

Ulla Fix, Leipzig
Erziehung oder Ermunterung?
**Die sprachlich-mediale Konstruktion eines
Publikums im Streit um Theaterkonzeptionen**



1. Vorhaben: Wer/was sind die Leute im Foyer?
2. Auffassungen von ‚Publikum‘: Stationen
3. Konstruktion des Publikums: Theorie
 - 3.1 Diskursanalytisches Vorgehen
 - 3.2 Konstruktivistischer Ansatz
4. Konstruktion des Publikums: Analyse Hartmann: „Sie wissen einfach nicht, wer sie sind.“
5. Konstruktion des Publikums?: Analyse Lübke: „Ich bin nicht die Geschmackspolizei.“
6. Fazit

1. Vorhaben: Wer/was sind die Leute im Foyer?

Ausgangspunkt für meinen Beitrag war ein Gespräch, das Stephan Habscheid und ich im letzten Jahr über das Siegener-Bonner Projekt „Theater im Gespräch“ geführt haben. Da es sich um ein Vorhaben handelt, das die Kunstaneignungspraktiken durch das Publikum untersucht, begann ich zu überlegen (und fragte auch danach), wer eigentlich **das** Publikum sei, das da untersucht werden soll, welche Auffassung von Publikum die Projektbeteiligten vertreten und welche Folgen sich daraus für die Analyse der Gespräche ergeben könnten. Handelt es sich um ein bildungsbürgerliches Publikum im traditionellen Sinne? Wie sähe ein nichttraditionelles Publikum aus? Die Antwort konnte damals nicht gefunden werden.

Das Gespräch weiterdenkend, fragte ich mich, ob die Theaterbesucher, die in der Theaterpause miteinander sprechen, in ihrer Gesamtheit als **das** Publikum anzusehen sind – sowohl die Inhaber von Abonnements und die regelmäßigen Besucher ohne Abonnement wie die, die vielleicht einmal im Jahr kommen oder überhaupt zum ersten Mal im Theater sind.

Sind also die Menschen, die gerade an diesem Abend in dieser Aufführung zusammen gekommen sind, das Publikum – bestimmt durch Ort und Zeit? Ist das Publikum demnach **gleichsam punktuell definiert** und konstituiert sich bei jeder Aufführung neu?

Oder sind diejenigen Bürger der Stadt das Publikum, die - mit oder ohne Abonnement relativ regelmäßig ins Theater gehen und eine Bindung zu ihrem Theater haben? Das wäre eine **institutionelle und kulturelle Bestimmung**, die Publikum im Sinne einer bildungsbürgerlichen Auffassung versteht. Beides sind Vorstellungen von außen, genau oder relativ genau festgelegt.

Man könnte aber auch fragen, ob das Phänomen Publikum, besser gesagt unsere Vorstellung von ihm, auf der **Metaebene, durch theoretische Überlegungen** hervorgebracht wird, d.h. hier durch theaterästhetische Äußerungen von Schriftstellern und Theaterleuten wie Gottsched und Lessing, wie Meyerhold und Brecht, wie Artaud und Rimini-Protokoll¹.

Oder man könnte überlegen, ob es die **Auffassungen der praktisch agierenden Theaterleute** von ihrem eigenen Publikum sind. Also: Sind es die Wünsche, Konzepte, Forderungen, auch Illusionen der Agierenden, die im konstruktivistischen Sinne zur sprachlich hervorgebrachten Existenz eines „Wunschpublikums“ verhelfen? Das hieße, man muss – auch – untersuchen, wie die Theaterleute als Vertreter ihrer Institution über **ihr** Publikum reden. Dies soll mein Anliegen sein, dem ich am Beispiel des Leipziger Stadttheaters, dem „Schauspielhaus“, nachgehen will. Dabei werde ich mich aber gelegentlich auch auf andere Varianten von Publikumsvorstellungen, vor allem die Metaebene,² beziehen.

In den letzten Jahren gab es um die Arbeit des Schauspielhauses Leipzig³ eine heftige über die Region hinaus wahrgenommene Debatte. Das Konzept des 2007 zum Intendanten gewählten Sebastian Hartmann spaltete die Öffentlichkeit. Hartmann, für seine provozierenden Inszenierungen bekannt, äußerte sich in Interviews zu seinen Vorstellungen vom zu erwartenden Publikum. Ebenso tat es sein Nachfolger Enrico Lübke, der sein Amt in der Spielzeit 2013/14 antrat. Mir wurde deutlich, dass beide unterschiedliche Erwartungen und damit verschiedene Publikumsvorstellungen hatten. Soviel ist beiden Publikumsbegriffen zunächst gemeinsam: Sie werden durch die Vorstellungen von den (vermeintlichen?) Wünschen der Zuschauer bestimmt, die beide Intendanten ihren Publikumskonzepten

¹ www.rimini-protokoll.de

² So auf Texte wie Kammerer „Vom Publicum. Das Öffentliche in der Kunst“, von Jan Deck, Angelika Sieburg (hrsg.): „Paradoxien des Zuschauens“ und Habermas „Strukturwandel der Öffentlichkeit“.

³ Von Sebastian Hartmann in „Centraltheater“ umbenannt.

zugrunde legen. Unterschiedlichkeit zeigt sich darin, welche Wünsche Hartmann und Lübke jeweils bei ihrem Publikum zu erkennen glauben, und darin, was sie daraus schlussfolgern. Hartmann formulierte einen aus meiner Sicht pädagogischen Anspruch. Eine Feststellung, die er selbst gewiss strikt zurückweisen würde. Er meinte, das Publikum müsse mit neuen Auffassungen von Theater und Inszenierung zurechtkommen – mit einer Stücke nicht mehr als bildungsbürgerlichen Kanon betrachtenden Vorgehensweise. Es dürfe nicht an seinen, wie er unterstellte, bildungsbürgerlichen Ansprüchen und damit verbundenen Wünschen haften bleiben. Gewandt an einen anderen Teil des Publikums, den er als banausenhaft beschreibt, meint er, dieses solle nicht auf seinen „konsumierenden“ – Brecht würde sagen „kulinarischen“ – Gewohnheiten beharren. Letztlich will er nur das Publikum ansprechen, das sich im Sinne seiner Ansprüche verhält. Die beim Publikum vermuteten Erwartungen, sofern sie von seinen Intentionen abweichen, also die des Bildungsbürgertums wie die der Konsumierhaltung, wollte er bewusst enttäuschen. Der beachtliche Zulauf junger Leute gab ihm recht. Die alten Zuschauer blieben, auch wenn es begeisterte gab, doch zu einem beträchtlichen Teil weg. Nach der Ablösung Hartmanns durch Lübke wurde eine andere Vorstellung von Publikum formuliert. Nun ging es nicht mehr um Ansprüche und Erziehung, sondern um eine mit allen Möglichkeiten des Theaters bestrittene Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Text in dem Glauben, dass man durch Ermunterung alle Zuschauergruppen mit ihren jeweiligen Erwartungen erreichen kann. Lübke will kein Publikum nach seinen Vorstellungen konstruieren, sondern lässt sich auf das gegebene Publikum ein. Der Erfolg des ersten Jahres scheint ihm recht zu geben – das Theater war voll von alten und jungen Besuchern.

Nun kann es mir natürlich nicht darum gehen zu entscheiden, welche von beiden Herangehensweisen die richtige ist. Ich will vielmehr aus den Äußerungen der Intendanten diskursanalytisch ermitteln, wie eine bestimmte Vorstellung von Publikum sprachlich konstruiert wird. Mein Ausgangspunkt ist also – in Kürze noch einmal zusammengefasst – folgender: Die eine Seite, der alte Intendant, Sebastian Hartmann, geht davon aus, dass das Publikum bzw. Teile des Publikums noch nicht begriffen haben, was das Theater kann und will. Hartmann möchte, um dem abzuhelfen, die Anhänger des „Bildungstheaterwahnsinns“ zu einem neuen Publikum erziehen und er möchte dasselbe tun mit den Banausen – mit „Krethi und Plethi“, mit „verdrahteten Menschen“, auch mit „den Blödesten“, wie er sie nennt. Das heißt, er will zum einen bei Theatergängern neue Sehgewohnheiten und Erwartungen heranbilden und zum anderen ein neues, vor allem junges Publikum, dessen Bedürfnisse er zu kennen glaubt, heranziehen. Die andere Seite, der neue Intendant, Enrico

Lübbe, will das Leipziger Publikum, das heißt, traditioneller eingestimmte ältere Zuschauer und Familien zurückgewinnen, ohne auf das neue, junge Publikum, vor allem Studenten, zu verzichten. Er will das aber anders als Hartmann tun, indem er die „Zuschauer“, „Interessierten“, „Zielgruppen“ so nimmt, wie sie sind. Er will ihre Erwartungen erfüllen und sie ermuntern, auf Neuerungen einzugehen. In beiden Fällen lohnt es sich, durch Analyse zu prüfen, wie die Vorstellung vom Publikum jeweils formuliert, d.h. wie ein Publikumsbild sprachlich und argumentativ konstruiert wird. Daran zeigt sich, auf welche Weise die Öffentlichkeit als potentielles Publikum angesprochen wird.

2. Auffassungen von ‚Publikum‘: Stationen

Wodurch ist der allgemeine Publikumsbegriff historisch geprägt? Wir wissen, dass sich erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Bedeutung von ‚publicum‘ als eigentlicher Öffentlichkeit im sozialpolitischen Sinne zur speziellen Bedeutung ‚Theater-, Literatur-, Kunstpublikum‘ verengt hat (vgl. Wörterbuch der Rhetorik 2005, Bd.7, 452). Darum heißt es:

Als P. gilt eine spezifische oder unspezifische, direkt oder indirekt an einer Kommunikationssituation partizipierende Gruppe von Rezipienten (einer Lesung, eines Films, eines Theaterstücks, einer Ausstellung, einer Rede oder einer sonstigen öffentlichen oder privaten Veranstaltung). (Wörterbuch der Rhetorik 2005, Bd.7, 452)

Was das Theaterpublikum speziell betrifft, beziehe ich mich auf den konstruktivistischen Ansatz, den Steffen Höhne in seinem Aufsatz „Das Theaterpublikum. Von der Aufklärung bis in die Gegenwart“ (2012) vertritt. Er setzt gegen eine idealtypische Vorstellung die Auffassung, dass das Publikum weder eine „homogene, passive und manipulierbare Masse“ sei, noch dass es „phänomenologisch [...] bestimmt werden“ könne (Höhne 2012, 29f.).⁴ Es müsse vielmehr „immer als elementarer Teil der Inszenierung im jeweiligen historischen Kontext verstanden [...] werden“ (ebd.). Höhnes Beitrag geht also nicht von einem historisch gebundenen Zuschauerverhalten aus,⁵ sondern vom Publikum als einem sozialen Konstrukt, das „immer auch bestimmte Erwartungen bzgl. der [...] Verhaltens- und Wahrnehmungsweisen im Kontext kultureller Angebote“ (ebd., 29) impliziert. Die Zuschauer werden, so Höhne, vom Anbeginn der Etablierung des bürgerlichen Theaters an weniger als Akteure, also weniger als aktive Größe als vielmehr als Objekt betrachtet, „das sozial zu disziplinieren und ästhetisch zu bilden ist, dem aber eine Mitwirkung jenseits des bloß kontemplativen

⁴ „durch intentionale Handlungen, semiotisch durch Konstitution von Bedeutungen, informationstheoretisch durch Senden und Empfangen von Nachrichten (Lazarowicz/Balme 1191, 27).

⁵ Sondern „von einem sozial erwünschten, welches sich über einen langen Zeitraum entwickelte und offenbar durchsetzte.“ (ebd.).

Zuschauens zunehmend verwehrt bleibt.“ (ebd.) In der historischen Diskursanalyse, die Höhne mit Blick auf die ‚historische Rolle des Zuschauers‘ vornimmt, greift er auf Texte zurück, die das Theaterpublikum und die mit ihm verknüpften Vorstellungen, wie/was ein Publikum zu sein hat, explizit thematisieren. Das sind z.B. Anstandsbücher, Briefe, Romane, Metatexte: z.B. Lessings 17. Literaturbrief, u.a.⁶ Die Analyse läuft auf die Erkenntnis hinaus, dass es vom 18. bis zum 20. Jahrhundert durchgehend einen Disziplinierungsprozess gegeben habe, auch wenn „eine [...] gewisse[...] Informalisierungstendenz der vergangenen Jahrzehnte“ (ebd., 31) festzustellen sei.⁷

Vereinfacht formuliert war der Theaterdiskurs des 18. und frühen 19. Jahrhunderts [...] auch von der Wunschvorstellung nach einem idealen Publikum geprägt. (Höhne 2012, 34)

Disziplinierung findet auch institutionell statt: „z.B. de[r] Übergang von der Simultan- zur Sukzessionsbühne (Frontal- oder Rundbühne), mit der eine wachsende Distanz des Publikums vom Geschehen sowie eine bestimmte axiale Blickrichtung erreicht wird, oder die Verlagerung sozialer Aktivitäten in neue Raum- und Zeitzonen, die Pause und das Foyer, das baulich erst nach 1800 eingerichtet wird.“ (ebd., 43)

Einen solchen Disziplinierungsanspruch vertritt aus meiner Sicht auch Hartmann, obwohl er Gegenteiliges ausdrückt und vom Zuschauer Mitwirkung fordert. Sein Blick auf das Publikum ist von einem idealen Anspruch geprägt und von einem pädagogischen Impetus geleitet, mit dem er seine Vorstellung durchsetzen will. Nun ist aber nicht mehr bürgerliche „Bravheit“ das Erziehungsziel, sondern so etwas wie ein „neuer Futurismus“ (ebd., 46), nämlich die Bereitschaft zum Eingehen auf Provokationen, Grausames, Unästhetisches. Wer dem nicht folgen will, ist stigmatisiert – z.B. als bürgerlich, konventionell, unkritisch. Insofern ist Hartmanns Anliegen deutlich ein Streben nach Disziplinierung, nur findet sie nun – gegenüber dem Ziel einer „bürgerlichen Bravheit“ – in anderer, entgegengesetzter Richtung statt. Also: Befreiung, nämlich vom „Bürgerlichen“, stattdessen Disziplinierung, nämlich zum „Unbürgerlichen“.

Gegen das disziplinierende Bestreben setzt mit der Moderne allerdings doch eine Neubestimmung der Position des Publikums ein. Das Interesse verlagert sich nun auf die „Konstellation Bühne-Zuschauer und damit auf die externe Kommunikation“ (ebd., 46). Der passive Zuschauer soll zum aktiven werden. Der Disziplinierung des Publikums (ebd., 43)

⁶ Höhne versteht „Diskurs“ als ein Corpus von Texten, die zu einem bestimmten Thema geschrieben, miteinander zusammenhängen, sich gegenseitig beeinflussen und regulieren und die Möglichkeiten des Denk- und Sagbaren aufzeigen (so etwa 30).

⁷ Höhne verweist auf Elias: Durchsetzung bestimmter Verhaltensformen, Prozess der Zivilisation (ebd., 34).

steht nun der Versuch einer theatralen Ko-Operation (Lazarowicz 1991, 133f.) gegenüber. Der Zuschauer wird nicht mehr als das bevormundete Objekt und auch nicht als der Konsument angesehen, sondern als der potentielle Mitgestalter des Theaterereignisses (vgl. ebd.).⁸ Das bedeutet, dass es nun das „resümierende[] Publikum“ gibt, das „als Vermittler zwischen Kunst und gesamter Gesellschaft [fungiert] [...] womit zumindest in den theatertheoretischen Schriften eine Revision des Topos bürgerlicher Passivität erfolgt“ (Höhne 2012, 46). Bekannte Fälle aus der Theaterpraxis, die eine solche Aktivierung des Zuschauers anstreben, sind Brechts episches Theater und Handkes „Publikumsbeschimpfung“.⁹

Es müsse [...] nicht um Entmündigung durch Belehrung, Manipulation, Indoktrination, sondern um die Stimulierung der Produktivkräfte des Publikums gehen, was einen Verzicht auf die Einbildungskraft der Zuschauer ermüdende Mittel und Techniken der szenischen Penetranz (das Ausdrückliche, das Eindeutige, das Weitschweifige) erfordere. Die Leistung der Zuschauer bestehe in der Wahrnehmung der szenischen Informationen und deren apperzipierender Strukturierung über Verstehen, Auslegen, Erleben des ästhetischen Erfahrungsschatzes einzuverleiben (sic!), er wird so Mitbegründer einer autonomen zweiten, gespielten Welt. (Höhne 2012, 46, Anm. 21)

Das Disziplinierungsbestreben (und das Informalisierungsbestreben) überwindend, entwickelt sich ein neues Verhältnis, nämlich das der so genannten Ko-Produktion, ein Angebot zum Mitdenken, das von der Mündigkeit des Zuschauers ausgeht. Dieses Angebot sehe ich eher bei Lübke als bei Hartmann umgesetzt. Lübke will den Zuschauer nicht erziehen, sondern gesteht ihm seine eigenen Ansprüche zu, die sich nicht immer mit denen Lübkes decken müssen.

3. Konstruktion des Publikums: Theorie

Aus der Perspektive der Sprachwissenschaft führe ich einen zusätzlichen, sprachbezogenen Gesichtspunkt ein: Was der Zuschauer (= das Publikum) ist, wird nicht allein durch Ästhetiken, festgelegte Rollenbilder und gesellschaftliche Vorstellungen bestimmt. Es wird auch nicht nur durch Rollen markierende Einrichtungen wie Rampe und Graben, durch festgelegte Räume wie Foyer und Rang und durch Zeitstrukturen wie Beginn, Pause und Ende festgelegt, sondern auch dadurch, wie über den Zuschauer gesprochen wird. Auch der

⁸ „Der hier vorgelegte Entwurf einer Theorie der theatralen Ko-Koproduktion (die sich sowohl von der Produktions- als auch von der Rezeptions-Ästhetik distanziert) sieht im Zuschauer nicht das Objekt einer wie immer gearteten Bevormundung oder Lenkung durch die Theatermacher. Auch nicht des Konsumenten von szenischen Delikatessen, sondern den potentiellen Mitgestalter einer Aufführung.“ (Lazarowicz 1991, 133f.).

⁹ Vgl. auch Lehmann in Paradoxien des Zuschauens, v.a. 24, 26, und Lazarowicz (1991): arbeitsteilige Co-Produktion über die Anerkennung von Spielregeln durch Autor, Schauspieler und Zuschauer.

Zuschauer ist eine sprachliche Konstruktion von Wirklichkeit. Hier setzt meine Analyse an. Sie verfolgt einen konstruktivistischen Ansatz mit diskursanalytischen Methoden.

3.1 Konstruktivistischer Ansatz

Da die „Rolle des Publikums“ vorrangig eine Konstruktion der Macher ist, setzt sie Annahmen darüber voraus, zu was [sic!] der Zuschauer-Akteur fähig ist, was ihm zuzumuten ist. Jenseits seiner Offenheit gegenüber dem Medium verbleibt er jedoch als wenig differenzierte, aktive Leerstelle. (Hetzer 2009)

Auf diesen von Maria Hetzer in einer Rezension zu „Paradoxien des Zuschauens“ (herausgegeben von Deck/Sieburg 2008) geäußerten konstruktivistischen Gedanken will ich mich beziehen. Die „Macher“ konstruieren – interessegeleitet – ihr Publikum. Sie stellen Annahmen darüber an, was es kann, was es will, was man ihm zumuten darf, ja soll. Folgt man diesem Ansatz, hat man sich mit der Sprache der Agierenden auseinanderzusetzen, in unserem Falle also mit der Sprachform, die von den Leipziger Intendanten Sebastian Hartmann und Enrico Lübke hervorgebracht wird und die sozial und interaktiv interpretierbar ist. Es werden also Äußerungen von Hartmann und Lübke, die sich dem Thema Publikum widmen, auf ihre sprachliche Gestalt und die damit vermittelten Informationen untersucht. Hier gilt: Wörter bezeichnen nicht die Dinge an sich, sondern eine bestimmte Perspektive auf die Dinge, d.h. auch auf die Umstände, Sachverhalte, Erwartungen, mit denen der Sprecher/Schreiber es zu tun hat. Noch etwas kommt hinzu: Die Art des Ausdrucks, reagiert nicht nur auf die Umstände, unter denen kommuniziert wird, sondern bringt diese Umstände mit hervor.

3.2 Diskursanalytische Methoden

Mein Vorgehen ist diskursanalytisch. Die Diskursanalyse untersucht Texte in ihren thematischen Zusammenhängen nach ihrer gesellschafts- und wissenskonstituierenden Funktion. Sie tut das mit Blick darauf, was die Sprachgestalt bei der Erfüllung dieser Funktion bewirkt.¹⁰ Um dies leisten zu können, genügt es nicht, wie oft angenommen, inhaltsanalytisch vorzugehen. Vielmehr müssen auch Formen, Konstruktionen und Funktionen nach der Art ihrer sprachlichen Umsetzung betrachtet werden. In unserem Fall ist es bereits aufschlussreich, sich mit Erscheinungsformen der intratextuellen Ebene der Texte in ihrem jeweiligen institutionellen und gesellschaftlichen Kontext zu befassen. Das Material meiner Untersuchung sind verschriftlichte Interviews, die mit Hartmann und Lübke geführt

¹⁰ Analyse des Zusammenspiels von Aussageproduktion, formaler Gestalt und inhaltlicher Strukturierung der Aussagen mit dem situativen, institutionell-organisatorischen sowie gesellschaftshistorischen Kontext und unterschiedlichen sozialen Praktiken. (Keller 2004, 80).

wurden und die sich thematisch sehr ähnlich sind. Im Fall Hartmann wurden neun Interviews und zusätzlich ein Einführungstext des Chefdramaturgen Uwe Bautz (2012) analysiert. Im Fall Lübke sind es elf Interviews sowie ein von mir geführtes Gespräch mit dem jetzigen Chefdramaturgen Torsten Buß.

4. Konstruktion des Publikums. Analyse Hartmann: „Sie wissen einfach nicht, wer sie sind“¹¹

Es geht nun um die konkrete Analyse der Konstruktion von Publikumsbildern mit Blick auf die Art, wie der Sprecher Sebastian Hartmann in den untersuchten Interviews argumentiert und formuliert und wie dies Enrico Lübke tut (vgl. 5.). Ich konzentriere mich auf die folgenden Phänomene, die diskurslinguistisch auf der intratextuellen Ebene liegen. Belege werden vorgestellt und in ihrer Funktion und Leistung beschrieben. Es sind:

- Wortfelder unter Beachtung der mit den Wörtern verbundenen Wertungen
- Stereotype
- Topoi der Argumentation
- Wortschatz als Stilisierungsmittel

1. Wortfelder

Mit dem semasiologisch orientierten Aufspüren von Wörtern, die in bestimmten sachlichen Zusammenhängen zueinander stehen, also mit dem Beschreiben von Wortfeldern, werden zwar zunächst „Gruppenbildungen im Lexikon“ erfasst (Löbner 2003, 130),¹² das Aufdecken eines bestimmten Wortfeldes in einem Text kann jedoch auch sehr aufschlussreich sein, um sein Bedeutungsgefüge zu ermitteln. Folgende Felder sind in den Äußerungen Hartmanns dominierend: erschließen

- Vorstellung vom herkömmlichen Publikum = bürgerlich bzw. kulturbanausenhaft
- Vorstellung vom gewünschten Publikum = avantgardistisch
- Vorstellung von einer Endzeit = fatalistisch

¹¹ libus standpoints. Ronald Klein und Stefan van Zwoell trafen Sebastian Hartmann in Berlin.

¹² Löbner liefert eine „relativ enge, dafür aber präzise Charakterisierung“ (Löbner 2003, 130.). Für ihn ist ein Wortfeld „eine Gruppe von Lexemen, die die folgenden Bedingungen erfüllt:

- die Lexeme gehören zu derselben grammatischen Kategorie,
- ihre Bedeutungen haben gemeinsame Bestandteile,
- zwischen ihnen bestehen klar definierte Bedeutungsbeziehungen
- die Gruppe ist bezüglich dieser Beziehungen abgeschlossen.“ (ebd.: 131)

Wörter, die Hartmann zur Bezeichnung und Einordnung des **herkömmlichen Publikums** verwendet, sind u.a. die folgenden:

*Bildungsbürger, Bürgertum, müde Theaterlandschaft, Bildungstheater (LVZ 17.03.2007),
Bildungstheaterwahnsinn (LVZ 20.03.2007),
Schiller, Schillertheater (LVZ 17.03. 2007, LVZ 20.03.2007),
reines Bildungstheater (LVZ 17.03.2007, LVZ 20.03.2007),*

*Der arme Schiller und der arme Goethe stehen in Marmor gemeißelt oben auf dem
Burgtheater in Wien. Der Bildungsbürger geht rein, das Licht geht aus, und nach
zweieinhalb Stunden applaudieren alle und glauben, die haben Schiller gesehen. Und das
zweifle ich manchmal in meinen Inszenierungen an.
(LVZ 17.03.2007, 20.03.2007)*

Die andere Gruppe des Publikums wird von Hartmann benannt als.

*riesengroße Schläuche , Krethi und Plethi, der kleinste Arbeiter, auch der Blödeste (kapiert,
was H. macht) verdrahtete Menschen, Otto Normalverbraucher (libus standpoints o.J.)*

*Krethi und Plethi kapiert nicht, daß sie mittendrin stecken, aber faustdick, daß sie
sozusagen beim Fick erwischt werden, daß sie überall erwischt werden. Sie kapiieren
es nicht. Sie denken, wenn sie abends vor dem Fernseher sitzen und darüber lachen,
daß sie darüber lachen. Sie wissen nicht, daß sie in einer absoluten Manipulations-
geschichte drinnen sitzen, Kapitalismus und Depression.
(libus standpoints o.J.)*

Diese Beispiele, Einzelwörter und Wortgruppen, sind fast durchweg negativ bewertet.
Entweder ist die negative Bewertung bereits lexikalisiert, z.B. im Fall des Wortes
Bildungstheaterwahnsinn. Oder sie entsteht im Kontext, etwa beim Namen *Schiller*. Die hier
angeführten Beispiele machen die Erwartungen Hartmanns an das herkömmliche, in seiner
Sicht auf zweifache Weise negativ zu beurteilende Publikum deutlich. Weder die bürgerlich
Gebildeten noch die Banausen will Hartmann in ihren Erwartungen bedienen. Er wünscht sich
von ihnen eine Umstellung auf neue Sehgewohnheiten. Wörter, die Hartmann zur
Beschreibung des Gegenentwurfs, des von ihm gewünschten Publikums, verwendet, sind:

*emotionales, offenes Publikum; die Generation, die in zehn, fünfzehn Jahren dran ist; junge
Leute; junge Leute mit strahlenden Augen; genug Leute, die sich interessieren; genügend
Neugierige*

*Und Kunst ist da ein ganz wichtiges Mittel, gerade für junge Leute, deren Augen
anfangen zu strahlen, wenn man sich mit ihnen unterhält. Wenn sie verstehen, dass
Kunst nicht so was wie Harald Schmidt oder Veronica Ferres oder die Bambi-
Verleihung ist, die stattfindet, während woanders Leute verrecken.
(LVZ 08./09.12.2007)*

Alle diese Ausdrücke sind neutral oder positiv wertend und stellen zu den Stereotypen **Bildungsbürger** wie **Banause** Gegensätze dar. Es bleibt allerdings vieles offen, die Bestimmung des Wunschbildes *emotionales, junges, offenes Publikum* ist gegenüber der Beschreibung des herkömmlichen Publikums sehr vage. Man sieht, dass Hartmann viel genauer sagen kann, welches Publikum er nicht möchte, als, welches Publikum er sich wünscht.

Zur Bezeichnung der **Endzeit** – drittes Wortfeld –, in der wir uns aus seiner Sicht befinden, verwendet Hartmann Wörter und Ausdrücke, die denotativ oder konnotativ auf Bedrohliches hinweisen.

Phänomene:

*Klimakatastrophe, globales Wirtschaftschaos, Turbogesellschaft (LVZ 08./09.12.2007)
das Entsetzliche, das Entsetzen, der Abgrund, die Welt voller Dinge, die nicht auszuhalten sind (BZ 02.09.2008)*

Zustände:

verunsichert, machtlos, ausgeliefert, nicht besonders rosig aussehen (LVZ 08./09.12.2007)

Handlungen:

Dennoch trotten wir wie die Schweine, die wir essen, auf den Schlachthof zu. (LVZ 08./09.12.2007)

Wir morden und rauben mit unseren Steuergeldern (BZ .02.09.2008)

Frage: Ist das müde Theaterpublikum wieder erweckbar?

Aber ich bin eine Generation, die die Klimakatastrophe vor sich hat und das globale Wirtschaftschaos. Und dafür braucht es andere, neue Formulierungen. Wir können nicht mehr darüber diskutieren, ob wir nochmal nett Schiller machen ...

LVZ 08./09.12.2007)

Das mithilfe der genannten Wörter, Wendungen und Bilder entworfene Szenario ist der Hintergrund für seine Entscheidungen und „zwingt“ ihn letztlich, so zu handeln, wie er handelt, also das Publikum herauszufordern.

*Also da habe ich eine ganz interessante Inszenierung dieses Jahr gemacht „Warten auf Godot“ von Beckett, die dreieinhalb Stunden geht, ohne Pause (lacht) und da ist fast eine dreiviertel Stunde lang Improvisation mit dem Publikum. Aber nicht so „Ha Ha Ha“ oder „Jetzt machen wir mal was mit Fingermalfarben.“, sondern sozusagen so, daß, ich glaube, irgendwann auch der Blödeste kapiert, **daß er da mit drin sitzt in dem Boot, wo Vladimir und Estragon nicht wissen, ob sie leben oder tot sind oder ob***

Godot nun tot ist oder Gott ist. Das ist ja eigentlich scheißegal. Sondern sie wissen einfach nicht, wer sie sind. Sie wissen angesichts dieser Gesellschaft, in der sie leben, nicht wer sie sind. (Hervorh.U.F.) (libus standpoints)

2. Stereotype

Die Wörter der genannten Wortfelder sind teilweise Stereotype, d.h. Benennungen für vorgefasste Meinungen und Urteile, die erfahrungsgemäß für die Einordnung bzw. Beurteilung anderer Personen im sozialen Bereich verwendet werden. Ihr Vor- und Nachteil zugleich ist, dass sie vereinfachen und damit Komplexität reduzieren, dass sie aber auch, indem sie geistigen Aufwand minimieren, Differenzierung vernachlässigen und Vorurteilslosigkeit ausblenden. Das, so scheint mir, ist bei Hartmann der Fall, wenn er von *Bildungsbürger* oder *Krethi und Plethi* spricht.¹³ Wir finden bei ihm zwei dominierende Stereotype:

Bildungsbürger: *Schiller, Bildungsbürger, Bildungstheater, Bildungstheaterwahnsinn, Burgtheater in Wien* (alles LVZ 17.03.2015, 20.03.2007)

Banause: *Krethi und Plethi, der kleinste Arbeiter, auch der Blödeste, Otto Normalverbraucher* (alles libus standpoints)

"Der arme Schiller und der arme Goethe stehen in Marmor gemeißelt oben auf dem Burgtheater in Wien."

Das Stereotyp **Bildungsbürger** ist, wie schon festgestellt, negativ besetzt und wird vom Sprecher nicht erklärt. Soviel aber ist zu verstehen: Diejenigen, die Hartmann als Bildungsbürger ansieht bzw. die sich selbst so sehen, haben nach seiner Auffassung keine Vorstellung von dem, was Theater eigentlich ist und soll. Sie glauben nach der Aufführung eines Stückes von Schiller, dass sie Schiller gesehen haben, haben jedoch ihn, Schiller, bzw. die Inszenierung nicht verstanden. *Schillertheater* werde heute als reines Bildungstheater missverstanden.

Ein Theater, das sich in erster Linie als Moralanstalt definiert, hat sich in meinen Augen von Schiller entfremdet. Das hat man im Bildungstheaterwahnsinn überformuliert. (LVZ 20.03.07)

¹³ „Die Sozialpsychologie versteht unter einem Stereotyp ein übervereinfachtes Bild von Personen, Institutionen oder Ereignissen, das in seinen wesentlichen Merkmalen von einer großen Zahl von Personen geteilt wird.“
Online Lexikon für Psychologie und Pädagogik, online verfügbar unter: <http://lexikon.stangl.eu/630/stereotyp/>.

Schiller ist für Hartmann ein Schlüsselwort und ein Reizwort. Sein Name wird als Inbegriff des Bürgerlichen, d.h. hier des Spießigen, eingesetzt. Aber Hartmann erinnert ebenso an den Rebellen, den *Punk*, den *Anarchisten*, der Schiller auch gewesen sei:

Im Leipziger Kulturausschuss habe ich gefragt, ob man wisse, was bei der Uraufführung der „Räuber“ passiert ist. Dass Schiller über eine gewisse Zeit polizeilich gesucht war. Dass man ihn in einer gewissen Lebensphase durchaus mit einem Anarchisten oder mit einem Punk vergleichen könnte. (LVZ 20.03.2007)

Gebt den Leuten, wessen sie bedürfen, nicht, was sie wollen. (LVZ 17.03.2007)

Zugleich ist Schiller für Hartmann interessanterweise auch eine Autorität. Er zitiert Schiller durchaus zustimmend im Sinne eines Autoritätszitats (s. obige Folie): *Gebt den Leuten, wessen sie bedürfen, nicht, was sie wollen.*

Dieses Zitat, dem sich Hartmann anschließt, drückt den moralischen Anspruch aus, zu wissen, was dem anderen gut tut und wozu er erzogen werden muss. Also, so muss man sich fragen, ist Theater für Hartmann *in erster Linie eine Moralanstalt?* Folgendes lässt darauf schließen:

[Mein Blick] richtet sich stark auf die Generation, die in zehn, fünfzehn Jahren ‚dran‘ ist, die dann Eltern werden, in Positionen sind, Entscheidungen fällen müssen. Sie müssen vorbereitet sein [...] diese Generation vorzubereiten heißt, jedermann für die anstehenden Probleme sensibel zu halten, ein Bewusstsein über alle Generationen hinweg zu entwickeln, immer wieder neue Impulse zu geben. (Amtsblatt 28.04.2007)

*Jugendliche sensibel halten für Probleme
ihr Bewusstsein entwickeln
sie fürs Leben vorbereiten
ihnen neue Impulse geben*

Das Wortfeld **Banause** besteht ebenfalls aus negativ besetzten Stereotypen. Zum Teil sind die Wörter dieses Wortfelds umgangssprachlich, meist sind sie stark abwertend:

riesengroße Schläuche (ein – für Menschen gebraucht – abwertendes Bild), Krethi und Plethi, der kleinste Arbeiter, auch der Blödeste (libus standpoints)

Krethi und Plethi kapiert nicht, daß sie mittendrin stecken, aber faustdick, daß sie sozusagen beim Fick erwischt werden, daß sie überall erwischt werden. (libus standpoints)

Und das Komische ist, daß eben die der Otto Normalverbraucher auch wieder übernimmt, also daß er so lenkbar ist. (libus standpoints)

Dass Hartmann neben der normalsprachlichen Stilschicht auch die saloppe und vulgäre einsetzt (s.u.), was seinen stark abwertenden Sprachduktus erklären könnte, muss man einordnen. Ich komme darauf zurück. Abwertung kommt auch im Gebrauch der Stereotype zum Ausdruck, die - wie immer - auch hier vereinfachen und deutlich Vorbehalte ausdrücken.

3. Topoi der Argumentation

Topos aus Grund und Folge

Wir finden in den Äußerungen Hartmanns Schlüsse und Topoi, die unserem Alltags- und Erfahrungsschatz entstammen, also alltagslogische (vgl. Ottmers 1996, 93). Eine Variante des Topos **Grund – Folge**, die hier auftritt, ist, dass von den Handlungen auf die die Handlung auslösenden Gründe geschlossen wird. Wenn eine Person eine bestimmte Handlung ausführt, dann hat sie, so kann man annehmen, dafür ein bestimmtes Motiv (vgl. ebd., 95). In unserem Fall wird der Handelnde nach dem Motiv für sein Handeln als Intendant gefragt und liefert es im Verlauf des Gesprächs: Theater sei in Deutschland traditionell bürgerliches Bildungstheater, das heiße: verstaubtes, langweiliges, die Fragen der Zeit nicht aufgreifendes, der Selbstdarstellung des Publikums dienendes Theater. Dieses Theater und dieses Publikum sind aus seiner Sicht den neuen Problemen der Gesellschaft nicht gewachsen. Darin liegt in seinem Argumentationszusammenhang der **Grund** für sein Handeln: Es gibt in Leipzig kein gutes Theater. Die Gesellschaft aber braucht ein solches. Daher baut Hartmann ein Theater auf, das das Bildungstheater überwindet, und zwar durch außergewöhnliche Regiestile, durch das Aufgreifen aktueller Themen, *mit denen sich die Menschen heute identifizieren* – durch *gutes Theater*. Das ist in diesem Argumentationszusammenhang die **Folge**.

Ich mag emotionales, offenes Publikum und die Leipziger sind nicht durch außergewöhnliche Regiestile verwöhnt. Ich will ihnen einfach gutes Theater anbieten, Themen umsetzen, mit denen sich die Menschen heute identifizieren, mit denen man Leute gewinnt. (Amtsblatt 28.4.2007)

*Allerdings garantiere ich für gar nichts; volle Säle sind ein Abfallprodukt von Arbeit, die kann man nicht planen. Sicher kann man Herrn Brandauer engagieren, der spielt Wallenstein, und das Haus ist voll. **Weil alle am nächsten Tag sagen wollen, wir waren dabei. Doch das ist nicht meine Denke, ich freue mich auf die Zusammenarbeit mit Leuten, mit denen ich zusammenarbeiten möchte.**" (LVZ 08./09.02.2007)*

Topos aus der Autorität

Daran geknüpft ist der Topos aus der Autorität: Eine Argumentation kann „durch Autorität und Expertenmeinung“ gestützt sein (Ottmers 1996, 87). Das gilt auch für die eigene

Autorität, wengleich diese Art „Topos aus eigener Autorität“ seltener gebraucht wird. Meist begründet der Sprecher im Fall dieses Gebrauchs, aufgrund welcher Leistungen er sich selbst als Autorität anführen kann (ebd., 111).¹⁴ In den untersuchten Interviews nun gilt die Expertenmeinung von Hartmann durchweg als Stütze der Argumentation. Hartmann kann, so sieht er es, anders als andere leisten, was die gegebene Situation für das Theater fordert. Implizit wird mitgeteilt: Was **vor** Hartmann war, ist in der Regel untauglich. Er, Hartmann, bringt die Lösung. Er kann außergewöhnliche Regiestile umsetzen und das entsprechende „avantgardistische“ Publikum heranziehen. Das Publikum, damit es ein gutes solches wird, braucht ihn.

Ich denke nicht darüber nach, was wem gefallen könnte. Ich denke darüber nach, ob es mir gefällt, ob ich damit etwas anfangen kann, ob es in mir etwas zum Klingen bringt. (BZ 02.09.2008)

Ich will nicht, dass der Zuschauer kaputt geht. Ich weiß gar nicht, ob sich mir als Künstler die Frage so stellt. Ich will vom Zuschauer erst einmal nichts. Ich frage mich, wie es mir mit meiner Kunst geht, was ich aus mir herausbringen will. Dafür werde ich ja auch bezahlt, das wollen die Leute auch sehen. Die Leute wollen nicht sehen, wie ich versuche, ihnen etwas zu ihrem Alltag Kompatibles beizubringen. Es geht doch auch bei Philosophen und Wissenschaftlern darum, was sie in ihrer Höhe denken. (BZ 02.09.2008)

4. Stilschicht

Die von Hartmann neben der normalsprachlichen Stilschicht auffällig oft gewählten weiteren Stilschichten sind salopp und vulgär. Das kann das stark Abwertende vieler seiner Äußerungen teilweise erklären. Ob er selbst diese Abwertung gar nicht so stark empfinden mag, ist zu überlegen. Es bleibt aber der Eindruck, dass das Publikum – die Bildungsbürger und Banausen – von ihm wenig Achtung erfahren. Beispiele sind:

Krethi und Plethi kapiert nicht, daß sie mittendrin stecken, aber faustdick, daß sie sozusagen beim Fick erwischt werden, daß sie überall erwischt werden. Und das Komische ist, daß eben die der Otto Normalverbraucher auch wieder übernimmt, also daß er so lenkbar ist. (libus standpoints)

¹⁴ Wenn man die eigene Person in größerem Rahmen als Autorität einsetzt – weist sich der Redner während einer Rede mit einer gewissen Regelmäßigkeit als kompetent und sachkundig aus –, dann setzt er bereits ein affektisches Überzeugungsmittel ein, und zwar die rednerische Selbstdarstellung. (Ottmers 1996, 112).

Wenn Du in so einen Saal rein kommst, die ziehen sich da die Coca Cola und das Popcorn rein, das soll ja auch jeder machen, aber letztendlich habe ich das Gefühl, als ob dort überall riesengroße Schläuche sind und da wird dann sozusagen das Suggestat (sic!) reingekippt, so wie warme Schokolade und die Filme lassen sich auch alle so gucken. Also ich unterliege dem weitestgehend, wenn ich mich ganz naiv mache, auch selber. (libus standpoints)

salopp: Krethi und Plethi, Schläuche, Otto Normalverbraucher, nicht kapieren, sich etwas reinziehen, reinkippen, sich so gucken lassen, mittendrin stecken (libus standpoints)

vulgär: dass sie sozusagen beim Fick erwischt werden, scheißegal (libus standpoints)

Dennoch trotten wir wie die Schweine, die wir essen, zum Schlachthof.

Wenn sie verstehen, dass Kunst nicht sowas wie Harald Schmidt oder Veronica Ferres oder die Bambi-Verleihung ist, die stattfindet, während woanders Leute verrecken.

(beides LVZ 08./09.02.2007)

Am folgenden Textstück sieht man, dass Hartmann auch im Gesamtduktus umgangssprachlich sein will. Das beginnt bei der Anrede „Ey Leute“ und setzt sich fort mit der Wendung „Was passiert bei Euch?“ und im Sinne von „was geht in Euren Köpfen vor?“. Es wird fortgesetzt mit der Verkürzung „irgendwas“ statt „irgendetwas“ und endet mit dem Gebrauch des Adverbs „also“, das hier verkürzend für das genauere „ich meine“ steht.

Ey Leute, was passiert mit Euch? Habt ihr noch irgendwelche Grundsätze oder Werte? Passiert eigentlich bei Euch selber noch irgendwas, also daß ihr bei euch selber bleibt? (libus standpoints)

Dagegen findet man aber auch gehobene, fast biblische Sprache und Bildlichkeit, wo es um Hartmann selbst und seine Arbeit geht.

Wir brechen auf, um aufzuhören. Niemand weiß, wie es sich im September anfühlt, wie ein Stern zerrissen zu sein, die wir jetzt fünf Jahre zusammen gelitten und gestritten haben. Und uns geliebt haben. Und künstlerisch eine Bedingung geschaffen haben, die uns ein so unglaubliches Lob eingebracht hat, wie die Einladung zum Berliner Theatertreffen z.B. (LVZ 27.02.2013)

Die gehobenen Mittel sind:

- innere Parallelität: *auf - auf*,
- Bild: *wie ein Stern zerrissen sein*
- gehobener Gebrauch des Relativpronomens, bezogen auf ein Personalpronomen (*wir*) *die wir*;
- Parallelität: Zweigliedrigkeit und Binnenreim: *gelitten und gestritten*,
- Dreigliedrigkeit im Satzbau

*... die wir zusammen gelitten und stritten haben.
Und uns geliebt haben.
Und künstlerisch eine Bedingung geschaffen haben ...*

Soviel zur sprachlichen Konstruktion des Publikums durch Hartmann. Wir finden die Dominanz von negativ konnotierten Wörtern, den Topos aus Grund und Folge (von Hartmann bestimmt) und den Autoritätstopos mit Bezug auf die eigene Person sowie eine abwertende Stilhaltung.

4. Konstruktion des Publikums? Analyse Lübke: „Ich bin nicht die Geschmackspolizei.“

Bei der Betrachtung der Äußerungen Lübkes verfare ich analog zu meinem Vorgehen bei Hartmann. Ich betrachte Wortfelder, Stereotype, Topoi und Stilschichten.

1. Wortfelder:

- Vorstellung vom Publikum
- Theaterwortschatz

Ich hoffe, dass die Leipzigerinnen und Leipziger uns eine faire Chance geben – neugierig und voller Vorfreude unsere Arbeit beobachten. (Stadt Leipzig. Online, 6.7.2012)

Welche Rolle soll das Stadttheater in Leipzig künftig spielen?

*Es soll ein offenes Haus sein. Offen für viele Interessen und Interessierte. Die Theaterlandschaft ist inzwischen so bunt, dass es schade wäre, nur einer Ästhetik zu folgen. Aber auch Leipzig ist eine vielfarbige Stadt mit unterschiedlichsten Interessen. Leipzig besitzt nun einmal „nur“ ein Schauspielhaus. Da finde ich es wichtig, für viele Zielgruppen Angebote zu unterbreiten. Ich freue mich sehr über junges studentisches Publikum in unserem Haus
<http://www.1-iz.de/Kultur/Theater/2013/09/Sieben-Fragen-an-Enrico-Lübke-51267.html>*

Für die **Benennung des Publikums** finden sich folgende Wörter:

vielfältige Interessen, Erwartungen; vielfältigste Interessen; Leipzigerinnen und Leipziger; LeipzigerInnen; Zuschauer; Interessierte; viele Zielgruppen; junges studentisches Publikum; ältere Zuschauer; junge Familien.

Es handelt sich um rein sachliche Benennungen der als Theaterbesucher in Frage kommenden Personen. Außer der Nennung der Gruppen und der Tatsache, dass sie interessiert seien und Erwartungen haben, wird nichts gesagt – schon gar nichts wertend Kategorisierendes. Lübke

nimmt sie alle, wie sie sind: „Ich bin nicht die Geschmackspolizei“. (LVZ 14.1.2012). Er wertet nicht, drückt aber Respekt, den Wunsch nach Akzeptanz und Verantwortungsbewusstsein aus.

Aber auch ältere Zuschauer und junge Familien gehören zum Stadtbild von Leipzig. Warum sollen sie sich in unserem Programm nicht wiederfinden?
<http://www.1-iz.de/Kultur/Theater/2013/09/Sieben-Fragen-an-Enrico-Lübbe-51267.html>

Welche Erwartungen richten Sie an das Leipziger Publikum?
Das auch Sie (sic!) offen sind. Neugierig. Geduld und Vertrauen haben. Und uns weiter wohlgesonnen bleiben, auch wenn ihnen mal eine Inszenierung nicht gefällt.
<http://www.1-iz.de/Kultur/Theater/2013/09/Sieben-Fragen-an-Enrico-Lübbe-51267.html>

Zum **Theaterwortschatz** zählen folgende Wörter:

Benennungen für Sachverhalte:

Regiehandschriften, Erzählformen, Erzählweisen, Ästhetiken, Arbeitsweisen, Stadttheater, Programm- und Spielstättenstruktur, Sehgewohnheiten, Geschmack

Benennungen für Handlungen und Befindlichkeiten:

vielfarbiges Angebot liefern, sich bekennen, gefallen, polarisieren, Interessen auffangen, verstören, konfus sein, irritieren

Die Benennungen sind sachbezogen und nicht wertend. Polarisierendes und Abwertendes wie z.B. „Bildungstheaterwahnsinn“ für das traditionelle Theater findet man nicht. Eine negative Wertung ist mir nur einmal begegnet, nämlich *wahnsinnig arrogant*, das der eigenen Abgrenzung von der beschriebenen Haltung anderer (sicher v.a. Hartmanns) dient.

[...] ein volles Haus allein ist sicher noch kein Qualitätsbeweis. Aber ich finde auch die Haltung einiger „Theaterfachleute“ anmaßend, ein volles Haus sei per se anbietend und qualitätslos! Das ist wahnsinnig arrogant den Zuschauern gegenüber.
<http://www.leipzigfrizz.de/leipzig/172098/77/77/121001/design1.html>

Wir wollen ein vielfarbiges Angebot für Leipzig liefern. (LVZ 14. 01.2012)

Es muss unterschiedliche Handschriften geben. Was auch bedeutet, dass mir persönlich nicht immer alles gefallen muss. Ich bin nicht die Geschmackspolizei und ertrage neben mir sehr gut andere Erzählformen, Ästhetiken, Arbeitsweisen. (LVZ 14. 01.2012)

Ich glaube, dass wir uns in Leipzig grundsätzlich zu einem Stadttheater, einem Theater für die Stadt Leipzig bekennen müssen – mit einem vielfarbigem Angebot: unterschiedlichen Regiehandschriften, Ästhetiken, auch polarisierenden Erzählweisen, einer klaren Programm- und Spielstättenstruktur und einem deutlichen Bekenntnis zur Stadt. (Stadt Leipzig. Online, 06.07.2012)

Insgesamt zeichnen sich die Wörter der beiden Wortfelder durch Sachbezogenheit und Sachlichkeit aus. Stereotype finden sich nicht. Damit wird deutlich, dass es Lübke um eine Sache geht, die er nimmt, wie sie ist, und nicht wertet.

2. Topoi der Argumentation

Topos aus Grund (Situation) und Folge

Lübkes Argumentation bezieht sich durchgehend auf die gegebene (von ihm beschriebene) Situation, aus der er bestimmte Schlüsse zieht. Wenn die Situation so ist, dass es in Leipzig verschiedene Gruppen von Theaterinteressierten gibt, sollte man auch auf die Wünsche dieser verschiedenen Gruppen eingehen.

*Es soll ein offenes Haus sein. Offen für viele Interessen und Interessierte. Die Theaterlandschaft ist inzwischen so bunt, dass es schade wäre, nur einer Ästhetik zu folgen. Aber auch Leipzig ist eine vielfarbige Stadt mit unterschiedlichsten Interessen. Leipzig besitzt nun einmal „nur“ ein Schauspielhaus. Da finde ich es wichtig, für viele Zielgruppen Angebote zu unterbreiten. Ich freue mich sehr über junges studentisches Publikum in unserem Haus. Aber auch ältere Zuschauer und junge Familien gehören zum Stadtbild von Leipzig. Warum sollen sie sich in unserem Programm nicht wiederfinden?
<http://www.1-iz.de/Kultur/Theater/2013/09/Sieben-Fragen-an-Enrico-Lübke-51267.html>*

Grundsätzlich bleiben wir ein Stadttheater, das viele Interessen abdeckt. (LVZ 04.05.2015)

Topos aus der Autorität

Ebenso wie bei Hartmann wird die Argumentation auch mit dem Topos der Autorität geführt. Die Autorität spricht sich Lübke aber nicht selbst zu, sondern er führt (indirekt) das Publikum als Autorität an. Am deutlichsten wird sein Verzicht auf den Autoritätsanspruch in dem Satz:
Ich bin nicht die Geschmackspolizei. (LVZ 14.1.2012)

Ich würde mich glücklich schätzen, in Leipzig ein Publikum zu finden, das offen ist für uns, das auch Produktionen toleriert, die ihm nicht gefallen, das mit uns ins Gespräch kommt und uns Zeit zur Entwicklung gibt. (Leipzig näher dran, 03, 2013)

*Aber entscheidend ist, zunächst, dass wir in der Stadt ankommen und vom hiesigen Publikum angenommen werden, und zwar von einem möglichst großen Spektrum.
<http://kulturstiftung-leipzig.de/leipziger-blaetter/heftarchiv/heft-62/>*

Als Autorität versteht sich Lübbe nur dann, wenn es um seine Arbeitsprinzipien geht:

Wer meine Inszenierungen der letzten Jahre kennt, weiß, dass ich sehr auf Sprache, auf Form, auf Figuren setze. URBANITE LEIPZIG 10/2013

3. Stilschicht

Die Stilschicht ist durchgehend normalsprachlich, es gibt keine Abweichungen nach „oben“ (gehoben) oder „unten“ (salopp, vulgär). Dies entspricht der Kommunikationssituation: der Vertreter einer Institution spricht vor der Öffentlichkeit. Das Normalsprachliche wird hier erwartet und weckt keine besondere Aufmerksamkeit. Das entspricht den Inhalten, die Lübbe vermittelt: vernünftig, publikumsbezogen und ausgleichend handeln.

5. Fazit

Ich komme zum Schluss: Mein Anliegen war es, herauszufinden, wie die Theaterleute ihr Publikum sehen, d.h. **wer oder was** aus ihrer Sicht **die Menschen im Foyer** sind. In einem diskursanalytischen Zugriff wurde untersucht, wie die Intendanten als Vertreter ihrer Institution über ihr Publikum reden, wie sie also ihre jeweilige Vorstellung von diesem sprachlich-argumentativ mitteilen, d.h. auch, wie sie ihr Publikum durch ihre Sprachwahl konstruieren. Einen theoretischen Bezug bildete der Gedanke Höhnes, dass das bürgerliche Theater im 19. und 20. Jahrhundert von dem Bestreben der Disziplinierung des Publikums, weniger von dem nach Informalisierung bestimmt war. Mein Fazit: Ein solches Disziplinierungsbestreben finde ich bei Hartmann. Er möchte ein von ihm bestimmtes Publikum haben und will es so formen. Bei Lübbe lässt sich das nicht feststellen. Er sieht von jeder Disziplinierung ab und wünscht Ko-Produktion, nicht aus Prinzipienlosigkeit, sondern weil er das Publikum als selbstbestimmte Größe ernst nimmt. Soweit zu den Publikumsbildern. Eine Frage am Schluss: Wenn es so ist, dass das Publikumsbild Lübbes nicht konstruiert ist, muss man überlegen, wie man mit dem konstruktivistischen Gedanken, alles in der Welt sei konstruiert, umgeht. Hat man es nun mit dem Erklärungsansatz des Neuen Realismus zu tun?

Quellen:

Hartmann:

Interview Leipziger Volkszeitung (LVZ): 17.03.07
Interview LVZ 20.03.2007
Leipziger Amtsblatt 28.04.07
Interview n-tv 19.04.2007 <http://www.n-tv.de/79245.html>
Interview LVZ 8./9.12.2007
Interview Berliner Zeitung 02.09.2008
Interview LVZ 27.02.2013
Kreuzer 15.11.2013
Interview libus standpoints o.J.
http://www.libus.de/030/034/034_hartma.html

Jahresheft Central-Theater, S. 6-7+ Skala, S.6-7, 2012/13

Lübbe:

Interview Leipziger Volkszeitung (LVZ) 14.1.2012
Interview Stadt Leipzig Online. 06.07.2012
Interview „Leipzig näher dran“ 03/2013
Interview Kreuzer 10/2013
Interview <http://www.leipzig-frizz.de/leipzig/172098/77/77/121001/design1.html>
Interview Leipzigs Neue 11/2013
Interview Urbanite Leipzig 12/2013
Interview LVZ 04.05.2015
Interview Leipzig Zeitung 02.10.2015
Interview <http://kulturstiftung-leipzig.de/leipziger-blaetter/heftarchiv/heft-62/>
Interview [http://www.1-iz.de/Kultur/Theater/2013/09/Sieben-Fragen-an-Enrico-Lübbe-51267.html](http://www.1-iz.de/Kultur/Theater/2013/09/Sieben-Fragen-an-Enrico-Luebbe-51267.html)

Gespräch Fix – Chefdramaturg des Schauspielhauses Torsten Busse (Gesprächsnotizen) 12.10.2015

Literatur

Berger, Peter L/Luckmann, Thomas (1993): Die gesellschaftliche Rekonstruktion der Wirklichkeit. Eine Wissenssoziologie. Frankfurt am Main, v. a. S. 139-185.

Deck, Jan/Sieburg, Angelika (Hrsg.) (2008): Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater. Bielefeld.

Elias, Norbert (2010): Über den Prozess der Zivilisation. Frankfurt am Main.

Engelhardt, Andreas (2013): Das Theater der Gegenwart. München.

Habermas, Jürgen (1990): Strukturwandel der Öffentlichkeit. Frankfurt am Main.

Hetzer, Maria (2009): „Auf alles vorbereitet sein“, Rezension zu „Paradoxien des Zuschauens“.
<http://www.theaterforschung.de/rezension.php4?ID=781>

Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hrsg. von Gert Ueding (2005). Band 7: Tübingen.

Höhne, Steffen (2012): Das Theaterpublikum. Veränderungen von der Aufklärung bis in die Gegenwart. In: Bekmeier-Feuerhahn, Sigrid u.a. (Hrsg.): Zukunft Publikum. Jahrbuch für Kulturmanagement 2012. 29-52.

<http://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2285-0/zukunft-publikum>.Eingesehen am 21.12.2015.

Kammerer, Dietmar (Hrsg.) (2012): Vom Publicum. Das Öffentliche in der Kunst. Bielefeld.

Keller, Reiner (2004): Diskursforschung. Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen. 2. Aufl. Wiesbaden.

Löbner, Sebastian (2003): Semantik. Eine Einführung. Berlin/New York.

Lazarowicz, Klaus (1991): Der Zuschauvorgang. In: Lazarowicz/Balme (Hrsg.), S. 130-134.

Lazarowicz, Klaus/Balme, Christopher (Hrsg.) (1991): Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart.

Ottmers, Clemens (1996): Rhetorik. Stuttgart/Weimar.

Searle, John (1995): Die Konstruktion der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Zur Ontologie sozialer Tatsachen. Reinbek bei Hamburg. S. 69-88.

Spitzmüller, Jürgen/Warnke, Ingo H. (2011): Diskurslinguistik. Berlin/Boston.

<http://www.theaterforschung.de/rezension.php4?ID=781> (zuletzt eingesehen am 19.01.2016)
Rezension zu „Paradoxien des Zuschauens“ von Maria Hetzer.

Online Lexikon für Psychologie und Pädagogik. Verfügbar unter:

<http://lexikon.stangl.eu/630/stereotyp/>

Ulla Fix, Leipzig

<http://home.uni-leipzig.de/fix/>

u.fix@t-online.de