

Einleitung

„...and I will always love you!“

Mit dieser ikonischen Zeile aus dem Titelsong des Films BODYGUARD (1992) und Höhepunkt des dazugehörigen Musicals konnte Sängerin Melody Thornton – die in einer Aufführung in Manchester die Hauptrolle spielte – ihr Publikum am 07. April 2023 nicht bedenken. Nicht nur, weil Einzelne im Publikum sich nicht besonders liebenswert verhielten, sondern weil sie wegen eines Polizeieinsatzes gar nicht so weit kam. Was war geschehen?

Zwei Zuschauer:innen standen während des letzten Stücks auf und begannen so laut mitzusingen, dass die Darsteller:innen auf der Bühne irritiert und letztlich übertönt wurden. Da die beiden vom Theaterpersonal nicht zu stoppen waren und es zu Handgreiflichkeiten kam, wurde schließlich die Polizei hinzugezogen, die die beiden Laiensänger:innen unter dem Applaus des restlichen Publikums aus dem Saal entfernte.¹

Eine Szene, die sich einige Jahrhunderte zuvor noch sehr anders abgespielt hätte. Aber nicht nur im historischen Vergleich ist die Geschichte interessant, an ihr lassen sich einige grundlegende Fragen rund um das Publikum, sein Verhältnis zur Bühne und den einzelnen Zuschauer:innen zueinander herausarbeiten. Außerdem verdeutlicht sie, welche Möglichkeiten der aktuellen Anschlusskommunikation es gibt, welchen symbolischen Wert das Klatschen hat und wie sich Publikumsverhalten nach der Covid-19-Pandemie verändert haben könnte. Die Turbulenzen in Manchester waren nämlich kein Einzelfall. Immer wieder berichten – vor allem britische – Medien von ‚Fehlverhalten‘ in Theatersälen, das dabei beginnt, dass Zuschauer:innen in der ersten Reihe ihr

1 Vgl. Zeldin-O'Neill: Bodyguard show stopped after audience members refuse to stop singing along, 08.04.2023. In: The Guardian online. Unter: <https://www.theguardian.com/uk-news/2023/apr/08/bodyguard-performance-stops-early-as-disruptive-audience-members-are-removed> [aufgerufen am 06.10.2023].

Essen-to-go auspacken und dabei endet, dass Theaterpersonal von meist betrunkenem Publikum über die Brüstung der Loge gestoßen wird.²

Eine Umfrage unter mehr als 1.500 Mitarbeiter:innen der britischen Theater förderte zahlreiche solcher Geschichten zutage und sorgte bereits am 05. April 2023 – also zwei Tage vor dem *Bodyguard*-Vorfall in Manchester – dafür, dass die *Broadcasting, Entertainment, Cinematograph and Theatre Union (Bectu)* die Initiative „Anything Doesn’t Go“ ins Leben rief.³ Diese Aktion sollte auf anti-soziales und übergriffiges Verhalten in britischen Theatern aufmerksam machen und helfen, dieses zu verhindern. Philippa Childs, Vorsitzende der *Bectu*, sagte dazu: „We’re not just talking here about someone singing a bit too enthusiastically during a performance or playing on their mobile phone. Much of the behaviour our survey uncovered is truly appalling – slurs, physical assault, defacing venues, racially-motivated aggression. No one should have to deal with this at work.“⁴ Auch wenn Theater Plakate aufhängten, auf denen Sätze prangten wie: „the professionals on stage are the only people entertaining us with their performances“, wird deutlich, dass das Problem größer ist, als ein paar vereinzelte Zuschauer:innen, die ihre Rolle falsch einschätzen.

Ein vermuteter Zusammenhang, der in Berichten über ungebührliches Publikumsverhalten immer wieder gezogen wird, besteht zur Covid-19-Pandemie und der Art, wie in dieser Zeit Theater ‚konsumiert‘ wurde. Durch die Bestimmungen, die das gesellschaftliche Leben einschränkten, waren die Theater gezwungen, ihre normalen Vorstellungen von der Bühne in Online-Streams zu verlegen und das Publikum sah die Stücke (wenn überhaupt) entsprechend zu Hause auf dem Fernseher oder am Küchentisch auf dem Laptop. Dort konnte man ohne Probleme genüsslich sein Essen und sein Bier zu sich nehmen, man konnte sich unterhalten, man konnte sich streiten, man konnte gehen und wiederkommen, man konnte mitsingen – kurzum, das Publikum konnte parallel machen, was es wollte. Die Diskussion, ob die Zuschauer:innen dieses Verhalten nach der Pandemie nun nicht mehr ablegen können und von zu Hause in

2 Vgl. Youngs: Theatre etiquette in the spotlight after The Bodyguard incident in Manchester, 09.04.2023. In: BBC online. Unter: <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-65224777> [aufgerufen am 06.10.2023].

3 Vgl. Bectu: Bectu launches campaign to tackle anti-social behaviour in UK theatres, 05.04.2023. In: Bectu online. Unter: <https://bectu.org.uk/news/bectu-launches-campaign-to-tackle-anti-social-behaviour-in-uk-theatres> [aufgerufen am 11.10.2023].

4 Ebd.

die Theater mitbringen, enthält vielleicht einen Funken Wahrheit, ist insgesamt aber wohl zu kurz gegriffen, um das ‚neue‘ Verhalten des Publikums zu erklären. Die Rolle des Theaters als Institution und seine Rituale stehen nicht erst seit 2020 zur Disposition und ein Publikum, dass es aus Online-Kontexten auch jenseits von Streams gewohnt ist, aktiv beteiligt zu sein und seine Meinung zu äußern, fordert solche Freiheiten vielleicht zunehmend auch in anderen Kontexten.

Überhaupt ist das geschilderte Publikumsverhalten alles andere als neu, wie ein Blick ins englische Theater des 16. und 17. Jahrhunderts zeigt: „In den volkstümlichen Theatern in England ging es so hoch her, dass viele Häuser wegen der Schäden, die das Publikum bei seinen Beifalls- und Unmutskundgebungen anrichtete, in regelmäßigen Abständen von Grund auf renoviert werden mussten.“⁵ Zwischenrufe, Herumlaufen, Schmähungen Richtung Bühne, Werfen von Gegenständen, Mitsingen, Kommen und Gehen waren normal im Theaterbetrieb der damaligen Zeit. Im Verlauf dieser Arbeit werden viele Geschichten zeigen, wie stark sich unsere Vorstellung von gebühlichem Verhalten im Theater verändert hat und wie das damalige Publikum auch mit der eigenen Ungezähmtheit kokettierte. Sowohl Dichter als auch Zuschauer:innen bemaßen den Erfolg eines Stückes gern daran, wie viel Tumult sich bei der Aufführung ereignete: So hält sich hartnäckig die Anekdote, dass es bei dem Stück THOMAS MORUS von Jean Puget de La Serre 1640 einen derart starken Andrang gab, dass die Türen des Theaters eingedrückt und vier Portiers getötet wurden, was den Erfolg des Stückes zusätzlich befeuerte.⁶

Ähnliches ist heute für das Musical *Bodyguard* denkbar – der Werbeeffect, den Berichte über einen Polizeieinsatz während der Vorstellung haben können, ist nicht zu unterschätzen und auch die Eigendynamik, die entsteht, wenn immer mehr Zuschauer:innen in Erwartung von Tumult zu den Aufführungen kommen und diesen dann als selbsterfüllende Prophezeiung vielleicht sogar herbeiführen, lässt sich leicht errahnen. Das aktuelle Beispiel unterscheidet sich aber insofern von historischen Vorbildern, dass die heutige Anschlusskommunikation sowohl bühnen- als auch publikumsseitig viel mehr Möglichkeiten bietet als vor ein paar hundert Jahren. Die Hauptdarstellerin Melody Thornton veröffentlichte noch am Abend der betreffenden

5 Sennett: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens, S. 106.

6 Zumindest wenn man einem Brief von La Serre an seinen Kollegen Corneille Glauken schenken darf, vgl. Blanc: *Revue du Progrès politique, social et littéraire*, S. 121 und in Abwandlung: Auerbach: *Das französische Publikum des 17. Jahrhunderts*, S. 16.

Veranstaltung eine *Instagram*-Story, in der sie sich beim restlichen Publikum entschuldigt, ähnlich wie ihr Co-Darsteller Ayden Callaghan auf *Twitter* (heute X): „I’m really sorry to what was 99.9% a brilliant audience that a few badly behaved individuals ruined it.“⁷ Auch das Publikum ließ das Geschehen des Abends in den sozialen Netzwerken nicht unkommentiert und teilte neben Bildern und Videos des Polizeieinsatzes auch persönliche Einschätzungen des Vorfalls. Der Großteil der Zuschauer:innen solidarisierte sich mit den Darsteller:innen und verurteilte das Verhalten – von den Delinquentinnen ist wie so oft nichts weiter überliefert.

Interessant für die Frage nach der Rolle des Publikums und seines Beifalls ist der Fakt, dass eben ‚99,9%‘ der Zuschauer:innen sich als formierte Masse durch ihre Geste des Klatschens gegen die Möchtegern-Sängerinnen stellten, als diese abgeführt wurden. Das ist nicht nur dem Kontext des Theaters und seiner Rituale entsprechend, sondern auch folgerichtig, da kaum eine andere Geste so unisono und niederschwellig für alle Beteiligten verdeutlicht hätte, wie das Urteil der großen Mehrheit über die Entfernung der Querulantinnen ausfiel.

Die Eingangsanekdote soll hier mehr sein als eine unterhaltsame Hinführung zum Thema des Publikums und seines Klatschens – sie soll das Feld aufspannen, in dem sich die weitere Arbeit bewegen wird, sie soll die ersten Fragen aufwerfen, die weiterhin im Fokus stehen und sie soll ein Anker für die folgenden Erzählungen sein, die sich nicht selten mit unterschiedlichen Aspekten der Fallgeschichte verbinden lassen.

Das Publikum und sein Klatschen

„Mancher redet so vom Publikum, als ob es jemand wäre, mit dem er auf der Leipziger Messe im Hotel de Saxe zu Mittag gespeist hätte. Wer ist dieser Publikum? – Publikum ist gar keine Sache, sondern ein Gedanke, ein Postulat, wie Kirche.“⁸

7 Ayden Callaghan auf *Twitter* (X) am 07.04.2023. Unter: <https://twitter.com/aydencallaghan?lang=de> [aufgerufen am 11.10.2023].

8 Schlegel: Kritische Fragmente (Lyceums'-Fragmente). In: Strack/Eicheldinger (Hrsg.): Fragmente der Frühromantik, Nr. 35, S. 11.

Das Publikum ist laut Friedrich Schlegel also ein ‚schwieriger Gesprächspartner‘, weil es eben eine Kategorie, ein Gedankenkonstrukt ist und kein tatsächliches Gegenüber. Trotzdem oder gerade deshalb versuchen Autor:innen, Medienschaffende und die Wissenschaft seit jeher mehr über das Publikum zu erfahren, es zu verstehen, seine Wünsche und Verhaltensweisen zu ergründen, idealerweise sogar vorherzusagen. Aber ‚das‘ Publikum ist ebenso flüchtig wie widersprüchlich und ein Kollektivsingular, das aus Individuen besteht, die lediglich durch ihre gemeinsame Hinwendung zu einer Attraktion verbunden sind. Wie ließe sich dann aber überhaupt etwas über ‚das‘ Publikum erfahren? Erhebungen über die Zusammensetzung sortiert nach Alter und Geschlecht sind ebenso wenig aussagekräftig wie Einzelinterviews, die immer nur einen Bruchteil an Sagbarem abbilden können.

Aber es gibt Gesten, die Einzelne über das bloße Interesse hinweg verbinden, die teils zeitlich, teils örtlich Gemeinsamkeit schaffen und die sich untersuchen lassen. Die Paradegeste des Publikums ist dabei das Klatschen, nicht nur, weil es das Publikum seit jeher begleitet und als Ausdrucksmittel stabil geblieben ist (anders als beispielsweise das Pfeifen oder Scharren), sondern auch, weil es, anders als emotionalere Äußerungen wie Lachen oder Weinen, publikumsspezifisch und objektiver ist. Trotzdem ist Applaus bisher als Untersuchungsgegenstand in der Kulturwissenschaft – in deren Zuständigkeitsbereich er vor allem fällt – absolut unterrepräsentiert. Ebenso ist die Publikumsforschung jenseits von Marktanalysen und Zuschauerbefragungen, die natürlich vor allem ökonomischen Zwecken dienen, im deutschsprachigen Raum nach wie vor eher ein Randphänomen. Auch wenn – vor allem von theaterhistorischer Seite – schon seit den 1970er Jahren eine stärkere Hinwendung zur Erforschung des Publikums gefordert wird.⁹

In diese Lücke soll die vorliegende Arbeit stoßen, indem sie anhand der Kulturgeschichte des Klatschens und ihren Konjunkturen eine Publikumsge-
schichte nachzeichnet. Da es sich hier um eine medienwissenschaftliche Untersuchung handelt, liegt eine Besonderheit darin, dass ‚das Postulat‘ Publikum nicht auf Theater oder ein anderes Dispositiv begrenzt bleibt, sondern eben sowohl epochen- als auch dispositivübergreifend gearbeitet wird. Das Theaterpublikum nimmt dabei naturgemäß einen großen Raum ein, weil es

9 Kindermann: Die Funktion des Publikums im Theater, S. 3f. Der österreichische Theaterwissenschaftler Heinz Kindermann hat sich im deutschsprachigen Raum besonders um die Publikumsforschung verdient gemacht – zur Einsortierung seiner problematischen politisch-wissenschaftlichen Karriere s. Kap. FORSCHUNG.

nach wie vor so etwas wie die natürliche Heimat ‚des Publikums‘ ist und historisch immer war. Aber auch Sportveranstaltungen, Konzerte oder Online-Räume werden in den Blick genommen und auf ihre jeweilige spezifische Rolle für das klatschende Publikum analysiert. Auch deshalb ist die Geste des Klatschens interessant, weil sie einen Konnex zwischen den verschiedenen Orten und Heimaten des Publikums sein kann.

Dieses Buch vergleicht dafür keine Messwerte von Applausometern oder macht Befragungen unter Regisseurinnen und Zuschauern – es basiert vor allem auf Quellenarbeit, die einen Zeitraum von der griechischen Antike bis heute umfasst und ebenso transdisziplinär angelegt ist. Aber auch dabei wird es keine detaillierte Korpus- oder vergleichende Quellenanalyse geben, vielmehr geht es darum, das Publikum *erzählbar* zu machen, anhand von Geschichten zu versuchen, Geschichte nachzuzeichnen, herauszuarbeiten, in welche zeit-historischen und gesellschaftlichen Kontexte das Publikum jeweils verstrickt war, welchen Repressalien es unterlag und wie es dagegen aufbegehrte – auch mithilfe des Beifalls.

Das methodische Werkzeug der Fallgeschichte¹⁰ wird dabei immer wieder mit theoretischen Überlegungen verknüpft, um nicht allein im Anekdotischen verhaftet zu bleiben. Die Fallgeschichte wird auch deshalb hier herangezogen, um dem Eindruck entgegenzuwirken, es könnte sich bei der Publikumsgeschichte (wie ganz generell bei ‚Geschichte‘) um einen stringenten, fortlaufenden Prozess handeln, der sich ohne Abzweigungen und Widersprüche in der Vergangenheit abgespult hat. Trotzdem diese Vorstellung schon länger kritisiert wird, erliegen wir oft der Versuchung, Geschichte in makellos gerade Zeitstrahlen zu gießen und als eine Reihe von Kausalitäten zu erzählen, was zweifellos den Reiz der Darstellbarkeit und Verständlichkeit besitzt. Die Publikumsgeschichte lässt sich aber insbesondere nicht so darstellen, da Publikumszusammenkünfte immer Einzelereignisse sind, die je nach Zeitpunkt, Zusammensetzung und vor allem je nach Ort auch im selben Jahr ganz verschiedene Ausprägungen haben können.

Dass sich die Anekdote als Medium der Geschichtsbetrachtung eignet, beschreibt schon Anfang der 1990er Jahre der Literaturwissenschaftler Volker Weber in Rückgriff auf Walter Ernst Schäfer.¹¹ Auch der Philosoph und Hermeneutiker Hans Blumenberg plädierte immer wieder dafür, die Anekdote

10 Vgl. Düwell/Pethes (Hrsg.): Fall – Fallgeschichte – Fallstudie.

11 Vgl. Weber: Anekdote, S. 14 und Schäfer: Anekdote, Antianekdote.

als literarisch-historisches Genre ernst zu nehmen.¹² Prosaischer drückt es Walter Benjamin aus, wenn er sagt, dass die Fähigkeit alter Erzählungen darin liege, „Staunen und Nachdenken zu erregen, ohne in einer Deutung endgültig aufzugehen“.¹³

In seiner Einleitung „DIE WELT IST ALLES, WAS DER FALL IST“ zum Sammelband FALLGESCHICHTE(N) ALS NARRATIV ZWISCHEN LITERATUR UND WISSEN arbeitet der Literaturwissenschaftler Thomas Wegmann drei methodische Ansatzpunkte der Fallgeschichte heraus:

Man könnte auch sagen: Der Fall im Sinne Wittgensteins markiert ein dreifaches Anliegen der meisten Fallgeschichten: erstens dezidiert und programmatisch über Einzelnes zu reden und dabei zweitens das Allgemeine nicht aus dem Blick zu verlieren; drittens aus dem Reden über das Reden überhaupt auszubrechen und sich mit der wirklichen Welt einzulassen, ohne indes auf sie lediglich zu verweisen.¹⁴

Diese Stärken der Fallgeschichte sollen Basis des vorliegenden Buches sein, obwohl das Werkzeug der Anekdote in diesem Fall auch Probleme mit sich bringt: Publikumsgeschichten gibt es praktisch nicht objektiv. Daher ist es entscheidend, die Rolle und Position der berichtenden Person zu reflektieren, im seltensten Fall kommt nämlich ‚das Publikum‘ selbst zu Wort. Die Berichtenden sind dann eher Kaiserbiografen aus der Römischen Antike, Theaterkritiker des 18. Jahrhunderts, Claqueure aus den Pariser Theatern ihrer Zeit, Schauspielerinnen, die mit ihrem Publikum unzufrieden sind, Plattformbetreiber, die online gegen falsche Profile und gekaufte ‚Likes‘ vorgehen wollen usw. Jeder dieser Akteure hat dabei mal mehr mal weniger vordergründig bestimmte Absichten in Richtung des Publikums und ist daher selten wirklich objektiver Beobachter. Allein deshalb ist es unerlässlich die Erzählungen einzuordnen und seine Erzähler:innen zu verorten. Das (klatschende) Publikum ist hier auch selten der eigentliche Kern der Geschichten, es gilt vielmehr, jeweils herauszuarbeiten, wie man aus den vielen verstreuten Quellen ein halbwegs kongruentes

12 Vgl. Zill: Von Fall zu Fall. In: Moser/Möller (Hrsg.): Anekdotisches Erzählen, S. 107. Rüdiger Zill verweist in seinem Text auch auf ein unveröffentlichtes Nachlassfragment von Hans Blumenberg, das den sprechenden Titel DIE UNVERÄCHTLICHKEIT DER ANEKDOTE trägt.

13 Benjamin: Der Erzähler. In: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. II, S. 446.

14 Wegmann: „Die Welt ist alles, was der Fall ist“. In: ders./King (Hrsg.): Fallgeschichte(n) als Narrativ zwischen Literatur und Wissen, S. 7.

Bild macht, um eben eine unglaublich vielschichtige und verteilte Geschichte des Publikums erzählbar zu machen.

Eine solche Geschichte kann nicht darstellbar werden, wenn es nicht auch Ausblendungen, Widersprüche und Verkürzungen gibt. Ebenso ist die Auswahl der zugrundeliegenden Fallgeschichten selbst ein subjektiver Akt, der unentwirrbar mit Sprachkompetenz, Quellenzugänglichkeit und Vorwissen zusammenhängt. Trotz alledem wird sich zeigen, dass sich durch die diversen Fallgeschichten und theoretischen Einordnungen ein Bild ergibt, das ebenso gesellschaftliche Entwicklungen nachzeichnet, wie es Besonderheiten der einzelnen Mediendispositive herausstellt. Ein wichtiger Aspekt ist dabei, dass eben nicht einfach das Postulat ‚Publikum‘ in den Blick genommen wird, sondern der Zugang immer über die Geste – über den spezifischen Mediengebrauch wenn man so will – erschlossen wird.

Klatschen ist vielleicht kein klassischer Mediengebrauch wie kopieren oder lesen, aber es fällt insofern in diese Kategorie, als dass sich das Publikum mit seiner Hilfe den medialen Raum, in dem es agiert, aneignet und ihn formen kann. Außerdem lässt sich Applaus als Kommunikationswerkzeug mit der Bühne nutzen und die Klatschenden können durch ihn auch Einfluss auf den weiteren Verlauf von medialen Ereignissen nehmen. Mediale Praktiken (und dazu sollte man an dieser Stelle also das Klatschen zählen) „sind nicht in simplen Daten und Belegen archiviert, sie sind vielmehr erst aus Geschichten herauszulesen.“¹⁵ Genau dies scheint der Mehrwert einer kulturwissenschaftlichen Arbeit über das Publikum gegenüber einer empirisch-kommunikationswissenschaftlichen, die eben versucht Daten auszuwerten.

Da sich dieses Unterfangen bereits schwer in einen angemessenen Rahmen fassen lässt, sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass sich die vorliegende Publikumsgeschichte im weiteren Sinne auf Europa konzentriert. Auch wenn sich gerade das Klatschen als kulturenübergreifende Geste für einen universellen Ansatz eignen würde, unterscheiden sich die gesellschaftlichen Entwicklungen und Kunstformen weltweit doch so massiv, das sich in Bezug auf das Publikum keine einheitliche Geschichte erzählen ließe, die nicht riesige Lücken lässt.

15 Christians/Wegmann/Bickenbach: Gebrauchsanweisung. In: dies. (Hrsg.): Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs, S. 8.

Unterkapitel

Das Buch beginnt mit einem recht ausführlichen Kapitel zum aktuellen Forschungsstand, der sich einerseits nicht gerade durch eine besonders tiefe Durchdringung des Themas auszeichnet, andererseits aber komplex wird durch die transdisziplinäre Verteilung der einzelnen Quellen, die leider oft nicht über Erwähnungen des Forschungsgegenstandes hinausgehen. Der Fokus dieses Kapitels wird die Nachzeichnung der Geschichte der (vor allem deutschsprachigen) Kommunikationswissenschaft sein, die die ersten Ansätze der Publikumsforschung beheimatet – außerdem soll der Empirie hier die nötige Würdigung zuteilwerden, da sie im weiteren Verlauf der (medienkulturwissenschaftlich ausgerichteten) Untersuchung keine große Rolle mehr spielen wird, in einem Buch zum Publikum aber auch nicht fehlen darf. Ergänzt wird dieser Fokus durch eine kursorische Beschreibung der Forschungsansätze, die es innerhalb der Kultur- und spezifisch innerhalb der Medienwissenschaft in Bezug auf die Geschichte des Publikums und die Geste des Klatschens bisher gibt. Dabei wird sich zeigen, dass man eine systematische Untersuchung von beidem in der deutschsprachigen Forschung aktuell noch vergeblich sucht. Aber in der Theater-, Film- und Literaturwissenschaft, der Psychologie und Soziologie lassen sich bereits Ansätze finden, denen es noch an einer zielgerichteten Bündelung fehlt.

Das folgende Kapitel zur Etymologie soll aufzeigen, welche Wurzeln und Fundamente die Begriffe *Publikum* und *Klatschen* jeweils tragen, welche Anregungen sich aus historischen Bedeutungsverschiebungen ergeben und welche gesellschaftliche Funktion die Bezeichnungen einnehmen sollen. So ergibt sich neben der Begriffsgeschichte eben auch eine erste Annäherung an die Geschichte des ‚Postulats‘ Publikum und seiner Geste des Klatschens. Auch den angrenzenden Begriffen wie ‚Öffentlichkeit‘ oder ‚Gemeinschaft‘ wird hier Aufmerksamkeit geschenkt, da sie ein Begriffsfeld konturieren, das verdeutlicht, welche Rolle das Publikum etwa seit dem 18. Jahrhundert im Deutschen einnimmt. Von besonderem Interesse ist außerdem die Sonderstellung, die der deutsche Begriff ‚Publikum‘ im europäischen Sprachraum innehat – in kaum einer anderen Sprache gibt es eine so spezifische Bezeichnung, die eine Gruppe von Menschen klar in der Öffentlichkeit (ebenfalls eine fast unübersetzbare Sprachidee) benennt und gleichzeitig von ihr absetzt. Im Englischen ließe sich beispielsweise nur eine ‚audience‘ finden, die eben im eigentlichen Sinne Ohrenzeuge von etwas ist – wollte man sinnesunspezifisch von ‚public‘

sprechen, wäre eher schon die gesamte Öffentlichkeit gemeint und nicht mehr ein konkretes Publikum.

Münden wird die Etymologie in eine kurze Spezifizierung von Publikums-kategorien, die vergegenwärtigen hilft, in welch unterschiedliche räumliche und zeitliche Gegebenheiten das Publikum verstrickt ist – was unterscheidet z.B. das Radiopublikum vom heutigen Internetpublikum und lässt sich Letzteres überhaupt als solches bezeichnen?

Der Geste des Klatschens ist das dritte Kapitel gewidmet, das sowohl einen ersten historischen Überblick über das Klatschen bietet – von den ersten Abbildungen auf assyrischen Reliefs über religiöse Rituale und antike Theatergepflogenheiten –, als auch die Fähigkeiten der Geste u.a. als Gemeinschaftsstifterin herausarbeitet. Welchen symbolischen Wert hat Applaus? Welche Funktion spielt er im Theater und in anderen öffentlichen Kontexten? Was unterscheidet das Klatschen von anderen Gesten? Auch die Bedeutung der Geste als grundsätzlicher Untersuchungsgegenstand in den Kulturwissenschaften wird hier in den Blick geraten und damit auch die Frage, wie wir mithilfe des Klatschens überhaupt etwas über das Publikum erfahren können.

Den Hauptteil machen (historische) Geschichten aus ganz Europa von der Antike bis heute aus. Ausgangspunkt ist dabei jeweils das Verhältnis von Publikum und Klatschen: So beschäftigt sich der erste Teil mit einer komplizierten Beziehung, die ihren Ausdruck in der Claque – also einer Gruppe bezahlter Klatscher – findet. Die sehr alte Art der (indirekten) Publikumslenkung mithilfe von Claqueuren lässt sich bis in die römische Antike zurückverfolgen und hatte ihren gut kolportierten Höhepunkt in den Pariser Theatern des 19. Jahrhunderts. Aber auch die folgenden Jahrhunderte waren keineswegs frei von gekauften oder genötigten Vorklatschern, nur die Rolle der Machthaber hat sich mehrfach verschoben: Während vor allem die Diktaturen des 20. und 21. Jahrhunderts politisch immer wieder auf Akklamationsinszenierungen aus dem Volk zurückgriffen und -greifen, lässt sich heute niederschwellig für jede und jeden die eigene Follower:innenzahl mit ein paar Klicks und Euros vergrößern, gleiches gilt für Rezensionen von Produkten oder Likes von Unternehmen. Dabei wird immer wieder deutlich, dass die Verhältnisse eben nicht so eindimensional und klar liegen, wie auf den ersten Blick anzunehmen – das Publikum kann selbst Nutznießer solcher Inszenierungen sein.

Eine klarere Form der Publikumsunterdrückung und -disziplinierung findet sich im anschließenden Kapitel zu Applausverboten, die sich fast durch die gesamte Theatergeschichte zieht. Neben Kritikern kommen hier auch immer wieder Künstler:innen zu Wort, die dem Beifall sehr verschiedene Funktio-

nen beimessen und kein einheitliches Bild abgeben, was Applausverbote angeht. Allerdings zeigt sich hier, dass das Publikum immer auch eigene Antworten findet, auf solche Verbote oder andere Disziplinierungsmaßnahmen zu reagieren, mit deren Hilfe es eingepfercht und ruhiggestellt werden sollte. Außerdem lässt sich an dieser Stelle nachvollziehen, dass Verbote immer auch das Gegenteil ihrer Intention in sich tragen und die verbotene Tätigkeit – in diesem Fall natürlich das Klatschen – auch stabilisieren können.

Das dritte Unterkapitel beschäftigt sich dann mit dem eindeutig mächtigen, klatschenden Publikum. Das ist vielleicht das spannendste Unterkapitel, wenn es um die Figur des Publikums geht und um die Frage, was es mit seinem Klatschen ausdrücken und verändern kann. Verschiedene Bereiche von Politik, über Kunst bis hin zu Sport bedienen sich des Beifalls als Geste, was nicht nur seinen (symbolischen) Wert unterstreicht, sondern auch zeigt, wie wandelbar und gleichzeitig universell er eingesetzt werden kann. Mit Klatschen oder seiner Abwesenheit kann nicht einfach nur Gefallen und Missfallen ausgedrückt werden, es kann Motivator sein, politisches Machtinstrument oder vermeintliches Stimmungsbarometer.

Das letzte Kapitel zu ‚Klatschen und Publikum im Internet‘ führt noch einmal explizit in die Gegenwart und kann damit naturgemäß nur eine Momentaufnahme sein. Dynamiken können aber zumindest angedeutet werden, die zeigen, dass das Publikum und die Geste des Klatschens keinesfalls im Digitalen verschwinden oder zerfallen – vielmehr werden bereits vorgezeichnete Entwicklungslinien fortgeführt und teils sogar explizit auf die Kraft der Applaus-Geste abgehoben, um in Online-Kontexten Reminiszenzen an bekannte Konstellationen zu schaffen und dem Publikum ein Heimatgefühl zu geben und es zu binden. Dabei geht es um naheliegende Fragen wie: Sind ‚ liken‘ auf *Instagram* oder ‚cheeren‘ beim Streamingdienst *Twitch* das Gleiche wie klatschen? Oder wie unterscheiden die Gesten sich? Auf welche andere Arten wird das Publikum aktuell in künstlerische oder Verwertungsprozesse eingebunden, wenn es beispielsweise auf Seiten der *Creator Economy* unterwegs ist – also auf Plattformen, die explizit die Verbindung (und direkte Geldtransfers) von Künstler:innen und Publikum stärken wollen? Am Rande des Kapitels geht es auch um aktuelle Gefahren, denen die Öffentlichkeit und damit auch das Publikum in schlecht regulierten Online-Räumen ausgesetzt ist und welche Rolle („falsches“) Klatschen hier spielen kann. Aber es soll sich auch zeigen, dass es Hoffnung gibt...

Die Frage nach Aktualität und Relevanz des Themas lässt sich direkt hier anschließen, denn neben dem historischen Bild über das klatschende Publi-

kum, das eben die Grundlage für aktuelle Gedanken über Publikumsdynamiken bildet, soll diese Arbeit auch ein Beitrag zu den virulenten Diskussionen rund um Bots, Like-Sucht oder andere vermeintlich internetspezifische Probleme sein. Zumindest kann sie Gedankenanstöße bieten, welche historischen Entwicklungen dem zugrunde liegen und welche Rolle ein aktives Publikum spielen kann.

Vermeintlich moderne Phänomene entstehen nicht plötzlich im luftleeren und geschichtslosen Raum – es wird sich zeigen, das Medienschaffende in jedem neuen Mediendispositiv versucht haben, bekannte Anknüpfungspunkte für ihr Publikum zu schaffen, die aus älteren und eben bekannten Konstellationen entlehnt wurden. Dem Internetpublikum kann im Rahmen dieser Arbeit nur ein Kapitel gewidmet werden, obwohl sich hier unzählige relevante und hochaktuelle Fragen anschließen. Es wird aber versucht, einen ersten Aufschlag zu machen, einen Vorschlag, wie und an welchen Stellen das Internet und sein Publikum genauer untersucht werden könnten und sollten.

Auch diese Arbeit kann es nicht leisten, eine allumfassende (und weltumspannende) Publikumsgeschichtsschreibung von urmenschlichen Ritualen bis zu Online-Plattformen zu schreiben, aber mit dem Anker der Geste des Klatschens, kann sie gewinnbringend Schlaglichter auf diese werfen. Ein erster Blick gebührt dabei der Forschung, die sich bereits um das Publikum verdient gemacht hat.