligung (Foucault, 1973) und ihrer internen Konstellationen (Mulsow und Stamm, 2005) aufgezeigt werden.

## **Offene Fragen**

Bisher wurde die Frage, wie ein Aufführungsrezipient die Aufführung wahrnimmt, nicht thematisiert. Bestimmt wurde nur die Individualität der Textrezipienten, die als Basis für die Entwicklung der Eigenständigkeit der visuellen und auditiven Darstellungen in Aufführungen genutzt wird. Zur Biographie eines Aufführenden gehört seine Körperlichkeit. Aus dieser visuellen und auditiven Körperlichkeit wird nachfolgend die Eigenständigkeit einer jeden Aufführung abgeleitet.

## 9 Integration des Aufführungsrezipienten in das Rezeptionsmodell

Bisher wurde gezeigt, wie die empirischen Ergebnisse zur Verfasserschaft von Fassungen zu beurteilen sind und warum daraus eine eigenständige Fassung von Schauspielergesellschaften abgeleitet werden kann. Da Schauspielergesellschaften immer als Gruppe auftreten, konnten die Ergebnisse auf die genannte Gruppe übertragen werden. Da die unterschiedlichen Leistungen der einzelnen Beteiligten letztlich nicht messbar sind und im gewählten historischen Beispiel zudem nur ‘Schauspieler’ näher kommentiert wurden, erfolgt nachfolgend eine theoretische Auseinandersetzung mit deren Position bzw. Darstellungen. Auch wenn im weiteren Verlauf vorrangig ‘Schauspieler’ betrachtet werden, behält der am Anfang vorliegender Arbeit bestimmte Begriff des ‘Aufführenden’ (Kap. 1.2) dennoch seine Gültigkeit.

Ausgangspunkt für die nachfolgenden theoretischen Betrachtungen sind die vielschichtigen Kommentare zu den Figurendarstellungen innerhalb von Aufführungsbeschreibungen. Diese Figurendarstellungen werden aus zwei Perspektiven betrachtet: zum einen wird aus der individuellen Wortvarianz die visuelle und auditive Darstellung und zum anderen die Körperlichkeit der Schauspieler (Aufführende) abgeleitet. Da visuelle und auditive Darstellungen immer Handlungen sind, erfolgt die Betrachtung anhand des Handlungsbegriffes von Joas (1992). Berücksichtigt werden sollen alle Handlungen von Aufführenden, die dazu dienen, eine Aufführung darzustellen. Dies umfasst körperliche Handlungen der Aufführenden<sup>117</sup>, Kleidungselemente<sup>118</sup>, räumliche Gestaltungselemente<sup>119</sup>, musikalische Elemente<sup>120</sup> wie auch technische Realisierungen<sup>121</sup>.

### 9.1 Handlungsverständnis

Wie werden Handlungen in Aufführungen von Aufführungsrezipienten wahrgenommen? Will man die Komplexität einer Aufführung auf ein einfaches Beispiel reduzieren, kann man zur Veranschaulichung den ‘Wurf eines Balles’ zwischen zwei Menschen betrachten: Wie wird diese Bewegung wahrgenommen? Wird ein Ball immer zwischen zwei Menschen geworfen? Oder anders

---

<sup>117</sup> Diese sind beispielsweise; sprachlich, gesanglich, gestisch, mimisch etc. (Die Aufzählung erfolgt beispielhaft und ist nicht vollständig).

<sup>118</sup> Dies sind beispielsweise: Kostüm, Maske, Frisur etc. (Die Aufzählung erfolgt beispielhaft und ist nicht vollständig).

<sup>119</sup> Dies sind beispielsweise; Bühnenraum, Dekoration, Requisiten, Licht, technische Elemente etc. (Die Aufzählung erfolgt beispielhaft und ist nicht vollständig).

<sup>120</sup> Dies kann Livemusik beinhalten oder aber Musik, die eingespielt wird etc. (Die Aufzählung erfolgt beispielhaft und ist nicht vollständig).

<sup>121</sup> Dies können technische Elemente sein wie Illusionsmaschinerien, Drehbühne, Hubpodien, Souffleur/Souffleuse etc. (Die Aufzählung erfolgt beispielhaft und ist nicht vollständig).

gefragt: Impliziert jeder Ballwurf einen Werfer und einen Fänger? Gehören beide zum aktiven Geschehen und sind in diesem Sinne innerhalb der Aufführung sichtbar?<sup>122</sup> Wie wird das Auffangen eines Balles wahrgenommen?

Analysiert man den Vorgang ‘Wurf eines Balles’, dann nehmen Menschen dieses Geschehen in der Regel als eine geschlossene Handlung wahr, die drei Einzelaspekte beinhaltet: die Handlung des Werfens, das Fliegen des Balles und die Handlung des Auffangens. Alle drei Einzelhandlungen sind an körperliches Handeln, das visuell und auditiv wahrnehmbar ist, gebunden. Allen drei Einzelhandlungen liegen Zielorientierungen zu Grunde. Menschen fällt es sehr leicht solche Handlungen zu verfolgen und deren Ziele zu erkennen. Bereits Kinder im Alter von einem Jahr können ähnliche Handlungsziele antizipieren (Falck-Ytter, Gredebäck, und von Hofsten, 2006).

Das Beispiel des Ballwurfs beschreibt eine einfache Handlung. Äquivalent dazu kann eine andere einfache Handlung auf der Bühne betrachtet werden: der aktensortierende oder schreibende ‘Sekretair Ahlden’<sup>123</sup>. Die Handlung des Schreibens eines Briefes ist einfach zu diskutieren. Der Schreibprozess beinhaltet: die Körperhaltung des Schreibers<sup>124</sup>; die Kleidung des Schreibens<sup>125</sup>; das Zurechtlegen eines Papiers, das Eintauchen der Schreibfeder in das Tintenfass<sup>126</sup>, die einzelnen Schreibbewegungen auf dem Papier mit der Schreibfeder. Zusätzlich kommt der räumliche Kontext ins Spiel: An welchem Ort geschieht das Schreiben? An welchem Tisch, auf welchem Stuhl sitzt der Schreiber? Welches Licht umgibt ihn? Welcher situative Kontext herrscht?: Lässt der Kontext einen Liebesbrief vermuten oder handelt es sich um einen Brief der Kriegsgeheimnisse beinhaltet? Kann das Schreiben in einzelne Handlungen differenziert werden, wie das Ziehen von Linien, Bögen und Punkten? Schreiben verursacht Geräusche; wie das Kratzen der Feder oder Papierrascheln. Aber

---

<sup>122</sup> Die Theatergruppe Derevo veranstaltete im September 2001 eine Aufführung “Dresdner Toten Tanz”. Bei dieser Aufführung wurden in der Schlussequenz Äpfel in den Bühnenraum der Dresdner Dreikönigskirche gerollt. Aufgehoben wurden die rollenden Äpfel sowohl von Aufführenden als auch von Aufführungsrezipienten. Für die Aufführungsrezipienten war nur sichtbar, dass eine menschliche Schattenprojektion die Äpfel zum Rollen brachte.

<sup>123</sup> In den Versionen von 1784 und 1787 ‘beschäftigt sich Ahlden mit einem Bund Akten’. Die Vorstellungen über Akten historischer und heutiger Zeit weichen stark voneinander ab. Nimmt man beispielsweise heutige Akten, dann entsprechen diese i.d.R. der DIN Norm ‘A4’. Historische Größen von Akten waren dagegen nicht genormt. Sie können der Größe von Büchern entsprochen haben. Buchformate wurden wie folgt unterschieden: Folio (f), Quarto (4°), Sexto (6°), Octavo (8°), Duodecimo (12°), Sextodecimo (16°) usw. Das Format gibt an, wieviele Blätter aus einem Bogen Papier (traditionell die Maße eines römischen Pergamentbogens) hergestellt werden können und beschreibt so die Größe des Buchformates (Meyers Konversationslexikon, Webseitenbesuch 10.08.2010). Da heutzutage nur geringe Kenntnisse über derartige Formate vorliegen, wird in der nachfolgenden Diskussion nicht das ‘Aktensortieren’ diskutiert, sondern das ‘Schreiben’.

<sup>124</sup> Hat er eine angespannte Sitzhaltung, tief über ein Blatt Papier gebeugt oder sitzt er leicht zurückgelehnt, immer wieder den Blick nach oben richtend?

<sup>125</sup> Wirkt die Kleidung amtlich und ist streng geschlossen oder ist der Schreiber mit einem leichten Sommerhemd bekleidet?

<sup>126</sup> Werden diese Tätigkeiten mit einer trockenen Akkuratheit vollzogen oder sind diese Handlungen von einer verträumten Leichtigkeit geprägt?

auch die Bewegungen des Schreibers können Geräusche, z.B. der Bekleidung etc., verursachen. Woher haben wir das Wissen von Handlungen, die das Schreiben betreffen? Jedermann sind Schreibhandlungen aus seinem Alltag bekannt. Sie werden von uns selbst vollzogen, wie auch von anderen 'Schreibern'. Menschen sind im Besitz von Scripten für Alltagshandlungen (schematisch kulturell tradierte Abläufe von Handlungen (Schank, 1977)) und können schon früh Handlungen anderer aus diesem Wissen heraus verstehen.

In einer Aufführung von "Verbrechen aus Ehrsucht" ist eine Schreibhandlung zu sehen, die zwar auf einen fiktiven Vorlagetext zurückgeht, das 'Schreiben' aber ist als visuelle und auditive Handlung real wahrnehmbar und in einen bestimmten situativen Kontext eingebunden.

Betrachtet man Handlungen, die komplexere Sachverhalte ausdrücken, wie beispielsweise der Ausspruch des 'Sekretairs Ahlden':

"Meine Arbeit gelang mir besser als je; mein Blut fließt so leicht - ich habe ganz den Muth, der über Schwierigkeiten hinaus sich Wege bahnt, - Nur mein Vater - seine Heftigkeit, sein projectiren einer andern Verbindung?" (Iffland, 1784:1f)

so muss man fragen, wie diese durch einen Aufführenden dargestellt werden können: Steht der Aufführende in diesem Moment still, ohne Mimik und Gestik, nur auf den sprachlichen Ausdruck konzentriert? Oder unterstreicht der Aufführende durch visuell wahrnehmbare mimische und gestische Ausdrücke die gesprochenen Worte? Selbst wenn er die Worte nicht mit mimischen und gestischen Ausdrucksmitteln begleitet, sind gesprochene Worte durch Tonumfang, Tempo und Betonung eine auditiv körperliche Handlung.

Können im Sprechtheater textlichen Elementen eine tragende Bedeutung zugeschrieben werden, ist dies in Handlungsballetten oder anderen Tanzformen nicht möglich. Betrachtet man das Sprechtheater unter der Bedingung, dass textlich beschriebenes Handeln<sup>127</sup> des Nebentextes ebenso wie das des Haupttextes<sup>128</sup> in wortloses Handeln übertragen wird, ist die Ebene des Handelns der Aufführenden auch im Sprechtheater von großer Bedeutung. Textlich beschriebene Vorgänge verwandeln sich auf der Bühne in visuell auditive Handlungen. Innerhalb einer textlichen Darstellung lassen sich 'Gebärden innerer Unruhe', 'Augensenken' oder 'tiefe Seufzer' als Ausdrucksformen von Gefühlen einzeln beschreiben und betrachten, da die Gefühle innerhalb des Satzes einer Struktur unterworfen sind. Als Wort stellen sie eine Entität dar, die in ihrer Gebundenheit in die Satz- und Textstruktur eine bestimmable Bedeutung hat. Darstellungen auf der Bühne sind aufgrund der Flüchtigkeit von Handlungen in ihrer Bestimmbarkeit und

---

<sup>127</sup> "Secretair Ahlden (sitzt an dem Schreibtische, steht auf und beschäftigt sich mit dem einen Bund Akten." (Iffland, 1784:1f).

<sup>128</sup> Dies bringt das bereits verwendete Zitat von Detken zum Ausdruck: Im Text von Diderot "Der natürliche Sohn" heißt es: "Indeß Ardulph durch unfreiwillige Gebärden seine innere Unruhe verrät, schweigt sie noch einige Augenblicke mit gesenkten Augen und erhebt sie dann mit einem tiefen Seufzer gen Himmel" (Detken, 2009:25).

Beschreibbarkeit eingeschränkt. Die Darstellung einer 'inneren Unruhe' umfasst die Gesamtheit einer Empfindung, welche unterstrichen wird durch das 'Augensenken' und den 'Seufzer'. Der Zustand 'innerer Unruhe' wird durch spezifische Gesten zum Ausdruck gebracht, die als visuell und auditiv wahrnehmbare Handlungen nicht der Festlegung wie in einem Text unterliegen. Dieser Ausdruck unterliegt gerade den individuellen Darstellungen eines Aufführenden. In der Darstellung auf der Bühne vollzieht sich der sichtbar Ausdruck der Gefühle zusammenhängend als ganzheitlicher körperlicher Ausdruck, bei dem einzelne Handlungen nicht getrennt voneinander betrachtet werden können, sondern immer eine körperliche Einheit in den Darstellungen des Aufführenden bilden.

Handlungsbeschreibungen erfolgen in einem Text i.d.R. nicht nur mittels einzelner Wörter<sup>129</sup>, sondern eingebettet in Handlungszusammenhänge<sup>130</sup> (clauses). Mithilfe von clauses werden in einem Text Einzelhandlungen oder komplexe Geschehen geschildert. Die Beschreibung von Einzelhandlungen ist geprägt durch körperliche Handlungen<sup>131</sup>, Emotionen<sup>132</sup> und soziale Normen<sup>133</sup>. Diese, durch Worte beschriebenen Handlungen, werden in Anschluss an den Textrezeptionsprozess durch einen Aufführenden in Form von visuellen auditiven Handlungen dargestellt.

Hans Joas entwickelt in seinem Buch "Die Kreativität des Handelns" (1992) eine Handlungstheorie, die in der vorliegenden Arbeit genutzt werden soll, um den Wahrnehmungsprozess von Aufführungsrezipienten zu untersuchen. Joas bestimmt Handlungen als Geschehnisse, die in dem lebensweltlichen Kontext eines einzelnen Menschen vollzogen werden. Zugrunde liegt dabei der Ansatz von Georg Herbert Mead (1973), der den Erschließungsprozess der Welt mit der Wahrnehmung von Handlungen erklärt. Alle Tätigkeiten, die Menschen ausführen, sind als Handlungen zu verstehen. Diese werden nicht nur dann vollzogen,

---

<sup>129</sup> Einzelne Wörter, die Handlungen beschreiben, sind beispielsweise Handlungsverben. Indem sie als Einwort keine kontextuelle Anbindung haben, besitzen sie eine eingeschränkte semantische Bedeutung. Betrachtet man beispielsweise das Handlungsverb 'werfen' besitzt es nur eine allgemeine Bedeutung, dagegen bringen 'Ball werfen' und 'Stein werfen' kontextuelle Anbindungen zum Ausdruck.

<sup>130</sup> Ein Handlungszusammenhang besteht im bereits beschriebenen Beispiel des Ballwurfes und kann lauten: 'Ein Ball wurde hereingeworfen und von einer Figur A gefangen' oder wie im Beispiel Ifflands "Verbrechen aus Ehrsucht": "'Secretair Ahlden' (sitzt an dem Schreibtische, steht auf und beschäftigt sich mit dem einen Bund Akten)" (Iffland, 1784:1).

<sup>131</sup> "'Secretair Ahlden' (sitzt an dem Schreibtische, steht auf und beschäftigt sich mit dem einen Bund Akten)" (Iffland, 1784:1).

<sup>132</sup> "Secretair Ahlden: Wohl mir, daß ich die Bahn breche - wohl mir!" (Iffland, 1784:1).

<sup>133</sup> Diskutiert wird zwischen Oberkommissär Ahlden und seinem Sohn eine Konvenienz/Mesalliance-Heirat nach den Interessen des Vaters oder eine Neigungsehe nach den Interessen des Sohnes: "Secretair: Meinetwegen hat sie Aussichten entsagt, Partien abgewiesen. Ich gab ihr mein Wort als ein ehrlicher Mann. ... Oberkommisair: Hm, hm, das ist etwas anders: (herunter kommend) so muß du sie heyrathen" (Iffland, 1784:10).

“wenn ein Organismus fundamental gefährdet ist. Das Handeln wird ständig mit unerwarteten Widerfahrungen konfrontiert; Ziele erweisen sich als unerreichbar; gleichzeitig verfolgte Ziele als miteinander unvereinbar; erreichbare Ziele werden von anderen Handelnden in Zweifel gezogen. In diesen verschiedenen Arten von Krisen des habituellen Handelns [<sup>134</sup>] müssen verschiedene Situationen des Handelns anders und neu bestimmt werden” (Joas, 1992:196).

Will ein Mensch Handlungen verstehen, müssen von ihm sowohl bekannte als auch unbekannte Tätigkeiten wahrgenommen und interpretiert werden. Dazu müssen Handlungen auf ihren Gehalt hin bestimmt werden. Diese Bestimmung sei nach Joas aber nicht einfach nur eine Entscheidung von Induktion oder Deduktion, so wie dies Mead vorschlägt, sondern sie vollzieht sich auch nach dem Prinzip der Abduktion. Joas folgt damit Charles Sanders Peirce, der die Abduktion wie folgt beschreibt:

“Abduction is the process of forming an explanatory hypothesis. It is the only logical operation which introduces any new idea; for induction does nothing but determine a value, and deduction merely evolves the necessary consequences of a pure hypothesis.”<sup>135</sup>

Die Bestimmung wahrgenommener Handlungen erfolgt auf der Basis individueller Handlungserlebnisse und aus der Selbstkontrolle des eigenen Tuns. Ausgehend von diesem Deutungsansatz werden Hypothesen aufgestellt, über wahrgenommenes Verhalten anderer Menschen<sup>136</sup>. Die Bestätigung oder Widerlegung derart aufgestellter Hypothesen erfolgt wiederum durch später wahrgenommene Handlungen. Alle Handlungen sind in vorhergehende und nachfolgende Handlungen eingebunden. Durch diese Gebundenheit von Handlungen entsteht eine Situation.

“Unter Situation verstehen wir - >wir< als handelnde und vom Handeln wissende Menschen - ein Verhältnis von Menschen untereinander und zu Sachen oder von einem Menschen zu Sachen, das der jeweils erörterten Handlung schon vorausgeht und daher von den betroffenen bzw. dem betroffenen Menschen als Herausforderung, etwas zu tun oder aber nicht zu tun, je schon verstanden ist. Umgangssprachlich sagen wir, man >gerate< in eine Situation, sie >widerfahre< uns, sie >stoße uns zu< und wir sähen uns >vor sie gestellt<. Damit drücken wir aus, dass die Situation etwas ist, das unser Handeln (oder Lassen) vorausgeht, dieses aber auch herausfordert, weil sie uns >angeht<, uns >interessiert< oder >betrifft<” (Joas, 1992:235f).

Ein aktueller Vorgang wird ausgehend von dem Wissen über eine Ausgangssituation interpretiert. Anhand der aktuellen Situation werden Hypothesen über zukünftig zu erwartende

---

<sup>134</sup> Habituelles Handeln ist als unreflektiert zu verstehen, bei dem der Handelnde unhinterfragt alltägliche situative Geschehnisse mit seiner gesamten Körperlichkeit wahrnimmt.

<sup>135</sup> Zitiert nach Joas, 1992:198. Originalzitat aus Charles Sanders Peirce (1932-58): *Collected Papers*. Cambridge, Massachusetts. (Pragmatismus - Vorlesungen Nr.1).

<sup>136</sup> Siehe dazu eine in den letzten Jahren neue Richtungen der Psychologie, bei denen die Handlungswahrnehmung und -verständnis mit den eigenen Handlungsproduktionsfähigkeiten verbunden werden (Prinz, 1997). Als Mediatoren wurden im menschlichen Gehirn Spiegelneuronen gefunden, die sowohl bei der Beobachtung von Handlungen anderer Menschen aktiviert werden als auch bei der eigenen Ausführung der gleichen Handlung (Rizzolatti & Craighero, 2004).

Handlungen aufgestellt. Die Verifizierung der Hypothesen ist erst dann möglich, wenn die nachlaufende Handlung, d.h. die neue Situation, wahrgenommen wird.

Die Einbettung von Handlungen in Handlungszusammenhänge kombiniert bekannte Handlungen mit bekannten, aber auch mit unbekanntem. Unbekannte Handlungen müssen in den Situation bestimmt werden. Diese Bestimmung erfolgt unter Beachtung bereits bekannter Handlungen.

Joas beschreibt zusammenhängende Handlungen als Situationen. Sind Handlungen in Situationen eingebunden, bedeutet dies, dass Handlungen kontextuell betrachtet werden müssen. Ein "Kontext hat dabei die doppelte Bedeutung, daß zum einen jede Handlung in einer Situation stattfindet und zum anderen einen Handelnden voraussetzt, der nicht nur diese eine Handlung hervorbringt" (Joas, 1992:214). Gibt es einen Handelnden, so handelt dieser in situativen Zusammenhängen. Aus diesen Zusammenhängen entwickelt sich von Situation zu Situation die Biographie eines Menschen. Die Biographie eines Menschen beinhaltet somit Erlebnisse, Emotionen und Normen. Alle diese Elemente haben Einfluss auf das Handeln des jeweiligen Menschen. Das Handeln des Menschen erfolgt deswegen immer in Abhängigkeit von seiner Biographie. Zentraler Punkt der Biographie ist der Körper eines Menschen, denn dieser ist der Handlungsausführende. Der Körper ist der Ort der Identität, er vereint Handlungen der Vergangenheit (Biographie) und aktuelles Handeln.

Der Handelnde handelt immer auf ein Ziel zu. Ziele, auf die menschliches Handeln ausgerichtet sind, entwickeln sich aus dem Erschließungsprozess der Welt (Mead, 1973) und aus dem Neu- und Anders-Bestimmen von wahrgenommenen Handlungen (Peirce, 1906). Die Neu- und Andersbestimmung von Handlungen wird durch Joas als Verfolgung bewusster und unbewusster Ziele verstanden. Die Verfolgung von Zielen geschieht aber nicht nach dem Prinzip eines rationalen Handelns. Ein solches Handeln unterstützt die kartesianische Trennung von "Ich und Welt, Geist und Körper" (Joas, 1992:231), Joas setzt diesem Prinzip ein Handeln entgegen, bei dem in der Zweckverfolgung neben rationalen Handlungsentscheidungen auch Intentionen involviert werden. Intentionen sind nicht nur rationale Entscheidungen des Geistes, sondern auch dem handelnden Körper unterworfen. Wahrnehmung und Erkenntnis können nicht der Handlung vorgeordnet werden, sondern sind

"als Phase des Handelns aufzufassen, durch welche das Handeln in seinen situativen Kontext geleitet und umgeleitet wird. Die Setzung von Zwecken geschieht [...] nicht in einem geistigen Akt *vor* der eigentlichen Handlung, sondern ist Resultat einer Reflexion auf die in unserem Handeln *immer schon* wirksamen, vor-reflexiven Strebungen und Gerichtetheiten" [...] Wo aber ist dieser Ort dieser Strebungen? Ihr Ort ist unser Körper: seine Fertigkeiten, Gewohnheiten und Weisen des Bezuges auf die Umwelt stellen den Hintergrund aller bewußter Zwecksetzung, unserer

Intentionalität dar. Die Intentionalität selbst besteht dann in einer selbstreflexiven Steuerung unseres laufenden Verhaltens" (Joas, 1992:232).

Handeln wird als körperliches Handeln in der Umwelt eines Menschen sichtbar. Die den Menschen umgebende Welt ist dabei aber nicht als bloßes äußerliches Gegenüber einer Innerlichkeit des Menschen zu verstehen, sondern, die umgebende Welt bestimmt den Modus möglicher Handlungen:

“Unsere Wahrnehmung zielt nicht auf die Beschaffenheit der Welt als solcher, sondern gilt der praktischen Verwertbarkeit des Wahrgenommenen im Kontext unserer Handlungen. Wir erleben in unserer Wahrnehmung der Wirklichkeit nicht eine subjektive Zurichtung der Wirklichkeit, sondern die Wirklichkeit schlechthin” (Joas, 1992:233).

Die Welt, mit der wir uns auseinandersetzen, besteht aus

“Erreichbarem und Unerreichbarem, Vertrautem und Unvertrautem, Beherrschbarem und Unbeherrschbarem, Ansprechbarem und Nicht-Ansprechbarem” (Joas, 1992:233).

Indem Joas die Wahrnehmung von Handlungen auf die Körperlichkeit des Menschen und damit auf das Erkennen von (visuellen und auditiven) Handlungen begrenzt, setzt er ‘Handeln und Erkenntnisprozess’ in ein sich gegenseitig beeinflussendes Verhältnis. Körper und Geist stehen in einem sich gegenseitig beeinflussenden Prozess des Handlungsvollzugs und der Hypothesenaufstellung für künftige Handlungsausführungen. Damit ist das Handeln aus dem einzelnen Menschen heraus bestimmt. Dieses Handeln eines einzelnen Menschen kann aber erst dann als ‘sinnhafte Handlung’ wahrgenommen werden, wenn es in den kulturellen Kontext der Gesellschaft und der Zeit angemessen eingebunden ist.

Die Handlung eines Menschen ist zugleich Reaktion auf die Wahrnehmung einer Situation und erfordert vom Menschen eine Handlungsreaktion. Anders ausgedrückt, die Wahrnehmung einer Situation erfordert die Positionierung des einzelnen Handelnden. Aus ihr entwickeln sich Zielbezüge. Derartige Zielbezüge müssen zwar eher als vage Zieldisposition verstanden werden, aber, indem beim Einzelnen Bedürfnisse, Interessen und Normen angesprochen werden, kann sich der Mensch den Handlungsreaktionen nicht entziehen. Aufgrund der gegenseitigen Beeinflussung von Handlungen ändern sich Situationen permanent. Der Handelnde aktualisiert von Situation zu Situation die nächstmöglichen Handlungsreaktionen. Durch die fortlaufende Aktualisierung von Situationen, ist die Positionierung eines Einzelnen offen für kontinuierliche Revisionen (Joas, 1992:237). Wie können diese theoretischen Ansätze zur Wahrnehmung und Interpretation von Handlungen in das Modell für Aufführungsrezipienten integriert werden?



## **9.2 Aufführungsrezeption als Handlungsrezeption**

Die Handlungstheorie von Joas (1992) beansprucht für jegliche Handlungen, die ein Mensch vollzieht oder beobachtet, Gültigkeit. Für den zu betrachtenden Rezeptionsprozess muss zwischen Handlungsrezeptionen in textlichen Darstellungen und Rezeptionen von visuell auditiven Darstellungen unterschieden werden.

Der Rezeptionsprozess einer textlich beschriebenen Handlung erfolgt mental beim Rezipienten, aufgrund seines Verständnisses für einzelne Wörter (types und token) und clauses des rezipierten Textes. Der Rezeptionsprozess einer Aufführung vollzieht sich ebenfalls mental, Rezeptionsgegenstand sind aber visuelle und auditive Handlungen. Während bei den 'types' und 'token' eines Textes mentale Repräsentationen angesprochen werden, die sich auf den rezipierten Wortgehalt beziehen, kommt bei visuell auditiven Darstellungen dem wahrgenommenen Inhalt der rezipierten Handlung zentrale Bedeutung zu. Jeder Mensch kennt einzelne Handlungsaspekte wie den 'Wurf eines Balles' oder komplexere Abläufe, wie den des 'Schreibens'. Jeder 'Wurf' kann in allgemeine Wurfhandlungen (types) und spezifische, wie bei einem Volleyball-Aufschlag (token), unterteilt werden, also in allgemeine 'Handlungs types' und individuelle 'Handlungs token'.

Ein Aufführungsrezipient nimmt gehandelte 'types' und 'token' wahr, deren Gehalt gegenüber Wörtern unterschiedlich sein kann oder ist. Ein 'Schreibtisch' in einer Aufführung kann erst durch das Handeln der Aufführenden zu einem 'Schreibtisch' werden. Ein 'Sekretair' wird erst durch das Handeln des Aufführenden und das verwendete Kostüm zu einem 'Sekretair'. Die Zuordnung von 'types' durch den Aufführungsrezipienten erfolgt ähnlich wie bei einer Textrezipiention anhand seines Wissens- und Erfahrungskontextes. Wie bei Joas beschrieben, entwickelt sich auch das Handlungsverständnis prozesshaft. Auf Basis der ersten Handlung wird die zweite verstanden, auf deren Grundlage wiederum die nächste und so fort. Somit kann für die Rezeption von Handlungen in Aufführungen parallel zur Rezeption von clauses in Texten die Prozesshaftigkeit der Generierung von mentalen Repräsentationen als wichtiges Merkmal postuliert werden.

## **9.3 Referenzen von Handlungen**

Die Rezeption einer visuell auditiven Handlung erfolgt durch die Wahrnehmung der Handlungen eines körperlich agierenden Aufführenden. Dessen Aktivitäten finden nicht in einem mental vorstellbaren Raum statt, sondern in einem Raum, der von den Aufführenden konzipiert und real geschaffen wurde. Dieses raumzeitliche Geschehen, welches von den Aufführenden in einer Aufführung dargestellt wird, wird im Folgenden 'Aufführungsrealität' genannt. Die Zeit, in der eine Aufführung stattfindet, ist somit zweifach zu differenzieren: Es handelt sich dabei um die Differenz

zwischen der körperlich-raumzeitlichen Realität, in der die Aufführenden und Rezipienten einer Aufführung leben und der dargestellten raumzeitlichen Aufführungsrealität, in der mithilfe der Handlungen von Aufführenden textlich fiktive Handlungen dargestellt werden.

Eine Aufführung gibt nur einen Teil des zugrundeliegenden Textes wieder und zwar genau den, den Aufführende nach ihrer Textrezeption für die visuell auditive Präsentationen auswählen. Aufführungsrezipienten entwickeln auf der Basis der 'theatralen types' eine Rezeption. Besitzt ein Aufführungsrezipient hingegen Textkenntnis, so hat diese einen Einfluss auf seine Rezeption einer Aufführung des jeweiligen Textes. Ein Rezipient hat dann mentale Vorstellungen über das Handlungsgeschehen. Diese mentalen Vorstellungen entsprechen seinen individuellen 'types' und 'token'.

Anhand des Textes "Verbrechen aus Ehrsucht" soll dies illustriert werden. Der Text kann durch einen Aufführungsrezipienten, mit oder ohne Textkenntnis, nur als 'Aufführung in der Version einer bestimmten Schauspielergesellschaft' wahrgenommen werden. Der Verfasser des Originaltextes ist Iffland. Die kognitive Wahrnehmung der Aufführung durch den Aufführungsrezipienten wird aber durch die direkt wahrnehmbaren<sup>137</sup> oder indirekt<sup>138</sup> wirkenden Aufführenden und die von ihnen verwendeten Aufführungsmittel bestimmt. Besitzt ein Aufführungsrezipient keine Vorkenntnis des Textes, vollzieht sich seine Rezeption auf der Grundlage der wahrgenommenen Aufführung. Handelt es sich dagegen um einen Rezipienten mit Textkenntnis, ist zu erwarten, dass dieser auch dieses Wissen und seine individuelle Textrezeption in die Interpretation einer Aufführung einfließen lässt.

Die aus der Textkenntnis resultierenden Erwartungen an die 'mögliche' Aufführungsrealität sollen anhand eines Teilstückes aus "Verbrechen aus Ehrsucht" näher betrachtet werden.

Zu einem Auftritt des 'Sekretairs Ahlden' am 24.10.1785 im 'Theater in der Bärenstraße' schreibt ein Beiträger<sup>139</sup> in seinem Bericht 'vom jetzigen Zustande des Berliner Theaters'<sup>140</sup>:

"Secretair Ahlden. Herr Diestler. So viel Hoffnung dieser junge Mann uns auch von seiner Vervollkommnung giebt, so schien er doch diesmal nichts weniger als seine Rolle durchdacht zu haben, sonst würde er z. E. in der letzten Scene des dritten Akts, da Ruhberg über die Todesstrafen eifert, sich durch seine Mitereiferung nicht so lächerlich gemacht haben" (NZB 1786 I 18).

---

<sup>137</sup> Z.B. Schauspieler, Sänger, Komparsen etc. (Aufzählung erfolgt exemplarisch und ist unvollständig).

<sup>138</sup> Z.B. Regisseur, Bühnenbildner, Kostümbildner, Musiker, Ankleider, Techniker etc. (Aufzählung erfolgt exemplarisch und ist unvollständig).

<sup>139</sup> Der Name des Beiträgers war nicht ermittelbar.

<sup>140</sup> Es wird keine Schauspielergesellschaft genannt. Die Angaben zum Berliner Theater stammen aus der Kapitelüberschrift innerhalb der Theaterzeitschrift.

Was beinhaltet diese Kommentierung der Figurendarstellung des ‘Sekretairs Ahlden’ durch den Aufführenden ‘Herrn Diestler’<sup>141</sup>, und wie gestaltet sich die dargestellte Situation im Verhältnis zur Textvorlage?

‘Herrn Diestler’ wird vorgeworfen, dass ihm die Figurendarstellung nicht gelungen sei. Der Beiträger vertritt die Meinung, dass ‘Herr Diestler’ die Figur des ‘Sekretair Ahlden’ in einer bestimmten Szene ‘falsch’ dargestellt habe: In der Szene, in der sich ‘Eduard Ruhberg’ “über die Todesstrafen ereifert, [habe] sich [‘Herr Diestler’] durch seine Mitereiferung” lächerlich gemacht (NZZ 1786 1 18). Kulminationspunkt ist das ‘Miteifern’, welches der Beiträger als unangemessen beschreibt.

Im Ifflandschen Text von “Verbrechen aus Ehrsucht”, Dritter Aufzug - Elfte Szene, befinden sich die Figuren ‘Eduard Ruhberg’ und ‘Sekretair Ahlden’ allein auf der Bühne. ‘Sekretair Ahlden’ hebt im gemeinsamen Gespräch hervor, was aus seiner Sicht ein glückliches Leben sei: an einem Schreibtisch zu sitzen und die trockene Arbeit eines Sekretairs zu verrichten und mit ‘Desensionen’ Menschen wie den “alten Einnehmer Sieveet von Grünhay”<sup>142</sup>, die einen ‘Kassengriff’<sup>143</sup> vornahmen, zwar einer gerechten Strafe zuzuführen, sie aber gleichzeitig vor einer unverhältnismäßigen Todesstrafe zu schützen. ‘Sekretair Ahlden’ vertritt ausgehend von bürgerlichen Vorstellungen die Ansicht, dass ein jeder, der eine solche Handlungen vollzieht, bestraft werden muss. Für eine solche Handlung können auch keine moralischen Gründe als Rechtfertigung geltend gemacht werden. Moralische Gründe können nur das Strafmaß beeinflussen, z.B. indem sie, wie mit seiner Desension beschrieben, die Todesstrafe abwenden. ‘Eduard Ruhberg’ vertritt hingegen die Meinung:

“Es ist Unsinn, Todesstrafe darauf zu setzen” ... “(rasend) Ein Mensch, der eine Kasse angreift ist kein Dieb!” ... “Untersucht ihr denn aber - wie ein Mensch dahin gekommen ist? Gibt es nicht Fälle, wo der Richter gerade so gehandelt haben würde, als der Verbrecher, den er verdammt?” (Iffland, 1784:77f).

---

<sup>141</sup> Zum Schauspieler ‘Diestler’ wurde folgender Name ermittelt: Joseph Anton Thomas Diestler (\* 1760 - † 1798).

<sup>142</sup> Ob dieser Verweis auf einen ‘Herrn Sieveet aus Grünhay’ historisch reales Geschehen zurückführt, konnte nicht ermittelt werden.

<sup>143</sup> Mit einem Kassengriff ist ein Betrug gemeint der unrechtmäßig an einer ‘öffentlichen Kasse einer Kommunal- und Landesverwaltungen’ vorgenommen wurde.

‘Eduard Ruhberg’ ließ sich von Baron von Dammdorf auf sein ‘Ehrenwort’ 1000 Reichsthaler (Rthlr.), um an Glücksspielen teilnehmen zu können und das Fräulein Kanstein zu hofieren. Das geliehene Geld verlor er beim Glücksspiel bzw. gab es für das Hofieren des Fräuleins Kanstein aus. Um seiner Ehre gegenüber dem Baron Dammdorf nachzukommen, und um sich die Heiratsaussichten gegenüber dem adeligen Fräulein Kanstein zu erhalten, entnimmt er für die Rückzahlung der ‘Ehrensulden’ 1000 Rthlr. aus der von seinem Vater (als Rentmeister) verwalteten Kasse. Die szenische Darstellung des ‘Kassengriffes’ erfolgt dadurch, dass ‘Eduard Ruhberg’ bis zum dritten Aufzug, neunter Auftritt außer Schuldwechsel kein Geld besaß. Am Beginn des neunten Auftritts übergab er dem Haushofmeister des Barons von Dammdorf die auf Ehre zurückgeforderten 1000 Rthlr.

Indem 'Eduard Ruhberg' Richter und 'Kassengreifer' auf eine Ebene stellt, hinterfragt er soziale Schichten und deren Ehrbegriffe<sup>144</sup>, um seinen eigenen 'Kassengriff', in die durch seinen Vater ('Rentmeister Ruhberg')<sup>145</sup> verwaltete Kasse, als entschuldbaren Kavaliersdelikt zu rechtfertigen. Die Gründe, aus denen 'Eduard Ruhberg' einen Kassengriff vornahm, sind seiner Meinung nach mit adeligen Ehrbegriffen erklärbar und können deshalb nicht bestraft werden.

Der Beiträger der Theaterzeitschrift argumentiert in seiner Aufführungsbeschreibung, dass sich der Figurendarsteller 'Herr Diestler' seine Darstellung wohl nicht durchdacht habe, sonst hätte er sich mit 'Eduard Ruhberg' nicht über die 'Todesstrafe ereifert'. Er hätte sich den Darstellungen von 'Eduard Ruhberg' unterordnen müssen, statt sich zu 'ereifern' und damit lächerlich zu machen.

Betrachtet man die Textpassage der Vorlage, zeigt sich, dass sich 'Sekretair Ahlden' und 'Eduard Ruhberg' in einem Disput befinden über Recht und Unrecht der Veruntreuung einer öffentlichen 'Kasse'. Ersichtlich wird dieser Disput anhand sprachlicher Mittel: 'Sekretair Ahlden' und 'Eduard Ruhberg' unterbrechen sich in ihren Redebeiträgen gegenseitig. In beiden Redebeiträgen sind Sprachpausen enthalten, die mit einem Bindestrich ( - ) markiert sind.

"Ruhb. S. (rasend) Ein Mensch der eine Kasse angreift ist kein Dieb!

Ahlden. Was den anders?

Ruhb. S. Die mehresten wollen es wieder ersetzen!

Ahlden. Wollen!

Ruhb. S. Und würden - wenn man nicht -

Ahlden. Auf diese Art könnte jeder liederliche Bursche zur Befriedigung seiner Ausschweifungen stehlen - und -

Ruhb. S. Untersucht ihr den aber - wie der Mensch dahin gekommen ist?" (Iffland, 1784:78).

Weder in der Figurenrede noch im Nebentext sind Hinweise darauf enthalten, dass der 'Sekretair Ahlden' sich im Disput zurückhalten solle. Nur für die Figur des 'Eduard Ruhberg' ist in diesem Disput eine Kommentierung im Nebentext enthalten: "Ruhb. S. (rasend) Ein Mensch, der eine Kasse angreift, ist kein Dieb!" (Iffland, 1784:78).

Der Beiträger vertritt die Meinung, dass den 'rasenden' Darstellungen eines auf Grund von Ehrbegriffen handelnden Ruhbergs Zurückhaltung entgegengebracht werden solle, statt einer 'Ereiferung' in der Diskussion von Gegenargumenten. Damit urteilt der Beiträger nicht über die Rechtmäßigkeit eines 'Kassengriffes', sondern er bringt seine Erwartung zum Ausdruck, dass die

---

<sup>144</sup> Der Begriff der 'Ehre' beschreibt die Achtungswürdigkeit einer Person innerhalb einer sozialen Gruppe oder kulturellen Gemeinschaft (Burkhart, 2006).

<sup>145</sup> Ein Rentmeister ist nach Wasmansdorff (1935) ein Stadtkämmerer für das Finanzwesen, Rechenmeister (Wasmansdorff, 1935:54). Nach Hämmerle (1933) ist ein Rentmeister der Berufsgruppe 'aerarius' zuzordnen, die folgende Berufe umfasst: Einnehmer, Kassenzpflger, Pfennigmacher, Säcklemeister, Schatzmeister Stuerherr, Vermögensverwalter (einer Stadt) und Rentmeister (Hämmerle, 1933:3).

mit dem Ehrbegriff gerechtfertigte Handlung des ‘Kassengriffes’ nicht angegriffen wird. Somit soll der durch ‘Ruhberg’ gegenüber ‘Baron von Dammdorf’ thematisierte Begriff der ‘Ehrschulden’, die ‘Ruhberg’ besitzt und die er mit einem ‘Kassengriff’ ausgleicht, nicht hinterfragt werden, sondern eine öffentliche Präsentation erfahren.

Im Zentrum steht allerdings die Frage: Kennt der Beiträger den Ifflandschen Text? Wenn er den Text kennt, müsste er sich zu diesem verhalten. Kennt er ihn nicht, kann er in seiner Kritik nur von seiner Wahrnehmung der dargestellten Handlungen und der damit verbundenen Situations- und Inhaltsdarstellungen ausgehen und die reale ‘Möglichkeit’ des Dargestellten bewerten.

Im gleichen Artikel, wenige Zeilen zuvor, schreibt der Beiträger zur Kommentierung der Figurendarstellung des ‘Oberkommissärs Ahlden’ durch den Aufführenden ‘Herrn Fleck’<sup>146</sup>:

“Alle Sonderbarkeiten, die der Künstler ohne Vorschrift des Dichters seinem Alten [‘Oberkommissärs Ahlden’] zueignet, und mit so vieler Wahrheit, und froher Laune auch in den kleinsten Schattierungen seines Charakters durchzuführen wußte, schien nothwendige Eigenschaften desselben zu seyn, ohne die er nur gleich einem hageren Skelet dastehen würde. Wir müßten zwar gestehen, daß wir uns die Rolle von einer ganz anderen Seite gedacht, und daß der Dichter auch wohl sie aus einer ganz andern Gesichtspunkt mag genommen haben, allein gerne ließen wir unser vorgefaßtes Urtheil fahren, da Herr Fleck durch seine Schöpfung uns so angenehm und meisterhaft zu täuschen wußte” (NZB 1786 I 18).

Diese Passage belegt, dass der Beiträger textliche Vorkenntnis hatte. Trotz dieses Vorwissens lässt sich aber in der Diskussion der Darstellungen des ‘Sekretärs Ahlden’ durch ‘Diestler’ keine Verhältnissetzung zum Vorlagetext erkennen. Dies wird ersichtlich an der Argumentation des Beiträgers, in der er einräumt, dass er sich die Darstellungen des ‘Herrn Fleck’ anders vorstellte und dass auch der ‘Dichter’ sie anders gemeint haben ‘müsse’. Für die Kommentierung des Handelns des ‘Herrn Diestler’ kann folglich unterstellt werden, dass der Beiträger sich in der Kritik am ‘Diestlerschen’ Auftreten von seinen Vorstellungen hat leiten lassen und seine Kritik nicht aus der Verhältnissetzung von Textvorlage und Aufführung resultiert.

Vergleicht man die Kritik an der Diestlerschen Darstellung mit dem Vorlagetext so ist zu vermuten, dass die Figurendarstellung entsprechend des Textes erfolgte, da zwischen ‘Sekretair Ahlden’ und ‘Eduard Ruhberg’ ein Disput um die moralische und juristische Rechtmäßigkeit eines ‘Kassengriffes’ ausbricht. Zu dieser Auseinandersetzung gibt es abgesehen von einer Ruhbergschen nebensächlichen Zusatzbeschreibung “rasend” keine zusätzliche nebensächliche Anweisung. Hingegen erfolgt die textlich vorgegebene Figurenrede beider Figuren schnell aufeinander. Beide Akteure unterbrechen sich dabei gegenseitig in ihren Ausführungen zum Thema ‘Kassengriff’. Es

---

<sup>146</sup> Gemeint ist der Schauspieler und Regisseur Johann Friedrich Ferdinand Fleck (\* 10. Juni 1757 - † 20. Dezember 1801).

liegt also nahe, dass sie ein hitziges Streitgespräch führen, welches von ihnen durch starke Gefühlsdarstellungen begleitet wird.

Gleichzeitig bestätigt der Kommentar des Beiträgers die bisherige theoretische Auseinandersetzung mit dem Rezeptionsprozess einer Aufführung. Der Beiträger illustriert, dass der Rezipient visuelle und auditive Darstellungen in ein Verhältnis zu seiner Weltwahrnehmung setzt und eine Aufführung als eigenständige künstlerische Leistung anerkennt. Ebenfalls betrachtet er die Aufführung als ein mögliches Geschehen, das er nicht seinen Erwartungen entsprechend dargestellt empfindet.

Die Eigenständigkeit der Aufführung wird anhand der Identität des Aufführenden, der textlichen Figur und der Aufführungsfigur deutlich. Der Aufführende des 'Sekretairs Ahlden', 'Herr Diestler', wird als eigene Identität wahrgenommen, die sich 'in anderen Rollen positiv' verhält. Der Figurendarstellung des 'Eduard Ahlden' wird ebenfalls eine eigene Identität zugeschrieben, insofern vom Beiträger eine bestimmte Figurendarstellung erwartet wurde, die sich bis auf die kritisierte Stelle offensichtlich auch erfüllte. Gleiches gilt auch für die Kommentierung der Figur des 'Oberkommissärs Ahlden'. Weiterhin zeigt sich bei der Kommentierung der Aufführungsfigur im Vergleich zur textlichen Figur des Vorlagentextes, dass die textliche Figur des 'Sekretair Ahlden' ebenfalls eine eigene Identität besitzt. Diese hat als Urheber den Verfasser. Sie wird aber durch den Beiträger überhaupt nicht betrachtet bzw. spielt in der Kritik des Rezipienten an der Aufführungsfigur keine Rolle. Noch deutlicher wird diese textliche Figurenidentität in der Kommentierung der textlichen Figur des 'Oberkommissärs Ahlden': "daß der Dichter auch wohl sie aus einer ganz andern Gesichtspunkt mag genommen haben" (NZB 1786 1 18), als 'Herr Fleck' sie darstellte. Der Beiträger hebt damit deutlich hervor, dass die textliche Figur des Verfassers sich von der Interpretation des Aufführenden und von seinem eigenen Verständnis unterscheidet. Der Kommentar belegt zudem, dass der Beiträger klare Erwartungen hatte, wie die Figur des 'Sekretairs Ahlden' aufgeführt werden sollte, obgleich die textliche Figur mit keinerlei Kommentaren des Verfassers versehen war.

Der Beiträger bewertet die Handlungen des Aufführenden in der Figurendarstellung des 'Sekretairs Ahlden' in der fiktiven raumzeitlichen Konstruktion der Aufführung positiv, bis auf die kritisierte Szene. Hier wird dem Aufführenden vorgeworfen, dass er 'falsche' Vorstellungen von dem im Text thematisierten Ehrbegriff habe.

Darüber hinaus resultiere nach des Beiträgers Meinung aus den 'falsch wahrgenommenen Ehrbegriffen' die falsche Handlung des 'Ereiferens'. Der Beiträger nimmt die Handlungen des 'Sekretairs Ahlden' in der Aufführung als real wahr, bewertet diese Handlungen als nicht entsprechend der Situation und räumt deshalb der Darstellung keine 'vorstellbar Handlungsmöglichkeit' ein. D.h., dass der Beiträger ungeachtet des textlichen Wissens, die real

wahrgenommene Handlung der Figur ‘Sekretair Ahlden’, dargestellt durch ‘Herrn Diestler’, in genau dem Moment als unreal bewertet, in dem die Figurendarstellung eine andere ist, als sich der Beiträger diese im Voraus vorstellte.<sup>147</sup>

Zusätzlich setzt der Beiträger seine Kritik nicht in ein Verhältnis zum Text, d.h. seine Kritik basiert nicht auf dem Vorlagetext, sondern beschreibt das wahrgenommene Handeln der Aufführenden und die Situationseinschätzung durch den Rezipienten. Der Vorlagetext wird nicht als Legitimation für die Kommentierung der Aufführungsleistung angeführt. Daraus leitet sich ab, dass der Rezipient die Figurendarstellungen der Aufführung als eigenständig und vom Text unabhängig betrachtet.

Abschließend ist festzuhalten: Anhand des Beispiels der Kritik eines Beiträgers wurden drei Figurenidentitäten aufgezeigt: die der textlichen Figur, die des Aufführenden und die der dargestellten Figur. Diese drei Identitäten werfen die Frage nach der künstlerischen Eigenständigkeit einer Aufführung aufs neue auf und fokussieren gleichzeitig auf das Verhältnis zwischen den drei Identitäten. Diese Frage soll im übernächsten Abschnitt diskutiert werden. Aus dem hier gezeigten Beispiel ergibt sich zugleich eine vorab zu klärende Frage: Wie interpretiert der Aufführungsrezipient die gesehenen Handlungen und wie bewertet er diese? Schreibt er ihnen einen Wahrheitswert oder einen Möglichkeitszustand zu? Diese Frage soll im folgenden Abschnitt analysiert werden.

#### 9.4 Zuschreibung von ‘Wahrheitsgehalten’ zu Handlungen

Der Ifflandsche Text “Verbrechen aus Ehrsucht” beginnt in der Version von 1784 mit einer Tätigkeit des Aktensortierens, in der Version von 1798 mit einer schreibenden Tätigkeit des ‘Sekretairs Ahlden’.

**Secretair Ahlden**, schreibt.

So! (*Er legt die Feder nieder.*) Damit mag es genug seyn. (Iffland, 1798:4)

---

<sup>147</sup> Der Beiträger positioniert sich am Anfang seines Beitrags als einer gehobenen Schicht zugehörig, indem er schreibt: “weil man allemal genau auf die Umstände, worin sich Schauspieler und Paterre befinden, auf die Würde der Scene, den ekelhaften Kontrast den ein wieherndes Bravogeschrey etwa mit einem vorhergegangenen Adagio, oder ernstem Monolog, auf die Störung der Illusion, und vor allen Dingen auf die Privathändel dieses oder jenen Subjects im Paterre, mit dem Subject auf der Bühne, merken muß, eh man dieses Privilegium in Ausübung bringt. Denn nichts ist für den Zuschauer widerlicher als sein Vergnügen elenden Cabalen aufgeopfert zu sehen, oder durch ungestümes Jauchzen und Klatzschen mit Gewalt bey jeder auffallenden Situation daran erinnert zu werden, daß er im Schauspielhause ist, da ohne dies das mangelhafte Spiel mancher Künstler und Künstlerinnen, das verdrehte Costume, die Widersprüche zwischen den Reden und Minenspiel der handelnden Personen, und ihrer Figuren, nebst dem unaufhörlichem Geknarr der Eselsbrückke [Fußnote im Original: “Der Verfasser meint vermuthlich den Souffleur.”] ihn oft genug von dem Ort der Handlung weg in die Bärenstraße versetzt” (NZZ 1786 1 12f).

Ob die 'schreibende' Tätigkeit 'Ahldens' als Handlung beschrieben werden kann, die einem 'Sekretair' entspricht, hängt davon ab, ob sein Handeln als 'wahres' Handeln eingeschätzt werden kann. Zum Handlungsprozess gehören ein Schreibtisch und ein Stuhl. Handelt es sich bei dem in der Aufführung verwendeten Schreibtisch um einen Tisch, der in die Schreibstube eines 'Sekretairs' gehören könnte?

### **Logisches Schließen**

Diese Frage kann mit dem Schließverfahren des Syllogismus geprüft werden. Das Schließverfahren des Syllogismus ist seit Aristoteles (\* 384 v.Chr. - † 322 v.Chr.) eine verbreitete Form.<sup>148</sup> Als wichtigstes Schließverfahren des Syllogismus wird der 'Modus Barbara', auch beschrieben als Kettenschließverfahren, angesehen. Bei diesem gilt:

Ist A jedem B eigen und B jedem C eigen, so ist A jedem C eigen.

[Prämisse 1]	a->b	[Prämisse 1]	Alle Griechen sind Menschen.
[Prämisse 2]	b->c	[Prämisse 2]	Alle Menschen sind sterblich.
[Konklusion]	a->c	[Konklusion]	Alle Griechen sind sterblich.

Für die Prüfung des 'Wahrheitsgehaltes' eines textlich beschriebenen 'Schreibtisches' kann dieses Verfahren nicht angewendet werden. Ein Textrezipient würde einen Schreibtisch nach seinen 'token' interpretieren. Aus seiner individuellen Sicht würde es sich deshalb immer um den 'richtigen' Schreibtisch handeln. Anders bei einer Aufführung: Auf der Bühne wird ein Schreibtisch dargestellt, an dem ein 'Sekretair' einen Brief schreibt. Durch die Wandlung des 'Verfasser token' zum 'theatralen token' der Aufführenden stellt sich jedoch für den Aufführungsrezipienten die Frage: Ist der in der Aufführung verwendete Tisch ein 'Schreibtisch im Sinne der Handlung'? Prüft man den 'Wahrheitsgehalt' des Schreibtisches der Aufführung anhand des Kettenschließverfahrens könnte man folgendes Ergebnis erhalten:

[Prämisse 1]	Menschen schreiben Briefe an Tischen.
[Prämisse 2]	Der Küchentisch ist ein Tisch.

---

<sup>148</sup> Aristoteles untersuchte bereits in der 'Poetik' Aussagen auf ihren Wahrheitsgehalt um die 'Sinnhaftigkeit von Aussagen' zu beweisen (Aristoteles, 355 v.Chr.).



[Konklusion] Der Mensch 'Ahlden' schreibt einen Brief an einem Küchentisch.

Diese Aussage ist im Sinne der Logik wahr. Der Satz 'Sekretair Ahlden schreibt an einem Küchentisch' könnte in einer Aufführung jedoch nur dann als 'wahr' interpretiert werden, wenn sich alle Aufführungsrezipienten einig sind, dass es sich bei diesem Tisch in der Aufführung entweder um einen Küchentisch oder um einen Schreibtisch handelt. Dass sich alle Rezipienten darüber tatsächlich einig sind, ist schwer vorstellbar. Betrachtet man darüber hinaus visuelle und auditive Handlungen der Aufführenden, die beispielsweise Emotionen beinhalten, ist es noch unwahrscheinlicher, dass die Einschätzungen aller Aufführungsrezipienten einen gemeinsamen Wahrheitswert erreicht.

Das Kettenschließverfahren macht somit den Unterschied zwischen Text und Aufführung deutlich: In dem Text ist ein Schreibtisch gegeben. Der Rezipient stellt sich einen solchen mental vor. Kein Rezipient würde sich die Frage stellen, ob dies auch tatsächlich ein Tisch sei, an dem man schreiben kann. Kein Leser käme auf die Idee, den sozialen Status eines Schreibers anhand des 'vorgestellten' Tisches zu überprüfen. Ausgeschlossen ist, dass der Tisch, den der Verfasser in seinem Text klassifiziert, identisch ist mit der Vorstellung des Rezipienten. Dagegen ist der Tisch in einer Aufführung materieller Teil unserer Welt, aber ebenfalls nicht identisch mit dem textlich beschriebenen Tisch.

### **Modallogik**

Anders als beim Syllogismus können in der Modallogik (Strobach, 2005) Aussagen ihrer Gesamtheit nach auch dann als 'wahr' bewertet werden, wenn Teilaussagen 'falsch' sind. Das Beispiel, welches in der Modallogik am häufigsten Verwendung findet, lautet: "Es ist möglich, dass Sokrates kein Philosoph war". Diese Aussage ist wahr, weil es 'möglich' ist, dass Sokrates kein Philosoph war, auch wenn die Teilaussage: 'Sokrates war kein Philosoph' falsch ist. Dagegen ist die Aussage falsch: "Es ist möglich, dass es eckige Kreise gibt", aufgrund unserer Definition von Kreisen, die Ecken ausschließt.

Aussagen können also in der Modallogik als 'wahr' bestimmt werden, obgleich sie eine 'falsche' Teilaussage beinhalten. Sie können gleichzeitig real 'falsch' und vorstellbar 'möglich' sein. Dagegen sind andere Aussagen ihren Aussagengehalt nach zwar 'wahr', aber nicht 'notwendigerweise' vorstellbar. Es ist '*möglich*, dass Sokrates kein Philosoph war', aber 'ein Kreis ist *notwendigerweise* rund'. Eine Aussage gilt für mindestens eine (logische) Welt als 'kontingent möglich' und für alle anderen (logisch) vorstellbaren Welten als 'notwendig möglich'.

Dies kann auch am Beispiel von Lewis Carrolls (\* 27.01.1832 - † 17.01.1898) Geschichte "Alice in Wonderland" (1865) beschrieben werden: 'ein Hase, der sprechen kann' ist in einer Welt vorstellbar. Dies ist die Welt des Carrollschen Buches "Alice in Wonderland". In allen anderen Welten ist dies dagegen nicht notwendigerweise 'vorstellbar'.

Betrachtet man nun den Tisch aus dem Ifflandschen Text "Verbrechen aus Ehrsucht", an dem Akten sortiert<sup>149</sup> oder Briefe verfasst<sup>150</sup> werden, dann ist der im vorangegangenen Abschnitt diskutierte Küchentisch nicht 'notwendig wahr', weil es Menschen geben kann, die sich nicht vorstellen können, dass ein solcher Küchentisch in einer Aufführung verwendet wird.

Die modallogische Unterscheidung zwischen 'möglichen' und 'notwendigen' Situationen verläuft parallel zur Trennung von 'möglichen Welten' (possible world)<sup>151</sup> und 'notwendigen Welten' (necessity world). Ein Satz ist 'möglich wahr' genau dann, wenn er in einer 'possible world' 'wahr' ist. Ein Satz ist 'notwendig wahr' genau dann, wenn er in allen 'worlds' 'wahr' ist. Mit dem Ziel, die Welt, in der wir leben, von Welten abzugrenzen, in denen wir nicht real leben können, wird die reale Welt, die uns umgibt, als 'aktuelle Welt' (actual world) beschrieben. Diese 'actual world' wird durch die Wahrnehmung von Menschen und die bekannten natürlichen physikalischen Bedingungen bestimmt.

Betrachtet man nun das Beispiel des 'Küchentisches', prüft ein Aufführungsrezipient, ob die Verwendung eines Küchentisches als 'Schreibtisch' für den 'Sekretair Ahlden' 'possible' ist. Diese Entscheidung kann jedoch nur dann getroffen werden, wenn der Aufführungsrezipient versteht, wie sich fiktive Dinge und Handlungen eines Textes zu Dingen und Handlungen einer Aufführung verhalten. Unterschieden werden müssen im Folgenden: die fiktiven textlichen Handlungen; die fiktiven Inhalt präsentierenden realen Handlungen in einer Aufführung und die realen Aufführenden. Diesen drei Entitäten sind entsprechende raumzeitliche Umgebungen zuzuschreiben.

Die Fiktionalität eines Textes eröffnet die Möglichkeit, einen Diskurs gewollt unwirklich, aber nicht trügerisch darzustellen (Herman, 2005:163)<sup>152</sup>. Die Darstellung des fiktionalen Gehaltes geschieht textlich, d.h. alle Handlungen von Figuren oder alles Geschehen, in das die Figuren

---

<sup>149</sup> In der Fassung von 1784.

<sup>150</sup> In der Fassung von 1798.

<sup>151</sup> Der Begriff der 'possible world' geht auf Gottfried Wilhelm Leibniz (\* 01.07.1646 - † 14.11.1716) zurück. Leibniz bewertet in seinem Buch "Essais de théodicée" (1710) Aussagen nicht nur nach den Modi 'wahr' oder 'falsch', sondern auch nach denen von 'possible' oder 'necessity'. Leibniz wendet sich in seinen Ausführungen im Rahmen der Methaphysik der 'Rechtfertigung Gottes' zu, um zu erörtern, warum Leiden in der Welt geschieht und wie dies mit der Allmacht und der Güte Gottes vereinbar sei. Nach Leibniz sei die 'actual world', in der man lebt, die beste aller möglichen Welten, die Gott hervorbringen konnte.

<sup>152</sup> Die in der Germanistik geführte Diskussion, inwiefern fiktionale Literatur als 'fictional' oder 'possible' betrachtet werden kann, wird in dieser Arbeit nicht dargestellt. Vergleiche dazu die Ausführungen von Ryan (1992), Doležel (2000), Ryan (2001) sowie Herman (2005).

involviert sind, sind das Produkt textlicher Beschreibungen. Die Aufführung eines Textes ist von den Darstellungsweisen der Aufführenden, die Handlungszeit und -raum erschaffen, geprägt. Eine Aufführung entsteht, wenn eine vormals textlich beschriebene Handlung durch visuell und auditiv wahrnehmbare Handlungen der Aufführenden real dargestellt wird.

Betrachtet man nach der Modaltheorie einen Vorlagetext und eine Aufführung, die diesen Text nutzt, dann befinden sich Text und Aufführende in der 'actual world'. Aufführender und Text unterliegen den realen raumzeitlichen Bedingungen. Der Text hat eine Entstehungszeit, der Aufführende eine Biographie (Identität). Die Handlungen eines Aufführenden während einer Aufführung entstammen zwar der 'actual world', stellen aber auf der Bühne Handlungen innerhalb einer 'fictional world' dar. Die Handlung 'Schreiben' des 'Sekretairs Ahlden' entsteht aus der Art, wie der Aufführende schreibt. Durch diese Aktivität des Aufführenden wird eine textlich fiktive Handlung real, obgleich sie immer noch fiktiv ist. Das raumzeitliche Gefüge der 'actual world' erfährt durch das Handeln des Aufführenden eine Übertragung in eine 'possible world'. Die 'possible world' entsteht dabei aus der Einheit der wahrnehmbaren realen Handlungen des Aufführenden und der raumzeitlichen Konstruktion, die textlich vorgegeben ist. Indem das Handeln in der 'actual world' visuell und auditiv wahrnehmbar ist, kann es nicht mehr fiktiv sein. Das Geschehen einer Aufführung findet somit einerseits real in der 'actual world' statt, bleibt aber gleichzeitig fiktiv. Indem die Handlungen der Aufführenden real rezipiert werden, besitzen deren Handlungen und die damit dargestellten Geschehnisse einen Wahrheitswert. Ein fiktionaler Text bleibt auch bei seiner Aufführung Fiktion, kann aber gleichzeitig durch die Darstellungen der Aufführenden in der 'actual world' als 'possible' rezipiert werden. Das reale Handeln der Aufführenden im Rahmen einer Aufführung kann als Handeln in einer raumzeitlichen Konstruktion und somit als 'possible world' verstanden werden. Die Handlungen eines Aufführenden werden genau dann als 'möglich wahr' wahrgenommen, wenn es einen Aufführungsrezipienten gibt, der die dargestellten Handlungen als 'possible' rezipiert. Diese 'possible world' ist aber nicht 'notwendig wahr', da es vorstellbar ist, dass es einen Rezipienten geben kann, der die dargestellten Handlungen als 'nicht möglich' rezipiert. Insofern können alle Aussagen über positiv rezipierte Figurendarstellungen, wie in Abb. 44, als 'possible' betrachtet werden. Die Aussagen des Beiträgers zur Darstellung des 'Ahlden' durch Herrn Diestler im 3. Aufzug, 11. Szene der Berliner Aufführung vom 24.10.1785 zeigten dagegen eine 'nicht mögliche' Handlung.

## 9.5 Zusammenfassung

Anhand der Handlungstheorie von Joas (1992) wurde die Einheit von Körper und Geist eingeführt. Diese Einheit vollzieht sich in der Körperlichkeit des Menschen. Körper und Geist unterliegen dabei einer prozesshaften gegenseitigen Beeinflussung. Mithilfe des Modells der Modallogik konnte gezeigt werden, dass Dinge, wie Schreibtische, durch die Handlungen von Personen als vorstellbar und damit als 'possible' wahrgenommen werden können. Mittels der Modallogik wurde zwischen der 'actual world' und der 'possible world' unterschieden und Handlungen in Aufführungen als 'possible world' bestimmt. Diese 'possible world' steht in einem Verhältnis zum vorliegenden fiktionalen Text. Folgende Fragen werden im nächsten Kapitel diskutiert: Kann sich aber eine Identität in verschiedenen Welten erhalten? Verändert sich der Gehalt einer Vorlage durch die Umwandlung der Darstellung vom Text zur Aufführung?

## 10 Identitäten von Aufführenden

Die Aspekte Zeit und Raum sind Gegebenheiten unserer realen Welt. Wie lässt sich dies auf den Gehalt eines Textes<sup>153</sup> und den visuell auditiven Gehalt einer Aufführung<sup>154</sup> übertragen? Geschehnisse, Raum und Zeit in einem Text sind fiktiv.<sup>155</sup> Dagegen sind Geschehnisse, Raum und Zeit in einer Aufführung zwar ebenfalls fiktiv, aufgrund der visuell auditiven Darstellung präsentieren sie jedoch reale Handlungen in einem realen Raum. Inwiefern erzeugen visuelle und auditive Darstellungen eines Aufführenden beim Aufführungsrezipienten eine Realität? Und wie kann das Verhältnis zwischen textlicher Handlung und der daraus entwickelten visuell auditiven Handlungen bestimmt werden?

Eine Figur (Mensch) oder eine Entität einer fiktiven, textlich beschriebenen Welt kann in dieser Welt des Textes 'fictional' oder in der 'possible world' der Aufführung 'possible' sein. Ein Aufführender existiert sowohl in der 'actual world' als auch in der 'possible world'. Ein Aufführungsrezipient ist nur in der 'actual world', rezipiert aber die Handlungen der 'possible world' der Aufführung. Wahrgenommen werden in diesen verschiedenen Welten Figuren, die in Zeit und Raum handeln. Diese Figuren erlangen durch die Handlungen in einer bestimmten Welt eine Identität. Durch diese Handlungen bestimmen sie zugleich die Welt, in der sie handeln und werden vom Rezipienten mit dieser identifiziert. Unbestreitbar ist ein Objekt oder eine Figur in der 'fictional world' eines Textes vorstellbar. Der Text "Verbrechen aus Ehrsucht" erscheint vollständig 'fictional'. Es bestehen zwar Referenzen in die Welt des 18. Jahrhunderts, da Figuren beispielsweise typische Berufe dieser Zeit ausüben und auch moralische Begriffe, wie der der 'Ehre', eine Rolle spielen. Für das Geschehen selbst konnte kein historisches Ereignis als Vorlage nachgewiesen werden. Einer Figur oder einem Ding wird innerhalb des 'fictional' Textes eine Identität zugeschrieben. Die Identität der Figur wird durch textlich beschriebene Handlungszusammenhänge<sup>156</sup> hergestellt und durch Eigenschaften<sup>157</sup> spezifiziert. Dinge, wie z.B. ein Tisch, unterscheiden sich von Figuren, z.B. in den Eigenschaften<sup>158</sup>. Ein 'fictional'

---

<sup>153</sup> Geschehen eines Textes: dargestellt durch textliche Beschreibungen von Figuren, Handlungsgehalt: dargestellte Raum- und Zeitgeschehnisse, Kostüme, Räume etc.

<sup>154</sup> Geschehen in einer Aufführung: Visualität und Auditivität von dargestellten Figuren, deren Handlungen, Kostüme, Ausstattung, eingebettet in Raum und Zeit.

<sup>155</sup> Allgemein siehe dazu die Definition von Fiktionalität "fiction is one kind of intendedly but non-deceptively untrue discourse" (Herman; 2005:163.) Eine Übersicht bietet ebenfalls Zipfel (2001).

<sup>156</sup> Dies können einfache Handlungen, wie die des Schreibens sein oder komplexe Sachverhalte, wie Moralbegriffe oder Emotionen.

<sup>157</sup> Eigenschaften von Personen werden u.a. durch Geschlecht, Alter, Beruf etc. bestimmt.

<sup>158</sup> Ein Tisch ist aus einem bestimmten Material gebaut, z.B. Holz hat eine bestimmte Größe und Gestaltung und ist geeignet als Schreibtisch, als Küchentisch oder Waschtisch etc.

raumzeitlicher Zusammenhang ist zwar definierbar, stellt aber ohne Handlung nur ein leeres raumzeitliches Gefüge dar. Erst textlich handelnde Figuren erschaffen durch ihre Aktivitäten ein Geschehen in Raum und Zeit.

Wird ein 'fictional' Text und werden die innerhalb dieses Textes handelnden Figuren in eine Aufführung übertragen, unterliegt der Text einer Transformation. Die Eigenschaften, die Figuren in einer textlichen fiktiven Welt besitzen, lassen sie nicht einfach in eine andere Welt übertragen, da jeder Darsteller einer fremden Identität in seiner Darstellung seine eigene Identität in die fremde per se einbringt. Ein Aufführender besitzt aufgrund seiner Identität ('actual world') Eigenschaften, die er bei der Darstellung einer fremden Identität (textlich 'fictional') nicht ablegen kann. Die dargestellte Figur in einer Aufführung besteht also aus zwei Identitäten: der der 'fictional' Figur des Textes und der der 'actual world' des Aufführenden. In die Darstellung der einen Identität (textlich 'fictional') fließt die Identität des Darstellers ('actual world') ein. Die Figur der Aufführung erhält durch die Zusammenführung der 'fictional' Identität und der 'actual' Identität des Aufführenden eine neue Identität. Ein solcher Wandel von Identitäten wird in der Modallogik anhand verschiedener Ansätze diskutiert. Zwei von diesen sollen im Folgenden näher diskutiert werden. Saul Kripke beschreibt die Eindeutigkeit einer Identität in verschiedenen Welten in seinem Buch "Naming and Necessity" (1972). David Kellogg Lewis legte 1968 seine Theorie der Identitäten, die einen 'Counterpart' haben, in dem Artikel "Counterpart Theory and Quantified Modal Logic" (1968) vor und erweiterte diesen Ansatz später in seinem Buch "On the Plurality of Worlds" (1985).

### **10.1 Transitive Identitäten zwischen 'possible worlds'**

Die klassische Definition der Identität für den Bereich der Logik stammt von Leibniz (1710). Leibniz definiert, dass zwei Dinge dann identisch sind, wenn zwischen ihnen und ihren Eigenschaften kein Unterschied erkennbar ist.<sup>159</sup> Sobald ein Unterschied zwischen zwei Dingen bestimmbar ist, können diese nicht mehr als identisch betrachtet werden. Saul Kripke widmete sich in seiner publizierten Vorlesung "Naming and Necessity" (1972) dem Thema von Identitäten, die in verschiedenen 'possible worlds' vertreten sein können und aufgrund gleicher Eigenschaften in verschiedenen 'possible worlds' identisch sind. Bei seiner Bestimmung von Identitäten geht Kripke davon aus, dass jeder 'Mensch oder jedes Erkenntnissubjekt' mit einer aposteriorischen Evidenz erkannt werden 'kann' (Kripke, 1972:44f). Dieses 'kann' stellt aber kein 'muss' dar. Der

---

<sup>159</sup> "Eadem sunt quorum unum potest substitui alteri salva veritate" (Dieselben sind, wovon eines für das andere unbeschadet der Wahrheit, eingesetzt werden kann.) Leibniz (siehe Internetquellen); VI. 4A:846.

Erkenntnisform des *'kann'* stellt er die *'Notwendigkeit der Erkenntnis'* gegenüber. Die *'Notwendigkeit'* betrachtet Kripke in einem metaphysischen Sinne (Kripke, 1972:45f). Die *'Notwendigkeit'* bestimmt er mit den Modalitäten *'de re'* und *'de dicto'* näher. Im Modus *'de re'* resultiert die Erkenntnis aus der Notwendigkeit der Sache selbst. Im Modus *'de dicto'* ergibt sich die *'Notwendigkeit'* aus der Art und Weise, wie eine Sache beschrieben wird (Kripke, 1972:49). Das Gegenstück zur *'Notwendigkeit'* ist die *'Möglichkeit'*. Wenn eine Sache *'nicht notwendig'* ist, wird sie im Modus *'möglich'* verortet. Der Modus, in dem sich ein Mensch befindet, wird durch beweiskräftige Evidenz zum Ausdruck gebracht. Evidenz ist dann beweiskräftig, wenn wesentliche Eigenschaften eines Menschen erkennbar sind. Kripke betrachtet den Aspekt der wesentlichen Eigenschaften als äquivalent zur Frage der Identität von Menschen in verschiedenen *'possible worlds'* (Kripke, 1972:52).

Die Identität eines Menschen entsteht aus seinen wesentlichen Eigenschaften und macht ihn dadurch einmalig. Ein Mensch hat einen Namen, der ihn bestimmt. Namen sind starre Bezeichnungsausdrücke, die wesentliche Eigenschaften von Personen umschreiben.<sup>160</sup> Kripke geht davon aus, dass *'possible worlds'* für sich keine qualitativen Eigenschaften besitzen, mit denen sie beschreibbar wären (Kripke, 1972:52). Aufgrund fehlender Eigenschaften von *'possible worlds'*, betrachtet er nicht bestimmte *'possible worlds'*, sondern Menschen, die in ihnen handeln (Kripke, 1972:62). Damit unterscheiden sich *'possible worlds'* genau dann voneinander, wenn zu einer Identität variierende Eigenschaften bestimmbar sind. Anders ausgedrückt, da Identitäten durch *'essentielle Eigenschaften'* sich selbst identisch bleiben, können diese Identitäten nur mittels eines transitiven Status in anderen *'possible worlds'* erscheinen.

Wie kann man dann diese Definition von Identitäten auf das Beispiels des Schreibtischs übertragen? Ein Tisch ist in verschiedenen *'possible worlds'* immer der gleiche. Er besitzt eine Identität, die sich auf den Eigenschaften: Material des Tisches, Form, Farbe und Größe oder einer Funktion (Couchtisch, Esstisch, Küchentisch, Schreibtisch etc.) ergibt. Bestimmte Eigenschaften sind feststehend, wie z.B. das Material, andere, wie die der Funktion, können durch Handlungen gewandelt werden, wie z.B. dem Schreiben an einem Tisch oder dem Akten stapeln. Durch derartige Handlungen werden Eigenschaften eines Tisches beeinflusst, nicht aber seine Identität. Ein Küchentisch kann somit als Schreibtisch dienen. Das Konzept von Kripke ist in Bezug auf einen Schreibtisch schlüssig. Aber kann es auch für menschliche Identitäten Geltung beanspruchen?

Durch einen *'fictional'* Text ist eine Figurenidentität vorgegeben. In *"Verbrechen aus Ehrsucht"* wird eine männliche Figur beschrieben, die den Namen *'Sekretair Ahlden'* trägt. Dieser

---

<sup>160</sup> Kripke thematisiert dazu die Person *'Nixon'* stellt aber fortführend fest, dass er keine *"Bedingungen für die Identität materieller Gegenstände über die Zeit hinweg, und auch nicht für Menschen"* kennt (Kripke, 1972:52f).

‘Sekretair Ahlden’ ist Sohn des ‘Oberkommissärs Ahlden’, hat ein unbekanntes Alter, übt den Beruf des ‘Sekretairs’ aus, der ‘Desensationen’ schreibt. ‘Sekretair Ahlden’ möchte gern eine Liebesheirat mit ‘Louise Ruhberg’ vollziehen. Der Schauspieler ‘Joseph Anton Thomas Diestler’, besitzt in der ‘actual world’ die Eigenschaften: männlich, Schauspieler, geboren 1760 in Wien und tritt im Schauspiel auf etc. Am 24.10.1785 tritt ‘Herr Diestler’ in Berlin als ‘Sekretair Ahlden’ auf (NZB 1786 1 13). In der ‘possible world’ der Aufführung von “Verbrechen aus Ehrsucht” stellt er die Figur des ‘Sekretair Ahlden’ dar. In dieser Welt hat er die Eigenschaften: männlich, von Beruf Sekretair, mit Heiratsinteresse gegenüber der Figur ‘Louise Ruhberg’. Die Handlungen von ‘Herrn Diestler’ sind beeinflussbar, nicht aber seine Identität als ‘Joseph Anton Thomas Diestler’.

Der Ansatz von Kripke kann zwei Probleme an der Schnittstelle der Identitäten einer ‘fictional’ Figur (‘Sekretair Ahlden’) mit der einer ‘actual’ Person (‘Herr Diestler’) nicht lösen: Mit diesem Ansatz können die sich wandelnde Identitäten der textlichen ‘fictional’ Figur und der ‘actual’ Figur des ‘Herrn Diestlers’ hin zur Figur des ‘Ahlden’ in der Aufführung nicht erklärt werden. Gleiches gilt für die raumzeitliche ‘Aufführungsrealität’, die erst aus dem Handeln entsteht.

Zum einen ist die Identität einer ‘fictional’ Figur an vollzogene Handlungen gebunden. Aus Handlungen entstehen zwar Eigenschaften, Handlungen selbst sind aber keine Eigenschaften. Somit ist ein Handlungsvollzug genuin eigenschaftsschaffend. Handlungen entstehen erst aus den situativen Interpretationen von interagierenden Handelnden. Eine textliche ‘fictional’ Figur besitzt aufgrund ihres objekthaften Charakters der textlichen Beschreibung keine Handlungsvariation. Ein Aufführender hingegen erzeugt Handlungsvariationen durch seine Darstellung der textlichen Handlungsbeschreibung. Zum anderen finden Handlungen innerhalb von Raum und Zeit statt. Vollzieht ein Aufführender eine textlich beschriebene Handlung, dann erschafft er mit den Handlungen eine raumzeitliche ‘possible world’.

Betrachtet man ‘Herrn Diestler’ und die Figurendarstellung des ‘Sekretair Ahlden’, müsste es ihm nach dem Kripkeschen Konzept schwer fallen, den am Schreibtisch arbeitenden ‘Sekretair Ahlden’ darzustellen, da die darzustellenden Handlungen des ‘Akten Sortierens’ oder des ‘Schreibens’ in der Textvorlage nur benannt, nicht aber näher beschrieben werden. Angaben zur Sprachintonation und zum Kostüm fehlen ganz. Dadurch sind wesentliche Details der Identität des ‘Sekretairs Ahlden’ zwar benannt, gleichzeitig aber nur unzureichend handlungstechnisch beschrieben. ‘Herr Diestler’ muss, um den ‘Sekretair Ahlden’ darzustellen, diese Angaben selber entwickeln. Mit jedem Darsteller ergibt sich eine individuelle Darstellung des ‘Akten Sortierens’.

<sup>161</sup>Daraus ergibt sich die Frage, ob ‘Herr Diestler’ die Figur des ‘Sekretairs Ahlden’ durch sein

---

<sup>161</sup> Die unterschiedliche Bewertung von Seiten der Aufführungsrezipienten zeigte sich beispielsweise für die Figur des ‘Oberförster Warbergers’ aus “Die Jäger” in Abb. 43.



körperliches Spiel nicht mit 'wesentlichen' Eigenschaften seiner eigenen Person füllen muss. Wenn aber 'Herr Diestler' in seiner Darstellung des 'Sekretairs Ahlden' mehr Eigenschaften einbringt als die textliche Figur besitzt, verändert er die Identität des textlich beschriebenen 'Sekretairs Ahlden'.

Urteilt man nach Kripke mit 'wesentlichen Eigenschaften', dann entsteht ein 'Diestlerscher Ahlden', der immer nur ein Schattenbild der textlichen Figur sein kann. Dieser Ansatz ähnelt dem Modell von Graf (1992), dessen einseitige Textfixierung bereits gezeigt wurde. Offen bleibt somit immer noch die Frage nach der Identität der Figurendarstellung in einer raumzeitlichen Aufführung.

## 10.2 Counterparts von Identitäten

Ein anderer Ansatz zu Identitäten wurde von David Kellog Lewis in seinem Aufsatz "Counterpart Theory and Quantified Modal Logic" (1968) vorgelegt. Er geht von eigenständigen Identitäten in 'possible worlds' aus, deren Verhältnis zu Identitäten in anderen 'possible worlds' als 'counterpartrelation' beschrieben wird. Diese Überlegungen entwickelt er in seinem Buch "On the Plurality of Worlds" im Jahre 1986 weiter.

Unter Bezug auf die Mereologie<sup>162</sup> betrachtet Lewis Identitäten parallel zu Leibniz als dann identisch, wenn sich die Eigenschaften der Identitäten nicht unterscheiden.

"Every category are individuated just as they are in the actual world; things in different worlds are *never* identical" (Lewis, 1968:114).

Lewis zieht daraus den Schluss, dass Identitäten, die in verschiedenen 'possible worlds' existieren, nicht identisch sein können, sondern nur ähnlich. Diese Ähnlichkeit beschreibt Lewis als 'counterpartrelation' zwischen zwei Identitäten.

"So it is problematic in the way all relations of similarity are: it is the result of similarities and dissimilarities in a multitude of respects, weighted by the importances of the various respects<sup>163</sup> and by the degrees of the similarities<sup>164</sup>" (Lewis, 1968:115).

Eine Identität ist demnach Träger von Eigenschaften. Eine zweite Identität besitzt ebenfalls Eigenschaften, diese Eigenschaften haben Ähnlichkeit zur ersten. Beide Identitäten sind durch die 'counterpartrelation' verbunden. Ein weiteres Unterscheidungskriterium zwischen Identitäten besteht für Lewis in der Unterscheidung von Raum und Zeit. Identitäten existieren immer zu

---

<sup>162</sup> Die Mereologie ist eine philosophisch logische Disziplin, die als Teilgebiet der Ontologie betrachtet wird. Sie beschäftigt sich im Besonderen mit der Stellung eines Teils zum Ganzen.

<sup>163</sup> Zitiert nach Lewis (1968:115). "As discussed in Michael A. Slote, "The Theory of Important Criteria", this Journal, LXIII, 8 (Apr. 14, 1966): 211-224."

<sup>164</sup> Zitiert nach Lewis (1968:115). "The counterpart relation is very like the relation of intersubjective correspondence discussed in Rudolf Carnap, Der Logische Aufbau der Welt (Berlin-Schlachtensee: Weltkreis-Verlag, 1928), sec. 146."

bestimmten Zeiten in bestimmten Räumen. Unterscheiden sie sich in einer dieser Kriterien, liegt ebenso eine 'counterpartrelation' vor.

Lewis bestimmt die 'counterpartrelation' als Nichtidentität von zwei Identitäten. Er erklärt dies wie folgt:

“ $\forall x$  (x is a possible world)

$\exists xy$  (x is in 'possible world' y)

$Ax$  (x is actual)

$Cxy$  (x is a counterpart of y)” (Lewis, 1968:113).

Jede Identität (I) kann nur in einer 'possible world' mit den gleichen Eigenschaften existieren. Dadurch, dass sich diese Identität in der 'actual world' (A) befindet, kann jede weitere Identität (C) nur in einer anderen possible world existieren und somit nur ähnlich zu (I) sein. Die zweite Identität (C) besitzt jedoch eine 'counterpartrelation' zu (I), da (I) in der 'actual world' existiert und (C) in einer possible world.

“Where some would say that you are in several worlds, in which you have somewhat different properties and somewhat different things happen to you, I prefer to say that you are in the actual world and no other, but you have counterparts in several other worlds” (Lewis, 1968:114).

Identitäten werden anhand von Eigenschaften bestimmt. Eigenschaften ermöglichen es zugleich, unterschiedliche Identitäten voneinander zu differenzieren. Das, was für Identitäten gilt, muss ebenso für Eigenschaften vorausgesetzt werden (Lewis, 1986:51). Jeder Mensch bringt etwas zum Ausdruck, das man als 'möglich' betrachten kann. Dieser Ausdruck erfolgt durch den Menschen in Zeit und Raum.

“A sentence is said by some particular speaker, at some particular time, at some particular world. Further, it is said at a certain place; to a certain audience; accompanied perhaps by certain conspicuous things; and in the context of previous discourse which influences what is to be presupposed, implicit restrictions of quantifiers, prevailing resolution of vagueness, and much more. [...] But the place is the place where that speaker is at that time, audience consists of those present whom the speaker intends to address, and so on” (Lewis, 1986:40).

Ein Individuum wird in einer Welt aufgrund seiner Aussagen und Handlungen in Zeit und Raum wahrgenommen. Gleichzeitig beeinflusst sein Tun seine individuelle Identität. Alle seine Aussagen und Aktivitäten bleiben dabei an ihn selbst gebunden, an sein Wissen und sein Glauben.

“His knowledge and belief are given by his epistemic and doxastic alternatives - those possible momentary individuals who might, for all he knows or believes, be himself. He can speak truly by luck if the sentence he says is truth for him; but to exhibit the sort of truthfulness that members of a linguistic community expect from another, the things he says will have to be true not only for him but also for all his alternatives. When language is used to convey information between truthful and trusting partners, the communication may take place all in this world; but nevertheless the truth conditions must involve other-worldly individuals” (Lewis, 1986:41).

Das Individuum wird somit durch die Zeit und den Raum, in der es handelt, bestimmt. In der 'possible world', in der es agiert, existiert es nur ein einziges Mal, kann aber gleichzeitig durch unendlich viele 'counterpartrelations' mit anderen 'possible worlds' verbunden sein.

### **10.3 Integration von Counterparts in das Rezeptionsmodell**

Betrachtet man unter diesen Annahmen das Verhältnis von 'Text zu Aufführung' und von 'Aufführenden zu Aufführung', ist es möglich, die durch ihre Handlungen bestimmten Identitäten als eigenständig zu betrachten. Die fiktive textliche Figur des 'Sekretairs Ahlden' ist nur mit sich selbst identisch, ebenso der Einwohner der 'actual world' 'Herr Diestler' und der 'Sekretair Ahlden' der 'possible world' der Aufführung. Die bereits diskutierten Verhältnisse zwischen diesen Identitäten lassen sich als 'counterpartrelations' definieren: Die eine 'counterpartrelation' besteht zwischen der 'fictional' Figur des Textes und der 'possible' Figur der Aufführung, die andere zwischen der 'actual' Person des Aufführenden und der 'possible' Figur der Aufführung. Die 'possible' Figur der Aufführung stellt die textlich beschriebenen Handlungen des 'Sekretairs Ahlden' visuell und auditiv dar. Diese Darstellung geschieht unter Nutzung der Körperlichkeit des Aufführenden 'Herrn Diestler'. Da 'Herr Diestler' nicht nur die textliche Vorlage interpretiert, sondern sie zugleich in reale Handlungen in Raum und Zeit überträgt, verkörpert er durch seine Aktivitäten Eigenschaften, die die Figur des 'Sekretairs Ahlden' ('fictional' Figur des Textes) in der Darstellung des 'Herrn Diestler' ('actual' Person des Aufführenden) als neue Identität ('possible' Figur der Aufführung) erschaffen.

Ursprung ist die textliche Figur des 'Sekretairs Ahlden', ihr 'counterpart' ist jener 'Sekretair Ahlden', der durch 'Herrn Diestler' dargestellt wird. Der Aufführende 'Herr Diestler' besitzt seine Identität in der 'actual world'. Er bringt in die Darstellung der Figur auf der Bühne seine Interpretation der Textvorlage ein, darüber hinaus seine Körperlichkeit, seine Eigenschaften, sein Wissen, sein Glauben und seine Wünsche. All diese Einflussfaktoren finden sich in seinem Handeln wider. Indem 'Herr Diestler' Aufführender der Figur 'Sekretair Ahlden' ist, stellt die Figur des 'Sekretairs Ahlden' in der 'possible world' der Aufführung einen Counterpart zu 'Herr Diestler' in der 'actual world' dar.

Die Identität der Figur 'Sekretair Ahlden' der Aufführung resultiert aus den textlich beschriebenen Handlungen des Vorlagetextes und den Interpretationen und Handlungen, die 'Herr Diestler' aus der textlichen Vorlage entwickelt. Die Aufführungsfigur des 'Sekretairs Ahlden', handelt in einer 'possible world', die visuell und auditiv wahrnehmbar ist, aber zum 'fictional' Text und zur 'actual world' verschieden ist.

Beide 'counterpartrelations', das Verhältnis der Aufführungsfigur zur textlich 'fictional' Figur einerseits und zum Aufführenden andererseits bestimmten die Eigenschaften der Aufführungsfigur. Im Fall des 'Sekretairs Ahlden' bedeutet dies beispielsweise: Die textlichen Handlungsanweisungen 'Akten sortieren' oder 'schreiben' werden durch das Bewegungsmuster, das 'Herr Diestler' verwendet<sup>165</sup>, um den 'Sekretair Ahlden' auf der Bühne darzustellen, beeinflusst. Seine Darstellungen müssen als einzigartig verstanden werden.

Was hier für eine Figur diskutiert wurde, gilt auch für die Gesamtheit einer Aufführung.<sup>166</sup> Alle weiteren Aufführungen stellen neue eigenständige Aufführungen und damit eigenständige 'possible worlds' dar, da sie wenigstens durch Zeit und Ort von anderen Aufführungen verschieden sind.

Die Erscheinungszeit eines Textes ist ein weiterer wichtiger Aspekt, der im Rezeptionsmodell Beachtung finden muss. Die Zeit, in der ein Text entsteht und erscheint, schreibt den 'fictional' Handlungen des Textes die Umgebungszeit mit ein. Die beschriebenen 'fictional' Handlungen beruhen auf dem Handlungsverständnis des Verfassers und damit auch auf dem Handlungsverständnis der Erscheinungszeit. Vorstellungen zum Begriff 'Ehre' oder 'Kassengriff' sind somit an die Erscheinungszeit gebunden. In den Darstellungen der Aufführenden, die der 'actual world' entstammen, wird zwar die 'fictional' Zeit des Geschehens berücksichtigt, durch die Handlungen der Aufführenden wird diese Zeit aber aktualisiert. Diese Aktualisierung findet selbst dann statt, wenn die Aufführenden um eine 'historische Darstellung' bemüht sind. Der Begriff der 'Ehre' war zu Ifflands Zeiten innerhalb des damaligen kulturellen Gefüges von großer Bedeutung, heutzutage hingegen von geringer Relevanz.

Die Relation eines Aufführungsrezipienten zu einer Aufführung besitzt keine 'counterpartrelation'. Dennoch sind die oben benannten 'counterpartrelations' bei der Aufführungsrezeption bestimmend. Ein Rezipient entscheidet bei seiner Bewertung einer Aufführung nach seinen 'types' und 'token'. Die 'types' und 'token' der Aufführenden und der Aufführungsrezipienten besitzen einen ähnlichen semantischen Gehalt, der aus der gleichen 'actual world' stammt, in der Aufführende und Aufführungsrezipient leben. Anders ausgedrückt: Die Wahrnehmungen und Interpretationen aller Beteiligten einer Aufführung beruhen auf individuellem Wissen, Glauben und Wünschen, die aus den unterschiedlichen Biographie resultieren. Diese

---

<sup>165</sup> Beispielsweise wird ein 'junger' Mensch Akten anders sortieren als ein 'alter' Mensch. Diese Handlung wird durch den Charakter eines 'bedächtigt' handelnden Menschens anders dargestellt als durch einen 'hektisch' handelnden. Eben solchen Einfluss haben Handlungsintentionen wie 'Beflissenheit' oder 'Faulheit'. Dies gilt auch für die Handlung des 'Schreibens'.

<sup>166</sup> Entsprechend können auch 'counterpartrelations' verwendet werden, um eine Intermedialität des Theaters zu entwickeln. Auf bisher fehlende Konzepte verweist Studt in seinem Aufsatz "Vom Versuch mit Bildern zu bilden" (Studt; 2010:352). Dieser Thematik widmet sich auch der Konferenzband von Schoenmakers (2008).

Biographien sind aber in die gleiche 'actual world' gebunden. Wissen, Glauben und Wünsche sind durch die geographische Zeit und dem sozialen Raum, in der sie durch den Menschen empfunden werden, zueinander ähnlich.

Für beide Seiten, Aufführungsrezipient und Aufführende, ist die 'possible world', die in einer Aufführung dargestellt wird, ein Diskurs, der sich einem bestimmten Thema zuwendet. In einer Aufführung von "Verbrechen aus Ehrsucht" werden beispielsweise 'Ehe', 'Ehre' und 'Kassengriff' thematisiert. Diese Themen besitzen einen Zeitbezug durch die Aufführung. Gemeinsam ist den Beteiligten der zeitlich bedingte gesellschaftliche und kulturelle Horizont. Wenn ein Aufführungsrezipient entscheidet, dass die Darstellungen der Aufführungen einen möglichen Wahrheitsgehalt haben, dann bringt er implizit zum Ausdruck, dass die Schauspielergesellschaft eine für die aktuelle Zeit interessante ('possible') Aufführung präsentiert hat. Dabei ist nicht relevant, ob dem Vorlagetext per se eine solche Bedeutung zugeschrieben werden kann. Der Aufführungsrezipient entscheidet nur, dass die rezipierte Aufführung für ihn eine solche Bedeutung hat. Für den Rezipienten ist ausschlaggebend, ob die Darstellungen der Aufführungen einen möglichen Wahrheitsgehalt haben, ob also die Schauspielergesellschaft eine für die 'actual world' interessante ('possible') Darstellung eines ('fictional') Textes aufführte.

#### **10.4 Diskussion**

Die dargestellte raumzeitliche Aufführungsrealität wird durch Kostüme<sup>167</sup> und Ausstattungselemente<sup>168</sup> festgelegt. Beide Dimensionen der Gestaltung besitzen Symbolhaftigkeit, durch den Raum und die Zeit, in der sie verortet sind. Je nach Wahl der Aufführenden erzeugt eine Auswahl solcher Gestaltungselemente einen Zeitcharakter. Eine solche Zuordnung geschieht z.B. in bildhaften Darstellungen. Derartige Referenzen sind erforschbar. So gibt es Abbildungen von barocken Kostümen oder Bühnenbildern<sup>169</sup>.

Auch Handlungen besitzen Referenzen. Diese Referenzen sind aber an eine zeitliche Aktualität gebunden. Handlungen können nicht bildhaft wiedergegeben werden. Beispielsweise sind im Katalog "Theaterhistorische Porträtgraphik" von Roswitha Flatz (1995) Schauspieler in Bühnensituationen abgebildet. Diesen bildhaften Darstellungen ist eins gemeinsam: sie sind dargestellter Moment einzelner Handlungen ohne situativen Zusammenhang. Ein abgebildetes

---

<sup>167</sup> Kostüme wie ein 'Ballkeid' oder eine 'Bauertracht' bringen zeitliche, räumliche wie auch soziale Aspekte zum Ausdruck.

<sup>168</sup> Ausstattungselemente bringen innen- und außenarchitektonisch zeitliche, räumliche und soziale Aspekte zum Ausdruck, verwendet man beispielsweise einen 'Rokokotisch' oder eine 'dorische Säule'.

<sup>169</sup> Inwiefern diese Elemente mittels zeichentheoretischer Betrachtungen diskutiert werden könnten, wird in dieser Arbeit nicht erörtert.

Kostüm in einer solchen Darstellung besitzt im Vergleich zur Handlung einen fast zeitlosen Ausdruck, ebenso Ausstattungselemente - beide besitzen einen handlungsunabhängigen Charakter. Es ist möglich, abgebildete Handlungen, wie in Flatz (1995), durch Kommentare szenisch zuzuordnen und damit zu interpretieren. Wird Iffland in der Abbildung 2375 zur Aufführung von "Der Amerikaner" als 'Herb'<sup>170</sup> (Flatz, 1995:302) beschrieben<sup>171</sup>, so kann man aus dem Personenverzeichnis ableiten, in welcher Figurendarstellung Iffland zu sehen ist und kann darüber den Handlungsmoment im Text ermitteln. Iffland sitzt als 'Herb' schreibend an einem Tisch. Derartige bildlich festgehaltene Handlungen besitzen einen situativen Ausdruck. Ergänzt man diesen situativen Moment durch die textliche Beschreibung, erhält man aber noch nicht die Handlungssituation der Ifflandschen Figurendarstellung einer tatsächlichen Aufführung. Es sind die Worte des Textes, die den bildlich wiedergegebenen Moment erweitern, aber nicht die visuellen und auditiven Handlungen, die Iffland in einer Aufführung vollzog.

In die Biographie eines Aufführenden sind jeweils individuelle Erlebnisse, Emotionen und Normen eingeschrieben. Durch ihre Biographie besitzen Akteure eine Identität, die nicht auf einem Namen, sondern auf den individuellen geistigen und körperlichen Erlebnissen basiert. Diese Biographie unterscheidet sie von Kostümen und Ausstattungselementen. Kostüme und Ausstattungselemente besitzen eine Identität, die in verschiedene Situationen übertragbar ist und in bildgebenden Medien<sup>172</sup> abgebildet werden kann. Handlungen hingegen sind immer an die Situation gebunden, in denen sie vollzogen werden und den Ausführenden. Eine Handlung ist ohne einen Akteur, der sie ausführt, nicht möglich. Basis für den Vollzug einer Handlung ist das biographische Verständnis des Aufführenden. Es ist der Mensch, der durch sein Handeln eine Situation entwickelt und rezipierbar macht. Das Handeln in Aufführungen ist somit immer an den Aufführenden gebunden.

Ein Aufführender in einer Aufführung ist stets in die raumzeitlichen Bedingungen seines Lebens eingebettet. Im Rahmen einer Aufführung stellt er aber Handlungen dar, die von seiner eigenen Lebenszeitlichkeit verschieden sein können. Somit gibt ein Aufführender in einer Aufführung nicht nur Handlungen in zwei verschiedenen lebenszeitlichen Kontexten wieder, seine Handlungen generieren zugleich zwei verschiedene Identitäten. Die eine Identität ist die des Aufführenden ('actual world'), die dieser außerhalb und innerhalb einer Aufführung durch seine

---

<sup>170</sup> In der Ausgabe des Textes "Der Amerikaner" von 1805 ist im Personenverzeichnis ein 'Kaufmann Herb' benannt. Zum Text "Der Amerikaner" wurde ermittelt: Fassung von Wilhelm Vogel (\*1772 - † 1843) nach dem italienischen Originaltext "La cambiale di matrimonio" von Camillo Federici (eigentlich Giovanni Battista Viassolo \* 09.04.1749 - † 23.12.1802).

<sup>171</sup> Die Abbildung zeigt Iffland an einem Schreibtisch sitzend. Im Moment der Darstellung unterbricht er seine Schreibtätigkeit und wendet sich nach hinten um.

<sup>172</sup> Dies können Radierungen, Ölgemälde etc. sein.

Körperlichkeit besitzt. Die andere Identität ist die der Aufführungsfigur ('possible'), die während der Aufführung aus den Handlungen entsteht. Diese Aufführungshandlungen müssen in Handlungen, die der textlich beschriebenen Figur ('fictional') entstammen und Handlungen, die ein Aufführender als Figurendarstellung ('possible') vollzieht, differenziert werden. Die Identität einer textlichen Figur ist durch alle Handlungen, Eigenschaften und Emotionen, die textlich beschrieben werden, bestimmt. Die Identität eines Aufführenden hingegen ist durch alle Handlungen, Eigenschaften und Emotionen, die ihm außerhalb einer Aufführung zugeschrieben werden, bestimmt. Die Identität einer Aufführungsfigur entsteht a) in einer Aufführung durch die realen Handlungen eines Aufführenden ('actual world'); diese stellen b) ein raumzeitliches Geschehen ('possible world') dar, welches einer textlichen Vorlage ('fictional') entstammt. 'Actual' ist eine Aufführungsfigur durch die Handlungen, Eigenschaften und Emotionen, die ein Aufführender körperlich zum Ausdruck bringt. Das Geschehen kann wegen den Handlungen der Aufführenden möglich ('possible') sein. Die Grundlage der Handlungen entstammen aber einer textlichen Vorlage 'fictional'. Auf der Basis des Handelns und der raumzeitlichen Verortung dieses Tuns können 3 Identitäten unterschieden werden: die 'fictional' Figur des Textes, die 'actual' Person des Aufführenden und die 'possible' Figur der Aufführung.

Wesentlich an einer Aufführung ist das zeitliche und örtliche Aufeinandertreffen des Aufführenden und des Aufführungsrezipienten, die sich im Moment der Aufführung zwei Raumzeitlichkeiten teilen. Die eine Raumzeitlichkeit ist die der realen Umwelt ('actual'), die andere die der dargestellten ('possible'). Innerhalb der dargestellten Welt wird durch Handlungen eine mögliche reale Aufführungsraumzeitlichkeit ('possible') erzeugt, die dem 'fictional' Text entstammt.

Wenn in einem Text ein 'fictional' Geschehen wiedergegeben wird, vollzieht sich mit den Handlungen der Aufführenden ein Wechsel von 'fictional' auf eine 'possible' Handlungen. Dies gilt nicht nur für die einzelne Handlung oder Figur, sondern für das gesamte Geschehen. Aufführungen werden nicht entkontextualisiert rezipiert. Trotz ihrer Realität werden die rezipierten Handlungen als an das 'fictional' Geschehen des Textes rückgebunden betrachtet. Indem der 'fictional' Gehalt durch real wahrnehmbares ('actual') Geschehen eine Darstellung findet, bekommen die Handlungen und somit das Geschehen in einer Aufführung einen Möglichkeitsstatus ('possible'). Dieser Möglichkeitsstatus wird als 'possible world' verstanden. Ein Wechsel von Identitäten, wie der der textlichen Figur ('fictional') zur Aufführungsfigur ('possible') ist real nicht möglich, da die Figur in einer Aufführung immer an die Körperlichkeit des Aufführenden und dessen Eigenschaften gebunden bleibt. Der dennoch stattfindende Wechsel der Identitäten durch die Darstellungsmedien wird als 'counterpartrelation' zwischen Text und Aufführung bestimmt.

Theater ist mit seinem Darstellungsmedium der Aufführung immer in die Historizität des Momentes der Aufführung und damit in den historischen Zeitkontext gebunden. Innerhalb einer Aufführung wird der Gehalt eines Textes in Bezug auf seine zeitgenössische gesellschaftliche Relevanz dargestellt. Der Rezipient wiederum prüft die reale Darstellung der textlichen Vorlage der Aufführenden auf einen zeitlich gültigen Gehalt. Dem Aufführungsrezipienten ist anvertraut, das reale aufgeführte Geschehen als 'possible' Geschehen zu betrachten und in Relation zu der ihn umgebenden Welt zu rezipieren.

Der eigentliche Horizont, der Aufführende und Rezipienten in einer Aufführung vereint, ist das aktuelle gesellschaftliche und kulturelle Geschehen, welches alle Beteiligten zum Aufführungszeitpunkt umgibt. Anders ausgedrückt: Zum Zeitpunkt einer Aufführung an einem Tag und an einem Ort, haben sowohl die Aufführenden als auch die Aufführungsrezipienten in Abhängigkeit von ihrer Biographie ein relativ gleiches Wissen um die Welt, die sie umgibt und die Ereignisse, die bisher stattfanden<sup>173</sup>. Sie teilen zugleich auch das Wissen und die Empfindungen zu verschiedenen Wertebegriffen und Emotionen, die innerhalb eines kulturellen Gefüges maßgebend sind<sup>174</sup>. Aufführende und Rezipienten befinden sich in einer gemeinsamen Welt, von der Joas sagt: "Wir erleben in unserer Wahrnehmung der Wirklichkeit nicht eine subjektive Zurichtung der Wirklichkeit, sondern die Wirklichkeit schlechthin" (Joas, 1992:233). In dieser Wirklichkeit finden raumzeitlich mögliche reale Aufführungen statt.

---

<sup>173</sup> Mit Ereignissen sind nicht nur historische gemeint, wie die Krönungsfeier eines amtierenden Königs. Als Ereignisse werden vielmehr auch kulturelle, religiöse, politische Gegebenheiten verstanden, wie: 'Man lebt im Königreich Sachsen oder Preußen mit den entsprechenden verbindlichen Gesetzen' 'Man gehört der Glaubensgemeinschaft der evangelischen Kirche an, ist aber gleichzeitig Mitglied einer Freimaurerloge.' 'Die Menschen in Bayern lebten mit der Angst, dass dem Bayerische Erbfolgekrieg von 1778/1779 um 1785 ein zweiter drohte, als Karl Theodor das gesamte Kurfürstentum gegen die Österreichischen Niederlande tauschen wollte'.

<sup>174</sup> Wertbegriffe und Emotionen sind z.B. relevant in Bezug auf Vorstellungen zu dem Begriff der 'Ehre' oder dem Gegenstand einer 'Liebesheirat zwischen verschiedenen Ständen'. Themen dieser Art wurden wissenschaftlich untersucht. Es soll an dieser Stelle nur auf einzelne Belege verwiesen werden: Heeg (2000), Grüneklees (2003), Kolesch (2006), Schindler (2007).



## **11 Abschlussdiskussion**

### **Entwicklung des Rezeptionsmodells**

Betrachtet man die bisher entwickelten Theorien, die sich mit Aufführungen beschäftigten, so macht die Theorie von Graf (1992) deutlich, dass Aufführungen in ihrer historischen Perspektive als 'literarisches Theater' betrachtet wurden. Ein im Vergleich zu Graf (1992) 'zeitübergreifender' Ansatz widmet sich ausgehend von der Zeichentheorie ebenfalls den Aufführungen. Grundlage dafür ist die Konzeption von Fischer-Lichte (1983), bei der ein Text als essentieller Zeichengeber betrachtet wird. Beide Ansätze betonen die zentrale Stellung des Textes für eine Aufführung, bei der ein Schauspieler als Mediator auftritt. Die Aufführung selbst wird als dem Text nachgestellt betrachtet. Aus der Perspektive dieser beiden Ansätze ist eine literarische Rezeptionstheorie, wie die von Jauss (1969), hinreichend.

Will man allerdings nicht nur die Beziehung zwischen Text und Aufführung analysieren, sondern stattdessen auch das Verhältnis vom Rezipienten zur Aufführung darstellen, muss man folgendes differenziert betrachten: ein Text liegt i.d.R. zeitunabhängig in schriftlichen Form vor, hingegen ist jegliche 'Aufführung' immer historisch, da sie nur im Moment der Aufführung rezipiert werden kann. Diese Historizität einer Aufführung macht sie einzigartig und verweist zugleich auf Rezipienten und Aufführende. Aufführungsbeschreibungen ermöglichen es, aus der Sicht Rezipienten, Informationen über eine Aufführung zu erhalten, da Aufführende und Rezipient im gleichen historischen Moment verortet sind.

Für vorliegende Arbeit wurde von zwei Informationsquellen ausgegangen: den Aufführungen und den dazu auffindbaren schriftlichen Aufführungsbeschreibungen. Ausgewertet wurden Angaben, die das: 'Wer', 'Wo', 'Wann', 'Was' einer Aufführung zum Inhalt hatten. In einer exemplarischen Aufführungsstatistik wurden diese Angaben seriell erfasst. Diese Statistik zeigte, dass Texte von verschiedensten Verfassern an unterschiedlichen Orten aufgeführt wurden. Anhand der Betrachtung der textlichen Vorlage für Aufführungen wurde offensichtlich, dass Textfassungen ebenso häufig aufgeführt wurden wie 'originale' Texte. Dies konnte in Detailuntersuchungen zu den Texten "Hamlet" und "Romeo und Julia", zu Fassungsbeschreibungen von Schröder sowie anhand der Niederschriften von Fassungen in den Mannheimer Protokollen bestätigt werden.

Die exemplarische Statistik wurde gleichzeitig als Referenzrahmen für Aufführungsbeschreibungen genutzt. Mithilfe der Statistik war es möglich, nachzuweisen, welche Texte häufiger und welche weniger häufig gespielt wurden. So konnte ein Verfasser ermittelt werden, dessen Texte sehr oft gespielt wurden - August Wilhelm Iffland. Zu Aufführungen Ifflandscher Texte wurden Aufführungsbeschreibungen transkribiert. Für die Auswertung derselben

wurde ein Kodierschema entworfen, das einerseits die Diskussion von Texten und andererseits die Beschreibungen der Aufführungen selbst berücksichtigte. Zentral waren die Fragen: Was sagen Aufführungsrezipienten zum Text? Was sagen sie zu Aufführungen? Und nehmen Rezipienten eine Aufführungen als real wahr?

Die Auswertung der Aufführungsbeschreibungen ergab vielschichtige Ergebnisse: Nur selten wurde auf die textliche Vorlage eingegangen. Man kommentierte Aufführungen sowohl positiv als auch negativ und äußerte sich kaum zu theoretischen oder praktischen Aspekten. Auffallend häufig waren Kommentare, die sich den Figurendarstellungen differenziert zuwandten. Anhand von Detailuntersuchungen zeigte sich, dass Schauspielergesellschaften an unterschiedlichen Orten unterschiedlich positiv bewertet wurden. Dieses Ergebnis konnte am Beispiel der variierenden Besetzung der Figur des 'Oberförsters Warberger' aus "Die Jäger" innerhalb einer Schauspielergesellschaft, bestätigt werden.

Im nächsten Schritt wurde eine Rezeptionstheorie entworfen, die diese empirischen Befunde integrieren und gleichzeitig die bisherige Rezeptionssicht ausgehend vom Text überschreiten sollte. Die entwickelte Rezeptionstheorie basiert auf der Transformation von 'types' (allgemeinen Vertretern) und 'token' (spezifischen Vertretern) auf der Grundlage der 'type-token-distinction' von Garnham und Oakhill (1996). Die individuengegebene Rezeption ermöglichte es, verschiedene individuelle Interpretationen und deren Übertragung in Handlungen der Aufführenden zu betrachten. Die Handlungstheorie von Joas (1992) lieferte die Basis, um eine Aufführung als Prozess der Übertragung von 'types' und 'token' durch den Aufführungsrezipienten zu beschreiben. Die Betrachtung des Handelns der Aufführenden differenzierte gleichzeitig die Identitäten der einzelnen 'Personen': die Identität der textlichen Figur, die Identität der Figur in der Aufführung und die Identität des Aufführenden. Das Verhältnis dieser Identitäten zueinander wurde durch die 'counterpartrelation' (Lewis, 1968) differenziert. Damit wurde einerseits die hier entwickelte Rezeptionstheorie zu einem ganzheitlichen Bild zusammengeführt und andererseits der Unterschied zwischen einem Text und einer Aufführung herausgearbeitet. Ein textlicher Gehalt ist 'fictional', evoziert aber durch die 'type-token-distinction' eine mentale Vorstellung beim Rezipienten. Eine mental-repräsentierte Handlung behält ihre Fiktivität durch die Bezogenheit auf den Text ('fictional'), bekommt aber durch das reale körperliche Handeln der Aufführenden ('actual'), das visuell und auditiv in einer Aufführung rezipiert wird, einen Möglichkeitsstatus ('possible'). Die auf der Bühne als 'possible' wahrgenommenen Handlungen sind mit der 'actual world' verbunden.

Dieser Ansatz ist mit der Notwendigkeit verbunden, jede Aufführung als eigenständige kreative Leistung zu betrachten. Die Rezipienten entscheiden auf der Grundlage ihrer Relationen zur Umwelt, ihres Wissens, ihrer Erfahrungen und Emotionen über den wahrgenommenen Gehalt der Aufführung. Damit bewerten sie die darstellerischen Qualitäten einer Schauspielergesellschaft

und deren Fähigkeit, Texte interessant darzustellen. Theater ist durch diese Qualitäten einer Schauspielergesellschaften nicht allein Ausdruck oder Spiegel einer Zeit, sondern Theater ist zugleich Geschehen in einer Zeit. Theater greift durch seine Spezifika des visuellen und auditiven Handelns 'fictional' Themen einer Zeit auf und stellt das Geschehen in einer Aufführung in einer 'possible' Realität dar. Anders ausgedrückt: Theater erzeugt durch das real-mögliche Handeln der Aufführenden Lösungsansätze und Handlungsentwürfe für gesellschaftliche, kulturelle und politische Themen.

### **Konkrete Ergebnisse zu Iffland**

Ifflands Erfolg ist einerseits der Erfolg eines Verfassers, da seine Texte in gedruckter Form Verbreitung fanden. Davon unterschieden werden muss andererseits sein Erfolg im Theater. Er kann als Verfasser von Texten für Theater nur verstanden werden, wenn man berücksichtigt, dass er mit seinem Wissen von seiner Zeit für seine Zeit Texte verfasste. Diese Texte treten im Besonderen hervor, da er als Theaterschaffender für Theaterschaffende schrieb, Darstellungskonventionen ebenso berücksichtigte wie aktuelle kulturell-gesellschaftliche Themen, ohne diese explizit beschreiben zu müssen. Da Aufführungen immer historisch an die Aufführenden gebunden sind, beruht Ifflands Erfolg zugleich auf der jeweiligen (Schauspieler-)Gesellschaft, die seine Texte zur Aufführung brachte. Die Aufführenden verwandelten den 'fictional' Gehalt seiner Texte in einen visuell auditiven. Erst die Aufführenden ermöglichten es, die Fiktionalität seiner Texte in eine mögliche Realität zu wandeln. Wie lange und mit welchem Erfolg seine Texte an welchen Orten bzw. von welchen Schauspielergesellschaften aufgeführt wurden, erlaubte es Rückschlüsse über den historischen Zeitraum zu ziehen, in dem die Themen seiner Texte in eine Beziehung zur aktuellen Aufführungszeit durch das Handeln der Aufführenden gesetzt werden können. Innerhalb des Betrachtungszeitraums war Iffland einer der erfolgreichsten Verfasser. Seine Texte gehörten zu den am häufigsten aufgeführten. In den Auswertungen der Aufführungsbeschreibungen zeigte sich, dass vorwiegend positive Kommentare zu Aufführungen seiner Texte verfasst wurden. Aufgrund fehlender Referenzwerte anderer Verfasser konnten jedoch zu diesen keine Verhältnissetzung getroffen werden.

Zur Beliebtheit von Iffland konnten auf der Basis vorliegender Auswertungen vertiefende Untersuchungen vorgenommen werden. So zeigte die Untersuchung der Kritik zu einer Aufführung von "Verbrechen aus Ehrsucht" nicht nur eine Identitätsunterscheidung zwischen textlicher Figur, Aufführungsfigur und Aufführendem, die betrachtete Szene und damit der kritisierende Beiträger thematisierte ebenso, wie die unterschiedlich betrachtete Moral eines 'Kassengriffes' in Handlungen angemessen umgesetzt werden könne.

Die Figur des 'Sekretairs Ahlden' vertrat die Moralvorstellung 'bürgerlicher' Sicht, die Figur des 'Eduard Ruhberg' 'adeliger'. Ein bürgerlicher 'Kassengriff' solle nach Aussage des 'Sekretairs Ahlden' generell bestraft werden, aber man könne eine Todesstrafe aussetzen. Als Beispiel wird der "Der alte Einnehmer Sieveet von Grünhay" benannt, dessen Todesstrafe in Arrest umgewandelt wurde. Dieser Verurteilung entgegen argumentiert 'Eduard Ruhberg', dass ein 'Kassengriff' nicht bestraft werden kann, wenn er durch schwerwiegende Gründen gerechtfertigt werden kann. Als schwerwiegender Grund wird durch Iffland die Handlung der Figur des 'Eduard Ruhberg' thematisiert. Der 'Kassengriff' von 'Eduard Ruhberg' erfolgte nur, um seine Ehrenschnlden zu begleichen und mit der Absicht, das entwendete Geld wieder zurück zu zahlen. Aufgrund dieser Absichtsbekundung der 'Rückzahlung' betrachtet 'Eduard Ruhberg' seinen 'Kassengriff' als moralisch gerechtfertigt. Der 'Kassengriff' selbst verwandelt sich zu einem 'Kavaliersdelikt'. Interessant ist an diesem Disput, dass Iffland in dieser Szene bereits das 'moralische Ende' seines Textes entwirft. 'Eduard Ruhberg' wird nicht in den Arrest geworfen, sondern muss nur das 'Land' verlassen. Seine Strafe ist eine moralische. Er muss 'bereuen', diese Tat begangen zu haben. Dieser Handlungsstrang wird dann in den Teilen zwei ("Das Bewußtsein") und drei ("Reue versöhnt") fortgesetzt. Dieser Plot lässt Rückschlüsse auf den Erfolg Ifflandscher Texte in Theateraufführungen zu: Iffland schuf Texte, die gesellschaftliche Tendenzen beinhalteten. Die Aufnahme des Textes "Verbrechen aus Ehrsucht" in das Repertoire von 13 Schauspielergesellschaften mit 49 nachgewiesenen Aufführungen in den Theaterzeitschriften LTB, ATB und ELB zeigte, dass der Text zu den erfolgreichsten von Iffland gehörte. Dieser Erfolg konnte nicht nur auf Iffland zurückgeführt werden, sondern ebenso auf die visuelle und auditive Präsentation durch die Gesellschaften und die mit dieser verbundenen Umwandlung des 'fictional' Gehalts in eine 'possible' Realität. Obgleich auf der Bühne eine Transformation textlicher Fiktionalität in die mögliche Realität erfolgt, ist die Bühne zugleich jener Ort, an dem die Trennung zur Realität durch den besonderen Bühnenraum und aufgrund der Trennung zwischen Aufführenden und Aufführungsrezipienten erhalten bleibt. Daraus entsteht für die Aufführenden die künstlerische Freiheit, 'fictional' Texte aufzugreifen, je nach individueller Einschätzung zu variieren, um einen attraktiven Spielplan zu schaffen und mittels verschiedener Aufführungen unterschiedliche Motivationen für Aufführungen umzusetzen. Diese These bleibt beim derzeitigen Forschungsstand eine Hypothese. Für deren Untersuchung und Überprüfung wären einerseits umfassende Erhebungen zur Textauswahl der Aufführenden und zu konkreten Spielplanstatistiken verschiedenster Schauspielergesellschaften notwendig, andererseits ebenso eine umfassende Auswertung von Aufführungsbeschreibungen. Somit müssten nicht nur zu Iffland, sondern auch zu anderen Verfassern Daten erhoben werden, um 'Normen- und Wertbegriffe' differenzieren zu können. Darüber hinaus müsste der untersuchte Zeitrahmen ausgedehnt werden, um differenzierter analysieren zu können, welche Texte eines Verfassers

aufgeführt wurden, in welchem Zeitraum und wie häufig. Außerdem müsste ermittelt werden, inwieweit die in Aufführungen visuellen und auditiven 'possible worlds' von Aufführungen mit aktuellen Themen der jeweiligen Gesellschaft koinzidieren.

### **Schlussfolgerungen für die Rezeption von Aufführungen**

Insgesamt konnte gezeigt werden, dass Aufführungen eigenständige kreative Leistung der Aufführenden und ihrer Schauspielergesellschaften darstellen. Anhand der Auswertung von Aufführungsbeschreibungen nach Kategorien zeigte sich, dass Beiträger in Theaterzeitungen mehr Kommentare nach innerhalb der Kategorie 'Aufführung' vergaben als in der des 'Textes'. Die meisten Kommentare enthielten Aussagen der Beiträger, die sich weder eindeutig der Kategorie 'Text' noch der Kategorie 'Aufführung' zuordnen ließen, sondern das 'Verhältnis von Text und Aufführung' bewerteten. Dieser Bereich ist zugleich in Bezug auf die entwickelte Rezeptionstheorie am interessantesten. Zu dem 'Verhältnis von Text und Aufführung' liegen Kommentare vor, die der Handlungstheorie im Prozess der Wandlung von 'theatralem token' zu 'theatralem type' zugeordnet werden können. Aufführungsrezipienten nahmen einen Aufführenden und die durch ihn dargestellte Figur als Einheit wahr und lobten diese Einheit in Bezug auf den dargestellten Gehalt häufig explizit. War diese Einheit nicht gegeben, tadelten sie. Dabei gingen die Rezipienten sehr differenziert mit ihrem Urteil um. In den Kommentaren werden z.B. Bewertungen für einzelne dargestellte Figuren eines Textes zum Ausdruck gebracht. Rezipienten unterschieden zugleich zwischen verschiedenen Figurendarstellern unterschiedlicher Gesellschaften. Aufführende der Bondinischen Gesellschaft, die Figuren von "Die Jäger" darstellten, wurden nur positiv bewertet, während Aufführende der Wäterschen Gesellschaft überwiegend neutrale Kommentare erhielten. Dagegen wurden die Darstellungen von "Verbrechen aus Ehrsucht" durch die Wätersche Gesellschaft häufig positiv und negativ beurteilt, die Darstellungen der Bondinischen Gesellschaft erhielten für Aufführungen dieses Textes viele neutrale Kommentare. Dies zeigt ebenfalls, dass Aufführende nicht allgemein anhand eines zugrunde liegenden Textes werteten, sondern jede Aufführung differenziert betrachtet wurde. Weiterhin zeugt diese Vielschichtigkeit der Wahrnehmung davon, dass jeder Rezipient andere Text- und Aufführungsverständnisse entwickelt. Dieser Befund bestätigt zugleich das zugrunde gelegte individuelle Repräsentationsmodell.

Die Identität der textlichen Figur wurde von der des Aufführenden und der der Aufführungsfigur anhand der Eigenschaften, die diese verkörpern, unterschieden. Der Unterscheidungsprozess basierte auf der Trennung der textlichen Identität einerseits und der körperlichen Identität andererseits. Diese Identitätsbestimmung machte zudem deutlich, dass eine Aufführung einen eigenständigen Charakter besitzt, der unabhängig vom Vorlagentext besteht. Die

Fiktionalität eines Vorlagentextes bleibt auch während einer Aufführung bestehen. Eine Aufführung wird mit realen Handlungen als mögliches Geschehen präsentiert. Ausgehend von der Textinterpretation durch den Aufführenden, entsteht ein visuelles und auditives Handlungsgeschehen einer Figur, das von der Körperlichkeit des Aufführenden geprägt ist. Aufführungsfigur und textliche Figur sind sich ähnlich. Ihr Verhältnis wurde als 'counterpartrelation' beschrieben. Durch das Handeln der Aufführenden erfolgt eine Aktualisierung des Vorlagentextes im Moment einer Aufführung. Diese Aktualisierung vollzieht sich mit jeder Aufführung eines Textes neu und verweist zugleich auf eine zentrale Fragestellung für Aufführende und Rezipienten: Besitzt der aufgeführte Text durch seine Aufführung einen aktuellen Gehalt? Anders gefragt: Welche Texte wurden besonders häufig aufgeführt und welche Aspekte dieser Aufführungen wurden von den Rezipienten in Beiträgen oder Kritiken angesprochen? Die Ergebnisse der Aufführungsbeschreibungen zeigten, dass Ifflandsche Texte einen Gehalt hatten, der dazu führte, dass ihn viele Schauspielergesellschaften für Aufführungen nutzten. Wie die Kommentierungen der Aufführenden wiederum zeigten, wurden nicht alle Aufführenden gleich gut bewertet. Aber die Kommentierungen orientierten sich hauptsächlich am Handeln der Aufführenden. Dieses Handeln war Grundlage für den Aufführungsrezipienten, um über den Gehalt einer Aufführung zu entscheiden. Bewertet wurde, ob eine Aufführung aus der Sicht des jeweiligen Rezipienten gelungen war oder nicht. Dieses Gelingen ist von der Fähigkeiten eines Aufführenden, eine rezipierte Vorlage überzeugend in einer Aufführung umzusetzen, abhängig. Diese Überzeugungsfähigkeit gewinnt er aus seinen Erfahrungen, wie Figuren dargestellt werden und wie diese Figuren so umgesetzt werden können, dass sie für einen gesellschaftlich kulturellen Raum eine Bedeutung besitzen. Dieser Prozess des Entstehens einer Überzeugungsfähigkeit, ist für jeden Aufführenden unterschiedlich und verweist auf die Identität des Aufführenden. Der Aufführende prüft bei der Auswahl eines Textes nicht nur, ob der Text geeignet ist oder nicht, er entscheidet vor allem, ob er mit seinen interpretierenden Darstellungen eine Aussage erzeugen kann. D.h., ob er aus dem fiktiven Text mit seinen realen Darstellungen eine 'possible world' erzeugen kann, die für Aufführungsrezipienten einen aktuellen Gehalt besitzen. In oralen oder textlichen Aufführungsbeschreibungen wendet sich ein Aufführungsrezipient wesentlichen Handlungen der Aufführenden zu und bewertet die Überzeugungskraft der rezipierten Darstellungen. Damit bezeugt er, dass er als Rezipient zwischen den rezipierten Darstellungen und seiner lebensweltlichen Umgebung einen entsprechenden Gehalt assoziiert. Eine solche Assoziation beruht auf der Aktualität und dem Möglichkeitsbezug der Darstellungen zur 'actual world'. Beide, Aufführungsbeschreibung und Aufführung, gehören zum gleichen historischen Zeitabschnitt, und bilden in ihrer Historizität eine Einheit: die Aufführung als Handlungspräsentation eines Möglichkeitsgehaltes, die Aufführungsbeschreibung als Reflexion und Bestätigung oder auch

Widerlegung des Möglichkeitsgehaltes. Mit diesem Möglichkeitsgehalt werden aktuelle gesellschaftliche und/oder kulturelle Themen real in einer Aufführung dargestellt und auf der Grundlage des wahrgenommenen ('possible') Möglichkeitsgehaltes in einer Aufführungsbeschreibung bewertet.

Indem ein Aufführender einen Text für eine Aufführung als Vorlage verwendet, bleiben wesentliche Bestandteile der 'Verfasser token' erhalten. Diese werden jedoch um entscheidende Erfahrungen und Sichtweisen des Aufführenden ergänzt ('theatrale token') und im historischen Moment der Aufführung an die 'actual world' angepasst und damit aktualisiert.

### **Limitierungen**

Derartige Betrachtungen zur Stellung und Funktion des Theaters in der Gesellschaft verdeutlichen zugleich die Grenzen der vorliegenden Arbeit. Die hier erfassten und ausgewerteten Daten waren für einige Bereiche nur in geringer Anzahl vorhanden. Eine komplexere Diskussion war deswegen nicht möglich. So musste z.B. in der Diskussion der Bewertungen zu Aufführungen von "Die Jäger" in Dresden darauf verwiesen werden, dass nicht nachgewiesen werden konnte, welcher Aufführungsrezipient über welche Aufführung urteilte. Unbeantwortet blieb zudem die Frage, wie die Aufführungen an anderen Orten durch andere Aufführungsrezipienten bewertet wurden.

Eine weitere Einschränkung resultiert daraus, dass nur zu Ifflandschen Texten Aufführungsbeschreibungen ausgewertet werden konnten. Deshalb war es nicht möglich, vergleichend zu analysieren: Wie wurden Aufführungen von anderen Texten durch dieselbe Gesellschaft bewertet? Wie wurde eine Gesellschaft an unterschiedlichen Orten bewertet? Wie wurden einzelne Aufführende in anderen Aufführungen bewertet, wie an anderen Orten durch andere Rezipienten? Diese Fragen müssen Gegenstand künftiger Forschungsvorhaben bleiben.

Dennoch konnten anhand der vorliegenden exemplarischen Datenerhebung, Tendenzen in vielschichtigen Details aufgezeigt werden.

### **Ausblick**

Die exemplarische Spielplananalyse zeigte ebenso wie die Auswertung von Aufführungsbeschreibungen, die in Theaterzeitschriften publiziert wurden, dass Schauspielergesellschaften Texte an unterschiedlichen Orten und zu unterschiedlichen Zeiten aufführten. Die Spielplanstatistik hat den Vorteil, dass sie inhaltlich auf weitere Fragestellungen angewendet und in der Erfassung entsprechend erweitert werden kann. Würden für weitere

Analysen auch die Angaben, die auf Theaterzetteln verzeichnet sind bzw. Fassungen, die mittels Autopsie zugeordnet werden können, vorliegen, wäre es möglich, die historische Aufführungspraxis von Texten, Verfassern, durch Schauspielergesellschaften oder Aufführende an unterschiedlichen Orten und Zeiten umfassender zu untersuchen. Darstellbar wäre z.B. die Repertoire-Gestaltung von ausgewählten Schauspielergesellschaften, an einzelnen Orten oder zu verschiedenen historischen Zeiträumen.

Aufführungsbeschreibungen sind originäre Quellen und verändern die wissenschaftliche Betrachtung von Aufführungen, denn sie erfordern die Berücksichtigung der Individualität des Rezipienten. Die vorliegende Arbeit zeigt, dass wichtige Informationen zu Aufführungen im historisch kulturellen Raum auf der Grundlage von Aufführungsbeschreibungen durch Rezipienten enthalten sind. Anhand der Auswertung von Aufführungsbeschreibungen zu Ifflandschen Texten war es möglich, Kommentare von Beiträgern in Theaterzeitschriften zu den aufgeführten Texten, den Aufführungen selbst und den Aufführenden zu interpretieren. So konnte z.B. nachgewiesen werden, dass innerhalb einer Schauspielergesellschaft einzelne Figuren variierend besetzt wurden, die wiederum von den Aufführungsrezipienten differenziert betrachtet und bewertet wurden. In zukünftigen Forschungen könnten Detailaspekte untersucht werden, z.B. inwiefern Aufführende im Sinne eines Repertoires wiederkehrend ausgewählte Figuren darstellen und wie unterschiedlich diese in den verschiedenen Aufführungen oder Figuren bewertet wurden.

Die für diese Arbeit gewählten Methoden zur Untersuchung von Aufführungsbeschreibungen sind ebenso auf weitere Fragestellungen übertragbar. Speziell die Methode des 'taggens' von Aussagen ist geeignet, um verschiedenste Aufführungsbeschreibungen einerseits punktuell nach einzelnen Aussagen und andererseits verschiedenste Beiträge sowie die Summe aller Aussagen hinsichtlich spezieller Fragestellungen zu analysieren. Dies wäre besonders für theaterhistorische und kulturwissenschaftliche Fragestellungen von Bedeutung.

Im historisch kulturellen Raum sind bestimmte gesellschaftliche Diskurse relevant, wie im Beispiel von Iffland anhand der 'Moral' (beispielsweise 'Ehre' oder 'Ehe') aufgezeigt werden konnte. Das entwickelte Kodierschema könnte für solche Fragestellungen wie die der 'Emotionen' (z.B. 'Gerührtheit' oder 'Liebe') erweitert werden, mit dem Ziel gesellschaftliche Diskurse zu analysieren. Derartige Themen sind nicht nur anhand von Aufführungen nachweisbar, sondern auch in anderen Beschreibungseinheiten, wie z.B. in Zeitschriften, die sich neu erscheinender Literatur zuwenden etc. Anders ausgedrückt kann man mit der Ausweitung der Quellen die Schnittstellen oder Trennstellen zwischen Theater und Literatur oder Theater und Gesellschaft aufzeigen. Auch andere Wandlungsphasen des Theaters könnten mithilfe des entwickelten Kodierschemas differenziert betrachtet werden.



Die theoretischen Erkenntnisse der vorliegenden Arbeit können nicht nur den Rezeptionsprozess als Ganzes transparent machen, sie ermöglichte es darüber hinaus, eine Aufführung als visuellen und auditiven eigenständigen Ausdruck zu betrachten. Diese Eigenständigkeit wurde insbesondere bei den Betrachtungen zur Identität der Figur des Vorlagentextes, zur Aufführungsfigur und zur Person des Aufführenden deutlich. Die vorgelegte Theorie näherte sich im Besonderen der Körperlichkeit des Aufführenden an. Sie eröffnet darüber hinaus Schnittstellen zu anderen Untersuchungsfeldern, wie Betrachtungen, die sich schauspieltheoretischen Belangen widmen. Ebenso bietet sie sich für spezielle Untersuchungen von musikalischen Elementen, Bühnenräumlichen, kostümlichen und Bühnentechnischen Aspekten an. Gleichzeitig macht das Erscheinen von Medien, wie Fotografie, Film bzw. Video in Aufführungen notwendig, deren Einfluss zu untersuchen.

Auf der Basis des entwickelten Kodierschemas konnten die vielschichtigen Urteile der Rezipienten ausgewertet werden. Das ermöglichte einen Einblick in den Erfolg von Aufführungen und den diesen zugrunde liegenden Texten. Die Analyse bezog sich auf historisch geschehene Aufführungen. Ausgangspunkt der Untersuchungen waren die Aussagen der Zeitzeugen, die Aufführungen rezipierten. Die Auswertung der erhobenen Daten zeigte auf, dass eine Untersuchung von Aufführungsbeschreibungen grundsätzlich möglich und informativ ist. Die Beschreibungen der Aufführungsrezipienten geben Auskunft über die Wirkung der darstellenden Mittel, über das Verhältnis von Text und Aufführung, über die als möglich wahrgenommenen Handlungen und über die mehr oder weniger erfolgreiche Transformation der Schauspieleridentität in die Identität der Aufführungsfigur. Die gewählten Methoden der Datenerhebung und -auswertung eröffneten einen Weg, sich dem historischen und zugleich flüchtigen Gegenstand 'Aufführung' anzunähern, obgleich dieser nicht mehr rezipiert werden kann.

## Appendix

### 1 Inhaltliche Zusammenfassung des Textes "Verbrechen aus Ehrsucht"

Sekretair Ahlden, Sohn des Oberkommissärs Ahlden, ist mit seinem Vater in einen Disput, ob die vom Sohn gewollte Liebesheirat mit der Tochter des Rentmeisters Ruhberg standesgemäß sei. Diesem widerspricht der Vater und schlägt stattdessen eine Konvenienzehe vor. Das vom Sohn bereits vergebene Eheversprechen unterliegt einem Ehrenkodex, so dass der Vater der Neigungsehe zustimmen muss. Das Thema einer standesgemäßen Ehe wird an der Mesalliance-Ehe des Rentmeisters Ruhberg und seiner adeligen Frau fortgeführt. Beide diskutieren die Folgen ihrer Ehe, bei der das Haus Ruhbergs verarmte. Rentmeister Ruhberg, von Geburt niederen Standes, war es nicht möglich, durch seine Tätigkeit als Verwalter in einem grundherrschaftlichen Amt, entsprechende finanzielle Mittel zu erwirtschaften, um den Lebensstil seiner Frau zu unterhalten. Im Fortgang des Geschehens offenbart der Rentmeister seiner Frau, dass sie verarmt sind. Die Wünsche der Frau Ruhberg nach einem Leben in ihrem Stande versucht sie ihren Kindern als Lebensideal vorzugeben. Louise Ruhberg, entzieht sich diesem Ansinnen und verkörpert die bürgerliche Tüchtigkeit, ihres Vaters. Die von Louise gewünschte Ehe zum Sekretair Ahlden, wird von der Mutter als zu gering eingeschätzt und abgelehnt. Eduard Ruhberg verkörpert die Ideale seiner Mutter und pflegt einen aufwendigen adeligen Lebenswandel. Eine Bindung zur Gräfin Kanstein wird durch ihn angestrebt und auch von seiner Mutter als würdig eingeschätzt. Gegenüber stehen sich zwei Lebensentwürfe: die eines bürgerlichen Lebens mit 'selbst erarbeiteten' Geld; und die eines Leben des Adels, der Geld per Geburt besitzt. Das Leben des Sohnes Eduard in adeligen Kreisen wie auch die gewünschte Bindung zur Gräfin Kannestein fordert mehr finanzielle Mittel als die in der Familie Ruhberg vorhandenen. Das Glücksspiel wird als (Pflicht)Vergnügen des Adels thematisiert, welches E. Ruhberg auch die Möglichkeit offeriert, fehlende finanzielle Mittel zu erwerben. Bei Glücksspielen verstrickt er sich in Schulden. In Hoffnung auf einen letzten Gewinn, der ihn vor dem Schuldengefängnis schützen soll, leiht er sich auf seine Ehre 1000 Reichsthaler. vom Baron von Dammdorf. Als dieser das Geld zurückfordert, ist sowohl seine Ehre als auch die erhoffte Beziehung zu derer von Kanstein gefährdet. Zum Erhalt seiner Ehre und um sich die ehelichen Aussichten zu derer von Kanstein zu erhalten, entwendet er Geld aus der Amtskasse, die sein Vater verwaltet.

Beim Bekanntwerden des Kassengriffs und der Schulden von Eduard Ruhberg, verliert er seinen Ruf. Gleichzeitig kündigt die Gräfin Kanstein die angestrebte Ehe als Galanterie auf. Eduards letzte Hoffnung auf finanzielle Rettung wird dadurch zerstört. Sein Vater erleidet einen Schwächeanfall, die Mutter gibt sich die gesamte Schuld an der entstanden Situation.

Oberkommissär Ahlden sagt die Heirat zwischen seinem Sohn und Louise Ruhberg ab, übergibt zur Wahrung seiner eigenen Ehre Ruhbergs das Geld, um den 'Kassengriff' ungeschehen zu machen. Eduard wird aufgefordert das Land zu verlassen, um sich einer Gefängnisstrafe zu entziehen und fern von seiner Familie für das Vergehen zu büßen.

Das Verhältnis zwischen bürgerlicher und adeliger Welt wird anhand der Heirat innerhalb oder zwischen verschiedenen Ständen diskutiert, der Kassengriff selber unterstreicht diese Diskussion, indem er zeigt, dass mit Glücksspielen kein Glück (Geld) zu machen ist und das somit mit Glücksspielen der eigene Stand nicht 'überwunden' werden kann.

## 2 Literaturverzeichnis

### 2a Konkordanz von Theaterzeitschriften

ATB	Annalen des Theaters
AWK	Allmanach der K.K. National-Schaubühne in Wien auf das Jahr ...
BKM	Briefe an einen Freund über die neueröffnete Schaubühne zu Koblenz
BLA	Beyträge zur Litteratur- und Theaterkunde
BTD	Beiträge zum Theater, zur Musik und der unterhaltenden Lektüre überhaupt
DBK	Dramaturgische Blätter
DBS	Dramaturgische Blätter
DCS	Der dramatische Censor
DMS	Dramaturgische Monate
ELB	Ephemeriden der Litteratur und des Theaters
HDW	Kleine Beiträge zur Hannöverschen Dramaturgie
JHC	Journal über die Hamburgsche Schaubühne unter Direktion des Herrn Schröders
KWS	Kritisches Theater-Journal von Wien
LTB	Litteratur- und Theater-Zeitung
NBC	Neuigkeits-Blatt
NTJ	Neues Theater-Journal für Deutschland
NZB	Nachricht vom jetzigen Zustande des Berliner Theaters
RTG	Regensburgisches Theater-Journal von ...
TBB	Theaterbote von Baireuth während des letzten Aufenthalts der Meddoxischen Schauspielergesellschaft daselbst
TBD	Theaterbibliothek für Teutschland
TDA	Theater-Journal der hier unter der Doblerischen Direction stehenden Gesellschaft deutscher Schauspieler aufgeführten Schauspiele
TDB	Theater-Zeitung für Deutschland
TDR	Theater-Journal für Deutschland vom Jahre ...
TKR	Theater-Kalender, auf das Jahr ...
TMS	Tagebuch der Mainzer Schaubühne
TMT	Tagebuch der Mannheimer Schaubühne
TSK	Theater-Journal der hier unter der Schopfischen Direction stehenden Gesellschaft deutscher Schauspieler aufgeführten Schauspiele
TTB	Theaterspiegel aller Trauer- Schau- Sing- und Nachspielen, Balleten und Nebenvorstellungen welche auf dem kön. Brünner städtischen Theater ... aufgeführt worden sind
VSP	Verzeichniß der vom Anfange des Jänners bis zum Ende des Decembers ... unter der Schmallögger und Bulla'schen Gesellschaft aufgeführten Schauspielen und Ballets zu Ofen und Pest
ZBL	Der Zuschauer: Oder Freymüthige Bemerkungen in der Leipziger Michaelis-Messe ... niedergeschrieben: (kein Hg. ermittelbar). Leipzig, 1785 - 1785.

## 2b Theaterzeitschriften

- Annalen des Theaters (ATB): Christian August von Bertram. Berlin, 1788-1797.
- Allmanach der K.K. National-Schaubühne in Wien auf das Jahr ... (AWK): F. Kasimir Kunz. Wien, 1788-1789.
- Briefe an einen Freund über die neueröffnete Schaubühne zu Koblenz (BKM): Johann Maas(s). Koblenz, 1788-1788.
- Beyträge zur Litteratur- und Theaterkunde (BLA): Bernhard Christoph d'Arien. Hamburg, 1785-1785.
- Beiträge zum Theater, zur Musik und der unterhaltenden Lektüre überhaupt (BTD): Johan Friedrich Christian Dietz. Stendal, 1785-1785.
- Dramaturgische Blätter (DBK): Adolph Freyh. von Knigge. Hannover, 1788-1789.
- Dramaturgische Blätter (DBS): Aloys Wilhelm Schreiber. Frankfurt a.M., 1788-1789.
- Der dramatische Censor (DCS): Joseph Mario Babo, Lorenz Hübner, Johan Baptist Strobel. München, 1782-1783.
- Dramaturgische Monate (DMS): Johann Friedrich Schink. Schwerin, 1790-1790.
- Ephemeriden der Litteratur und des Theaters: Mit einem Titelkupfer (ELB): Christian August von Bertram. Berlin, 1785-1787.
- Kleine Beiträge zur Hannöverschen Dramaturgie (HDW): August Cristian Wedekind, Beneke. Hannover, 1788-1789.
- Journal über die Hamburgsche Schaubühne unter Direktion des Herrn Schröders: als Beytrag zur Hamburgschen Theater-Geschichte (JHC): August Friedrich Cranz. Hamburg, 1786-1786.
- Kritisches Theater-Journal von Wien : Eine Wochenschrift (KWS): Karl von Schelheim (Karl v. Zahlheim). Wien, 1788-1789.
- Litteratur- und Theater-Zeitung (LTB): Christian August von Bertram. Berlin, 1778-1784.
- Neuigkeits-Blatt : als Beilage zum Journal für Berlin (NBC): August Friedrich Cranz. Berlin, 1787-1787.
- Neues Theater-Journal für Deutschland (NTJ): Wilhelm von Bube. Leipzig, 1788-1789.
- Nachricht vom jetzigen Zustande des Berliner Theaters (NZB): (kein Hg. ermittelbar). Berlin, 1786-1786.
- Regensburgisches Theater-Journal von ... : mit einem Anhang verschiedener Prologen und anderer Gelegenheitsgedichte (RTG): Johann Georg Karl Giesecke. Regensburg, 1786-1786.
- Theaterbote von Baireuth während des letzten Aufenthalts der Meddoxischen Schauspielergesellschaft daselbst (TBB): Schubart. Baireuth, 1790-1790.
- Theaterbibliothek für Teutschland (TBD): (kein Hg. ermittelbar). Danzig, 1784-1784.
- Theater-Journal der hier unter der Doblerischen Direction stehenden Gesellschaft deutscher Schauspieler aufgeführten Schauspiele : Nebst andern theatralischen Anmerkungen (TDA): Georg Louis. Augsburg, 1783-1783.
- Theater-Zeitung für Deutschland (TDB): Christian August von Bertram. Berlin, 1789-1789.
- Theater-Journal für Deutschland vom Jahre ... (TDR): Heinrich August Ottokar Reichard. Gotha, 1777-1784.
- Theater-Kalender, auf das Jahr ... (TKR): Heinrich August Ottokar Reichard. Gotha, 1775-1800.
- Tagebuch der Mainzer Schaubühne (TMS): Aloys Wilhelm Schreiber. Mainz, 1788-1788.
- Tagebuch der Mannheimer Schaubühne (TMT): Trierweiler. Mannheim, 1786-1787.
- Theater-Journal der hier unter der Schopfishen Direction stehenden Gesellschaft deutscher Schauspieler aufgeführten Schauspiele : Nebst einer Dank-Rede (TSK): Ignatio Kuhr. Augsburg, 1785-1785.
- Theaterspiegel aller Trauer- Schau- Sing- und Nachspielen, Balleten und Nebenvorstellungen welche auf dem kön. Brünnner städtischen Theater ... aufgeführt worden sind : Nebst der Benennung der alten und neuen Gesellschaft, Todesfälle und andern besondern Begebenheiten (TTB): Johann Baptist Bergopzomer. Brünn, 1788-1788.
- Verzeichniß der vom Anfange des Jänners bis zum Ende des Decembers ... unter der Schmallögger und Bulla'schen Gesellschaft aufgeführten Schauspielen und Ballets zu Ofen und Pest (VSP): (kein Hg. ermittelbar). Pest, 1787-1787.
- Der Zuschauer: Oder Freymüthige Bemerkungen in der Leipziger Michaelis-Messe ... niedergeschrieben (ZBL): (kein Hg. ermittelbar). Leipzig, 1785-1785.

## 2c Quellen

- Brockhaus 1812-1826: Conversations-Lexicon oder encyclopädisches Handwörterbuch für gebildete Stände  
Iffland, August Wilhelm (1784): Verbrechen aus Ehrsucht. Schwanschen Buchhandlung, Mannheim.  
Iffland, August Wilhelm (1787): Verbrechen aus Ehrsucht. D.F. Schwan und G. E. Götz, Mannheim  
Iffland, August Wilhelm (1798): Verbrechen aus Ehrsucht. Georg Joachim Göschen, Leipzig.  
Iffland, August Wilhelm (1799): Verbrechen aus Ehrsucht. J.A. Imhoffschen Buchhandlung. Köln und Leipzig.  
Iffland, August Wilhelm (1843): Theater von Aug. Wilh. Iffland. Klang, Wien.  
Iffland, August Wilhelm (1859): A. W. Ifflands theatralische Werke. Göschen, Leipzig.  
Iffland, August Wilhelm (1843): Theater von August Wilhelm Iffland. Erste vollständige Ausgabe. Verlag Ignaz Klang, Wien  
Meyer, Joseph. (1840-1854) Das grosse Conversations-Lexicon für die gebildeten Stände. Hildburghausen.  
Sonneck, Oscar George Theodore (1967): Catalogue of opera librettos printed before 1800. Franklin, New York (Erstveröffentlichung 1911).

## 2d Forschungsliteratur<sup>175</sup>

- Adamski, Heike (2004): Diener, Schulmeister und Visionäre : Studien zur Berliner Theaterkritik der Weimarer Republik  
Adamzik, Kirsten (2004): Textlinguistik : eine einführende Darstellung. Niemeyer, Tübingen.  
Arnhold, Erna (1925): Goethes Berliner Beziehungen. Klotz, Gotha.  
Aristoteles (um 335 v. Chr.): Poetik. Zitiert nach Aristoteles (1993): Poetik. Hg. von Manfred Fuhrmann. Reclams Universal-Bibliothek, Stuttgart.  
Asmuth, Bernd (1980): Einführung in die Dramenanalyse. Metzler, Stuttgart.  
Austin, John Langshaw (1972): Zur Theorie der Sprechakte. Reclam, Stuttgart.  
Beaugrande, Robert-Alain de und Dressler, Wolfgang Ulrich (1981): Einführung in die Textlinguistik. Niemeyer, Tübingen.  
Beaujean, Marion (1964): Der Trivialroman in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts : die Ursprünge des modernen Unterhaltungsromans. Bouvier, Bonn.  
Bender, Wolfgang et al (1994): Bender, Wolfgang; Bushuven, Siegfried; Huesmann, Michael (1994-2005): Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts : Bibliographie und inhaltliche Erschließung deutschsprachiger Theaterzeitschriften, Theaterkalender und Theatertaschenbücher. Teil 1 Band 1. Saur, München.  
Bender, Wolfgang et al (1997): Bender, Wolfgang; Bushuven, Siegfried; Huesmann, Michael (1994-2005): Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts : Bibliographie und inhaltliche Erschließung deutschsprachiger Theaterzeitschriften, Theaterkalender und Theatertaschenbücher. Teil 2 Band 1-3. Saur, München.  
Boenisch, Vasco (2008): Was soll Theaterkritik? : was Kritiker denken und Leser erwarten ; Aufgabe, Arbeitsweise und Rezeption deutscher Theaterkritik im 21. Jahrhundert. Universität München, München.  
Böhler, Dietrich (1985): Rekonstruktive Pragmatik: von der Bewusstseinsphilosophie zur Kommunikationsreflexion. Suhrkamp, Frankfurt a. M.  
Böhme, Hartmut (1997): Gefühle. In: Wulf, Christoph (1997): Vom Menschen, Handbuch Historischer Anthropologie. Beltz, Weinheim.  
Bosse, Heinrich (1981): Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit. Uni-Taschenbücher, Paderborn.  
Brinker, Klaus (1985): Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden. Erich Schmidt, Berlin.  
Britton, Bruce K.; Graesser, Arthur C., (Hrsg) (1996): Models of understanding Text. Erlbaum, Hillsdale, New York.  
Burkhart, Dagmar (2006): Eine Geschichte der Ehre. WBG, Darmstadt.  
Carroll, Lewis (1865): Alice's Adventures in Wonderland. Zitiert nach: Carroll (2005): Alice im Wunderland. Thienemann, Stuttgart.

---

<sup>175</sup> Aufgenommen wurde nur die im Text dieser Arbeit zitierte Literatur.

- Chladenius, Johann Martin (1742): Von Auslegung Historischer Nachrichten und Bücher. Zitiert nach:  
Chladenius, Johann Marti (1976): Von Auslegung Historischer Nachrichten und Bücher, in: Seminar:  
Philosophische Hermeneutik, Hg. v. Hans-Georg Gadamer u. Georg Boehm, Frankfurt/M. 1976.
- Chladenius, Johann Martin (1752): Allgemeine Geschichtswissenschaft, worinnen der Grund zu einer neuen  
Einsicht in alle Arten der Gelahrheit geleyet wird. Friedrich Lanckischens Erben, Leipzig.
- Daniel, Ute (1995): Hoftheater : zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert. Klett-  
Cotta, Stuttgart.
- Detken, Anke (2009): Im Nebenraum des Textes : Regiebemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts.  
Niemeyer, Tübingen.
- Devrient, Eduard (1848): Dramatische und dramaturgische Schriften. Band 7: Geschichte der deutschen  
Schauspielkunst. J. J. Weber, Leipzig.
- Dijk, Teun Adrianus van und Kintsch, Walter (1983): Strategies of discourse comprehension. Academic  
Press, New York.
- Doležel, Lubomír (2000): Heterocosmicalfiction and possible worlds. Johns Hopkins University Press,  
Baltimore.
- Domagalski, Peter (1981): Trivalliteratur. Geschichte, Produktion, Rezeption. Herder, Freiburg i.B.
- Doering, Sabine (2000): Resonanzen : Festschrift für Hans Joachim Kreutzer zum 65. Geburtstag.  
Königshausen & Neumann, Würzburg.
- Dürr, Michael; Schlobinski, Peter (2006): Deskriptive Linguistik : Grundlagen und Methoden. 3.  
überarbeitete Auflage. Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen.
- Eco, Umberto (1987): Lector in fabula. Hanser, München.
- Eisermann, Sonja (2003): Berufsbezeichnungen für Frauen vom 16. - 19. Jahrhundert. Universität  
Oldenburg.
- Engelkamp, Johannes (1992): Das menschliche Gedächtnis, das Erinnern von Sprache, Bildern und  
Handlungen. Hogrefe, Göttingen.
- Engelkamp, Johannes (1993): Mentale Repräsentation. Huber, Bern.
- Engelkamp, Johannes (1997): Das Erinnern eigener Handlungen. Hogrefe, Göttingen.
- Engelsing, Rolf (1973): Analphabetentum und Lektüre : zur Sozialgeschichte d. Lesens in Deutschland  
zwischen feudaler u. industrieller Gesellschaft. Metzler, Stuttgart.
- Ernst, Friedrich (1955): Der Flügel Joahnn Sebastian Bachs. C.F.Peters, Frankfurt a.M.
- Falck-Ytter, Terje; Gredebäck, Gustaf; von Hofsten, Claes (2006). Infants predict other people's action goals.  
Nature Neuroscience, 9, 878-879.
- Fischer-Lichte, Erika (1983): Semiotik des Theaters. Narr, Tübingen. Band 1-3
- Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (2005): Metzler-Lexikon Theatertheorie. Metzler,  
Stuttgart.
- Flatz, Roswitha (1995): Theaterhistorische Porträtgraphik. Institut für Theater-, Film- und  
Fernsehwissenschaft Köln, Theatersammlung Köln, Köln.
- Foucault, Michel (1973): Archäologie des Wissens. Suhrkamp, Frankfurt a. M.
- Foucault, Michel (1974): Die Ordnung des Diskurses. Hanser, München.
- Füssel, Stephan (1999). Georg Joachim Göschen, ein Verleger der Spätaufklärung und der deutschen Klassik.  
Bd. 1., Studien zur Verlagsgeschichte und zur Verlegertypologie der Goethe-Zeit. De Gruyter, Berlin.
- Füssel, Stephan (1998). Georg Joachim Göschen, ein Verleger der Spätaufklärung und der deutschen Klassik.  
Bd. 2., Verlagsbibliographie Göschen 1785 bis 1838. De Gruyter, Berlin.
- Füssel, Stephan (1996). Georg Joachim Göschen, ein Verleger der Spätaufklärung und der deutschen Klassik.  
Bd. 3., Repertorium der Verlagskorrespondenz Göschen (1783 bis 1828). De Gruyter, Berlin.
- Gadamer, Hans Georg (1960); Wahrheit und Methode. Mohr, Tübingen. zitiert nach der Ausgaben: Gadamer,  
Hans Georg (1990); Gesammelte Werke. Auflage. Band 1. Hermeneutik. 1. Wahrheit und Methode.  
Mohr, Tübingen.
- Glaser, Horst Albert (1969): Das bürgerliche Rührstück. Metzler, Stuttgart.
- Garnham, Alan; Oakhill, Jane (1996): The Mental Models Theory of Language Comprehension. In: Britton,  
Bruce K.; Graesser, Arthur C., (Hrsg) (1996): Models of understanding Text. Erlbaum, Hillsdale, New  
York.
- Graf, Ruedi (1992): Das Theater im Literaturstaat : literarisches Theater auf dem Weg zur Bildungsmacht.  
Niemeyer, Tübingen.

- Grünekle, Ulrike (2003): Montaignes Weisheit : eine Studie zum ethischen, ontologischen, epistemologischen und politischen Aspekt von "Weisheit" in den "Essais". Evangelische Verlags-Anstalt, Leipzig.
- Häublein, Renata (2005): Die Entdeckung Shakespeares auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts: Adaption und Wirkung der Vermittlung auf dem Theater. Niemeyer, Tübingen.
- Hämmerle, Albert (1933): Alphabetisches Verzeichnis der Berufs- und Standesbezeichnungen vom ausgehenden Mittelalter bis zur neueren Zeit. Zitiert nach dem Nachdr. der Ausg. München (1998). Olms, Hildesheim.
- Hartmann, Peter Claus (2005): Das Heilige Römische Reich deutscher Nation in der Neuzeit : 1486 - 1806. Reclam, Stuttgart.
- Hassan, Karim (1997): Bernhard Anselm Weber : (1764 - 1821) ; ein Musiker für das Theater. Perter Lang, Frankfurt a.M.
- Heeg, Günther (2000): Das Phantasma der natürlichen Gestalt : Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts. Stroemfeld, Frankfurt a.M.
- Heinemann, Wolfgang (1991): Textsorten/Textmuster - ein Problemaufriß. In: Mackeldey, Roger (1991): Textsorten/Textmuster in der Sprech- und Schriftkommunikation. Universitätsverlag, Leipzig.
- Heinemann, Wolfgang (2002): Grundlagen der Textlinguistik. Interaktion - Text - Diskurs. Niemeyer, Tübingen.
- Heinz, Andrea (1999): Quantitative Spielplanforschung : neue Möglichkeiten der Theatergeschichtsschreibung am Beispiel des Hoftheaters zu Coburg und Gotha (1827 - 1918). Winter, Heidelberg.
- Herman, David; Jahn, Manfred; Ryan, Marie-Laura (2005): Handbook of Narratology. Walter de Gruyter, Berlin.
- Hochman, Stanley (1972): McGraw-Hill encyclopedia of world drama: an international reference work in 5 volumes. Volume 3. McGraw-Hill, New York.
- Husserl, Edmund (1922): Ideen zu einer reinen Phaenomenologie und phaenomenologischen Philosophie. Zitiert nach: Husserl, Edmund (1980): Ideen zu einer reinen Phaenomenologie und phaenomenologischen Philosophie. 4. Auflage des unveränd. Nachdr. d. 2. Aufl. 1922. Niemeyer, Tübingen.
- Iffland, August Wilhelm (1784): Verbrechen aus Ehrsucht. Schwanischen Buchhandlung, Mannheim.
- Iffland, August Wilhelm (1787): Verbrechen aus Ehrsucht. D.F. Schwan und G. E. Götz, Mannheim
- Iffland, August Wilhelm (1798): Verbrechen aus Ehrsucht. Georg Joachim Göschen, Leipzig.
- Iffland, August Wilhelm (1799): Verbrechen aus Ehrsucht. J.A. Imhoffschen Buchhandlung. Köln und Leipzig.
- Iffland, August Wilhelm (1843): Theater von Aug. Wilh. Iffland. Klang, Wien.
- Iffland, August Wilhelm (1859): A. W. Ifflands theatralische Werke. Göschen, Leipzig.
- Ingarden, Roman (1968): Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Jahn, Michael (2002): Die Wiener Hofoper von 1848 bis 1870 : Personal - Aufführungen - Spielplan. Verlag Schneider, Tutzing.
- Jauss, Hans Robert (1969): Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. Konstanz Universitätsverlag, Konstanz.
- Jauss, Hans Robert (1982): Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Suhrkamp
- Joas, Hans (1992): Die Kreativität des Handelns. Suhrkamp, Frankfurt a. M.
- Joas, Hans (2007): Lehrbuch der Soziologie. 3. Aufl. Campus-Verlag, Frankfurt a.M.
- Johnson-Laird, Philip N. (1983). Mental Models : towards a cognitive science of language, inference, and consciousness. Cambridge University Press, Cambridge
- Kästner, Erich (1931): Pünktchen und Anton. Chronos Verlag, Bad Halensee. Zitiert nach Kästner, Erich (2005): Pünktchen und Anton : ein Roman für Kinder. In: Süddeutsche Zeitung junge Bibliothek, Band 25. Süddt. Zeitung GmbH, München.
- Klingenberg, Karl-Heinz (1962): Iffland und Kotzebue als Dramatiker. Arion Verlag, Weimar.
- Koffka, Wilhelm (1865): Iffland und Dalberg: Geschichte der classischen Theaterzeit Mannheims. J.J. Weber, Leipzig.
- Kolesch, Doris (2006): Theater der Emotionen : Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV. Campus-Verlag, Frankfurt a. M.
- Kowzan, Tadeusz (1968): The Sign of Theatre. In Diogenes 61, S. 52-80

- Krause, Markus (1982): *Das Trivialdrama der Goethezeit*. Bouvier, Bonn.
- Kripke, Saul Aaron (1972): *Naming and Necessity*. Zitiert nach Saul Aaron Kripke (1993): *Name und Notwendigkeit*. Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Lausberg, Heinrich (1990): *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. 3. Auflage. Steiner, Stuttgart.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm (1710): *Essais de théodicée*. Zitiert nach: Leibniz, Gottfried Wilhelm (1765): *Die Theodicee, das ist Versuch von der Güte Gottes, Freyheit des Menschen, und vom Ursprunge des Bösen*. 5 Ausgabe. Försterische Erben, Leipzig.
- Lewis, David Kellogg (1968): *Counterpart Theory and Quantified Modal Logic*. In: *Journal of Philosophy*. Vol. 65, No.5 (Mar. 7, 1968), pp. 113-126. <http://www.jstor.org/pss/2024555>
- Lodemann, Caroline A. (2010): *Regie als Autorschaft : Eine diskurskritische Studie zu Schlingensiefels ›Parsifal‹*. Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen.
- Lukács, Georg (1985): *Schriften zur Literatursoziologie*. Ullstein, Frankfurt a.M.
- Martersteig, Max (1890): *Die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg aus den Jahren 1781 bis 1789*. Zitiert nach dem unveränderten Nachdruck: Martersteig, Max (1980): *Bensheimer, Mannheim*. Dramaturgische Gesellschaft, Berlin.
- Mead, George Herbert (1973): *Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus*. Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Meinel, Katharina (2003): *Für Fürst und Vaterland : Begriff und Geschichte des Münchner Nationaltheaters im späten 18. Jahrhundert*. Utz, München.
- Meyer, Reinhart (1986-2010): *Bibliographia dramatica et dramaticorum : kommentierte Bibliographie der im ehemaligen deutschen Reichsgebiet gedruckten und gespielten Dramen des 18. Jahrhunderts nebst deren Bearbeitungen und Übersetzungen und ihrer Rezeption bis in die Gegenwart*. Niemeyer, Tübingen.
- Mittelberg, Ekkehart; Peter, Klaus; Seiffert, Dieter (1976): *Texte zur Trivialliteratur. Über Wert und Wirkung von Massenware*. Klett, Stuttgart.
- Morris, Charles W. (1938): *Foundations of the theory of signs*.
- Morris, Charles W. (1972): *Grundlagen der Zeichentheorie : Ästhetik und Zeichentheorie*. Hanser, München.
- Mulsow, Martin; Stamm, Marcelo (2005): *Konstellationsforschung*. Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Nickel, Gunther (2007): *Beiträge zur Geschichte der Theaterkritik*. Francke, Tübingen.
- Nusser, Peter (1991): *Trivialliteratur*. Metzler, Stuttgart.
- Nutz, Walter (1962): *Der Trivialroman : Seine Formen u. seine Hersteller. Ein Beitr. z. Literatursoziologie*. Westdeutscher Verlag, Opladen.
- Paz, Octavio (1971): zitiert nach: Paz, Octavio (1992): *Translation: Literature and Letters*. In: Schulte, Rainer; Biguenet, John (1992): *Theories of translation : an anthology of essays from Dryden to Derrida*. University of Chicago Press, Chicago.
- Peirce, Charles Sandres (1906): *Prolegomena to an apology for pragmatism*. Zitiert nach (1971): *Graphen und Zeichen*. Walther, Stuttgart.
- Pfister, Manfred (1977): *Das Drama : Theorie und Analyse*. Fink, München. Zitiert nach der Ausgabe: Pfister, Manfred (1988): *Das Drama : Theorie und Analyse*. Fink, München.
- Pichler, Anton (1879): *Chronik des Großherzoglichen Hof- und National-Theaters in Mannheim*. Mannheim.
- Prinz, Wolfgang (1997): *Perception and action planning*. *European Journal of Cognitive Psychology*, 9, 129-154.
- Quine, Willard van Orman (1960), *Word and Object*. MIT Press, Cambridge, Mass. Dt. Ausgabe: Quine, Willard van Orman (1980): *Wort und Gegenstand*. Reclam, Stuttgart.
- Restle, Konstantin (1991): *Bartolomeo Cristofori und die Anfänge des Hammerclaviers*. Ed. Maris, München.
- Ritter, Joachim (1971 - 2007): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Schwabe, Basel.
- Rizzolatti, Giacomo; Craighero, Laila (2004). *The Mirror-Neuron System*. *Annual Review of Neuroscience*, 27, 169-192.
- Ruppert, Rainer (1995): *Labor der Seele und der Emotionen : Funktionen des Theaters im 18. und frühen 19. Jahrhundert*. Edition Sigma, Berlin.
- Ryan, Marie-Laure (1992): *Possible worlds, artificial intelligence and narrative theory*. Indiana Univ. Press, Bloomington
- Ryan, Marie-Laure (2001): *Narrative as Virtual Reality : Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. John Hopkins University Press, Baltimore.



- Schindler, Thomas Oliver (2007): Zu Begriff und Bedeutung von 'Ehre' in Brentanos 'Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl' und Lessings 'Minna von Barnhelm'. München, GRIN Verlag.
- Schmölders, Claudia (1994): Das Profil im Schatten. In: Schings, Hans-Jürgen (1994): Der ganze Mensch : Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. Metzler, Stuttgart.
- Schoenmakers, Henri; Bläske, Stefan; Kirchmann, Kay; Ruchatz, Jens (2008): Theater und Medien : Grundlagen - Analysen - Perspektiven. Transcript, Bielefeld.
- Schank, Roger; Robert Abelson (1977): Scripts, Plans, Goals and Understanding. An Inquiry into Human Knowledge Structures. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc.
- Schuster, Ralf S. (1985): Gedruckte Spielplanverzeichnisse stehender deutscher Bühnen im Ausgang des 18. Jahrhunderts bis 1896 : eine kritische Bibliographie. Lang, Frankfurt a. M.
- Searle, John. (1983). Sprechakte. Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Sharpe, Lesley (2007): A national repertoire : Schiller, Iffland and the German Stage. Lang, Oxford.
- Snell-Hornby, Mary (1984): Sprechbare Sprache - spielbarer Text: Zur Problematik der Bühnenübersetzung. In: Watts, Richard J.; Weidmann, Urs (1984): Essays presented to Ernst Leisi on the Occasion of his 65th birthday. Narr, Tübingen.
- Snell-Hornby, Mary (2007): Theatre and Opera Translation. In: Kuhiwczak, Piotr; Littau, Karin (2007): A companion to translation studies. Multilingual Matters, New York.
- Sonneck, Oscar George Theodore (1967): Catalogue of opera librettos printed before 1800. Franklin, New York (Erstveröffentlichung 1911).
- Stricker, Stefanie (2002): Substantivbildung durch Suffixableitung um 1800 : untersucht an Personenbezeichnungen in der Sprache Goethes. Winter, Heidelberg.
- Strobach, Niko (2005): Einführung in die Logik. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Stroebe, Wolfgang (1992): Introduction to social psychology. 2. korrigierte Auflage. Springer, Berlin.
- Studt, André (2010): Vom Versuch mit Bildern zu bilden - oder: Angewandte Theater- und Medienwissenschaft als Form ästhetischer Bildung. In: Röttger, Kati (2010): Welt - Bild - Theater : Politik des Wissens und der Bilder. Narr, Tübingen.
- Szyrocki, Marian ; Honsza, Norbert (1978): Szkice z literatury niemieckiej XX wieku. Germanica Wratislaviensia ; 35. Acta Universitatis Wratislaviensis, Wratislava.
- Warning, Rainer (Hrsg) (1975): Rezeptionsästhetik : Theorie u. Praxis. Fink, München.
- Wasmansdorff, Erich (1934): Alte deutsche Berufsnamen und ihre Bedeutung. Starke, Görlitz. Zitiert nach der 2. erweiterten und überarbeiteten Auflage: Gondorf, Bernhard (1988): Alte deutsche Berufsnamen und ihre Bedeutung. Starke, Limburg an d. Lahn.
- Werth, Lioba; Mayer, Jennifer (2008): Sozialpsychologie. Spektrum, Akad. Verlag, Berlin.
- Wittgenstein, Ludwig (1953): Philosophische Untersuchungen. Zitiert nach Wittgenstein, Ludwig (1984) Werkausgabe, Band 1. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Wittmann, Reinhard (1991): Geschichte des deutschen Buchhandels : ein Überblick. Beck, München.
- Würtz, Roland (1975): Verzeichnis und Ikonographie der kurpfälzischen Hofmusiker zu Mannheim nebst darstellendem Theaterpersonal 1723 - 1803. Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshafen.
- Unterberger, Rose (2008): Friedrich Schiller. Orte und Bildnisse : ein biographisches Bilderbuch. Kohlhammer, Stuttgart.
- Zipfel, Frank (2001): Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität : Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft. Erich Schmidt, Berlin.

## 2e Internetquellen

Opernprojekt der Universität Köln

<http://www.opernprojekt.uni-koeln.de/>

Operone

<http://www.operone.de/>

César - Calendrier Electronique des Spectacles sous l'Ancien Régime

<http://cesar.org.uk/cesar2/>

italianOPERA

<http://www.italianopera.org/>

OperaGlass

<http://opera.stanford.edu/>

World Biographical Information System Online

<http://www.degruyter.de/cont/fb/nw/nwWbis.cfm>

Berliner Klassik

<http://berlinerklassik.bbaw.de/BK/theater>

Heinrich von Kleist (1805)

[http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1467&kapitel=1#gb\\_found](http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1467&kapitel=1#gb_found)

Ermittlung von Wochentagen nach dem Kalenderrechner:

[http://www.thkoehler.de/midnightblue/m\\_kal.htm](http://www.thkoehler.de/midnightblue/m_kal.htm)

Brockhaus' Konversationslexikon: F. A. Brockhaus in Leipzig, Berlin und Wien, 14. Auflage, 1894-1896

<http://www.retrobibliothek.de/retrobib/stoeborn.html?werkid=100150>

Johann Heinrich Zedler (1732 bis 1754): "Grosses vollständiges Universallexikon aller Wissenschaften und Künste"

<http://www.zedler-lexikon.de/index.html>

Grimm (1854 - 1960): Jacob Grimm und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch 16 Bde. [in 32 Teilbänden]. Leipzig: S. Hirzel 1854-1960. -- Quellenverzeichnis 1971.

<http://germazope.uni-trier.de/Projects/WBB/woerterbuecher/dwb/wbgui?lemid=GW02698>

Leibniz, Gottfried Wilhelm (2009): Sämtliche Schriften und Briefe (Akademie-Ausgabe)

<http://www.leibniz-edition.de>

Meyers Konversationslexikon: Verlag des Bibliographischen Instituts, Leipzig und Wien 1840-1852

<http://www.retrobibliothek.de/retrobib/stoeborn.html?werkid=100149>

Johann Georg Sulzer (1771 und 1774): "Allgemeine Theorie der schönen Künste"

<http://www.textlog.de/sulzer.html>

### 3 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Anzahl der Aufführungen in den Jahren 1784 bis 1790. ....	50
Abb. 2: Anzahl der Aufführungen nach Orten und Jahren. ....	51
Abb. 3: Anzahl der Aufführungen nach Gesellschaften und Jahren. ....	53
Abb. 4: Anzahl der Aufführungen nach Gesellschaften und Orten. ....	55
Abb. 5: Übersicht über die 20 am häufigsten aufgeführten Stücke und deren Verfasser. ....	57
Abb. 6: Anzahl der Aufführungen der meist gespielten Stücke in den Jahren 1784 bis 1790. ....	59
Abb. 7a: Übersicht über Stücke, die im Zeitraum 1784 bis 1790 häufig aufgeführt wurden (45-123 mal). ....	60
Abb. 7b: Übersicht über Stücke, die im Zeitraum 1784 bis 1790 selten aufgeführte wurden (1-15 mal). ....	61
Abb. 8: Anzahl der Aufführungen von den 10 meist gespielten Verfassern nach Jahren. ....	62
Abb. 9: Verhältnissetzung von Stücken zu Aufführungen nach Verfassern über den Untersuchungszeitraum. ....	63
Abb. 10: Verhältnissetzung von Stücken zu Aufführungen nach Verfassern geratet. ....	64
Abb. 11: Anzahl aller Aufführungen Ifflandscher Stücke mit Angabe der Erscheinungsjahre in Klammern. ....	65
Abb. 12: Aufführungen Ifflandscher Stücke nach Orten. ....	66
Abb. 13: Aufführungen Ifflandscher Stücke nach Gesellschaften. ....	67
Abb. 14: Anzahl der Kommentare zu Ifflandschen Stücken nach Theaterzeitschriften und Jahren. ....	69
Abb. 15: Anzahl von Kommentaren in den Jahren 1781 bis 1790. ....	70
Abb. 16: Anteil der Kommentare und Anteil der Aufführungen in % nach Jahren. ....	71
Abb. 17: Anzahl der Kommentare für die untersuchten Ifflandschen Stücke. ....	72
Abb. 18: Anzahl aller positiven, neutralen und negativen Kommentare zu untersuchten Ifflandschen Stücken. ....	73
Abb. 19: Anteil der Kommentare und Anteil der Aufführungen in %, differenziert nach Stücken. ....	74
Abb. 20: Anzahl der Kommentare nach Kategorien und Unterkategorien. ....	75
Abb. 21: Anzahl der Kommentare zu den verschiedenen Stücken nach Kategorien. ....	76
Abb. 22: Anzahl der Kommentare nach Gesellschaften und Stücken. ....	78
Abb. 23: Anzahl der Kommentare nach Stücken und Kategorien. ....	80
Abb. 24: Anteil der positiven und negativen Kommentare an der Gesamtzahl der Kommentare zu einzelnen Stücken. ....	81
Abb. 25: Anzahl der Kommentare nach Stücken und Zuschauermeinungen. ....	82
Abb. 26: Anteil der positiven und negativen Kommentare an der Gesamtzahl nach Stücken und Beiträgergruppen. ....	83
Abb. 27: Anzahl der Kommentare nach Kategorien in den Unterkategorien 'maa', 'mar', 'mas' und 'mdd', 'mdr', 'mds'. ....	85
Abb. 28: Anzahl der Kommentare nach Stücken und Unterkategorien, differenziert nach Meta-Attributen. ....	86
Abb. 29: Anzahl der Kommentare nach Stücken in den Unterkategorien 'gat' und 'gap'. ....	86
Abb. 30: Rating der Beliebtheit einzelner Stücke von Iffland in der Kategorie 'Text'. ....	87
Abb. 31: Rating der Beliebtheit einzelner Stücke von Iffland in der Kategorie 'Aufführung'. ....	88
Abb. 32: Rating der Beliebtheit einzelner Stücke von Iffland in der Kategorie 'Drittmeinungen'. ....	88
Abb. 33: Rating der Beliebtheit einzelner Stücke von Iffland in der Zusammenfassung der Kategorien 'Text', 'Aufführung' und 'Drittmeinungen'. ....	89
Abb. 34: Relativer Score der Stücke in den einzelnen Kategorien. ....	89
Abb. 35: Anzahl der Kommentare nach Figuren in den Stücken und deren Bewertungen. ....	91
Abb. 36: Anzahl der Kommentare nach Figuren und Figurendarstellungen in den Unterkategorien 'mar', 'mdr' und 'mvr' mit Bewertungen. ....	92

Abb. 37: Anzahl der Kommentare zu Figurendarstellungen in Metakategorien und deren Bewertung. ....	93
Abb. 38: Anzahl der Kommentare nach Figuren und Figurencharakteristik mit Bewertungen. ....	95
Abb. 39: Anzahl der Kommentare nach Gesellschaften und Orten mit Bewertungen. ....	97
Abb. 40: Anzahl der Kommentare nach Gesellschaften und Orten mit Bewertungen für Figurendarstellungen (mvr) der Stücke “Die Jäger” und “Verbrechen aus Ehrsucht”. ....	99
Abb. 41: Anzahl der Kommentare zu Figurendarstellungen (mvr) der Stücke “Die Jäger” und “Verbrechen aus Ehrsucht” in Berlin und Dresden. ....	100
Abb. 42: Anteil der positiven und negativen Kommentare an der Gesamtzahl nach Gesellschaften. ....	101
Abb. 43: Alle Aufführenden, die in der Figur des ‘Oberförsters Warberger zu Weissenberg’ aus “Die Jäger” angezeigt wurden (nach Schauspielergesellschaften). ....	102
Abb. 44: Kommentare zu Aufführenden (mvr), die in der Figur des ‘Oberförsters Warberger zu Weissenberg’ aus “Die Jäger” auftraten. ....	103
Abb. 45: Übersicht über Aufführungen des Textes “Hamlet” im Zeitraum 1784 bis 1790. ....	113
Abb. 46: Übersicht über Aufführungen des Textes “Romeo und Julie” im Zeitraum 1784 bis 1790. ....	114
Abb. 47: Verfasserschaftszuweisung von Texten die Friedrich Ludwig Schröder zugeschrieben wurden und deren ermittelte Vorlageautoren. ....	117
Abb. 48: Nebentexte für “Verbrechen aus Ehrsucht” Erster Aufzug, erster Auftritt. ....	124
Abb. 49: Exemplarische Raumvorstellung zum 1. Akt 1 Szene von “Verbrechen aus Ehrsucht” (Iffland, 1784:1f). ....	132
Abb. 50: Schematische Darstellung des ‘type-token-Verhältnisses’ anhand eines Rezeptionsprozesses von einem Text, dessen Umwandlung in eine Aufführung, der Rezeption der Aufführung mit abschließender Berichterstattung über die wahrgenommene Aufführung. ....	148
Abb. 51: Schematische Darstellung des Details der Entwicklung einer Aufführung als Gruppenleistung. ....	158
Abb. 52: Kommunikationsmodell. ....	166