

Körper und Kommunikation:

Das Publikum in der Berliner Hofoper

1820-1870

SVEN OLIVER MÜLLER

I. Opernhäuser des 19. Jahrhunderts erfüllten hinsichtlich des Publikums ganz ähnliche gesellschaftliche Funktionen wie die Zentren der Großstadt. Sie waren Teil eines öffentlichen Lebens ausgelegt auf Sichtbarkeit und Darstellung, auf Begegnung und Genuss. Diese Öffentlichkeit spielte sich auf den Straßen, in den Parks, in den Kaffeehäusern und eben in den Bauwerken für Musik ab. Hier begegneten sich Privatleute auf der Suche nach dem guten Leben in schöner Umgebung. Ungeachtet zahlloser sichtbarer und unsichtbarer, sozialer und pekuniärer Barrieren, von denen noch ausführlich zu reden sein wird, standen Opernhäuser jedenfalls den Eliten weitgehend offen. Bereits ihre reine Größe und ihr aufwendiger Unterhalt machten den regelmäßigen Besuch eines zahlreichen und zahlenden Publikums notwendig. Sie dienten damit nicht nur der Unterhaltung und der Repräsentation, sondern zählten im 19. Jahrhundert zu den wenigen außerhäuslichen Treffpunkten, in denen sich Bildungsbürger und Kleinbürger, hoher und niederer Adel in einem größeren und institutionalisierten Rahmen begegnen konnten. Die Musik bildete hier den wichtigsten, aber eben nur einen Anreiz. In den Bauwerken für Musik traf man Bekannte und Fremde, um Gesellschaft zu finden, sich über Musik oder Politik zu unterhalten und gleichzeitig den neuesten Klatsch und Tratsch auszutauschen. Welche körperlichen und kommunikativen Vergnügungen musikalische Aufführungen auch sonst bereiten konnten, als konstituierender Faktor öffentlichen Lebens waren sie spätestens seit dem frühen 19. Jahrhundert nicht mehr wegzudenken. Der Theaterkritiker Moritz Gottlieb Saphir befand 1828 lakonisch: „Und was Deutschland ohne Theater und Oper wäre? Eine große Langeweile von 11600 Quadratmeilen mit ungefähr 30 Millionen

Einwohnern, da niemand in Gesellschaft ginge, weil niemand wüßte, von was er reden sollte.“¹

Berlin hatte der musikalischen Reputation manch anderer europäischer Metropolen lange nichts vergleichbares entgegenzustellen. Die Residenz der preußischen Könige bot trotz seiner großzügigen Anlage bis zum zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts noch eher das Erscheinungsbild einer mittleren Garnisonsstadt. Berlins künstlerischer Ruf resultiert vor allem aus der baulichen und künstlerischen Wirkung seiner Oper. Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff hatte das Theater (1800 Plätze nach dem Umbau 1844) auf Geheiß seines Königs Friedrich II. 1741-43 direkt im Zentrum Berlins errichtet. Die Berliner Hofoper war das erste bedeutende Theater überhaupt, das als frei stehendes Gebäude errichtet wurde und verlieh dem anderweitig noch wenig konturierten Zentrum der Stadt fortan sein Gesicht. Auch in Berlin war die Oper Staatsoper, die regierenden Monarchen finanzierten die Vorstellungen nicht nur aus dem laufenden Etat, sondern mischten sich oft direkt in die Gestaltung des Spielbetriebes ein. Erst nach dem der Neubau des königlichen Schauspielhauses durch Friedrich Schinkel (1821) und die Eröffnung privat betriebener Häuser, die eher komische Opern auf die Bühne brachten, wie das Königstädtische Theater (1824) und das Theater der Familie Kroll (1850), verfügte die Spreemetropole über mehrere florierende Opernspielstätten.² Im Jahre 1872 hielt die „Neue Berliner Musikzeitung“ über den kulturellen Pluralismus der Stadt fest: „Berlin wird eben Weltstadt; die Veranstaltungen, welche zur Unterhaltung des Publikums getroffen werden, nehmen von Jahr zu Jahr größere Dimensionen an.“³

Der Zwang zur Öffentlichkeit ist ein wesentliches Kennzeichen moderner Kommunikation. Die Massenmedialisierung vor allem seit dem zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts, die Verbreitung unbekannter Stückzahlen von Zeitungen und Bildern, veränderte daher auch den gesellschaftlichen Stellenwert des Musikkonsums. Für musikalische Aufführungen hieß das: Sie verlangten öffentliche Beobachtung und Teilnahme – zunächst der anwesenden Besucher und dann der breiten Bevölkerung. Die Menschen lasen Berichte

-
- 1 Zit. n. Marieluise Bitter-Hübscher: Theater unter dem Grafen Brühl (1815-1828), Regensburg: Bosse 1980, S. 415. Die zeitgenössische Rechtschreibung ist in den meisten Fällen hier beibehalten worden.
 - 2 Vgl. Christoph H. Mahling: Zum „Musikbetrieb“ Berlins und seinen Institutionen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Carl Dahlhaus (Hg.): Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert, Regensburg: Bosse 1980, S. 27-284, passim; sowie die Beiträge in: Georg Quander (Hg.): Apollini et Musis. 250 Jahre Opernhaus Unter den Linden, Frankfurt/Main: Propyläen 1992.
 - 3 NBMZ 26 (1872), S. 293.

über das Ereignis, betrachteten Bilder in der Presse oder sie spielten und sangen daheim populäre Musikstücke. Die Medien reflektierten und kreierte damit den Stellenwert musikalischer Aufführungen im Mittelpunkt der urbanen Gesellschaft. Berichte über das Musikleben hatte der interessierte Leser nicht lange im Feuilleton zu suchen, sondern wurde meist bereits auf dem unteren Ende der ersten Seite der führenden Tageszeitungen fündig. Zeitschriften und Zeitungen schrieben in einer heute unbekannten Ausführlichkeit über jedes nur denkbare Detail des städtischen Musiklebens: Gala-aufführungen und Gastspiele berühmter Künstler, Marotten und Erkrankungen von Sängern, die modische Toilette der Damen und die jüngsten habituellen Erlebnisse im Auditorium.

Dass musikalische Aufführungen Öffentlichkeit schaffen, erkannten auch die Zeitgenossen. Über das enthusiastisch gefeierte Gastspiel der Sängerin Henriette Sontag an der Berliner Hofoper 1830, das Anlass zu tagelangem Stadtgespräch gab, hieß es in den Erinnerungen des Generalintendanten Friedrich Wilhelm von Redern: „Berlin hatte damals keine Politik, keine Presse, das Theater allein mußte das Bedürfnis nach Öffentlichkeit befriedigen.“⁴ Auch die Schriftstellerin Fanny Lewald wunderte sich immer wieder über die intensive Aufmerksamkeit, die das Publikum der Bühne schenkte. In ihren Augen kam dem Berliner Musikleben im Vormärz durchaus der Charakter einer Ersatzöffentlichkeit zu:

Ich war oft ganz erstaunt darüber, welche Wichtigkeit man einer Theaterraufführung, einem Konzerte beilegte. Ich sah mit Verwunderung, daß Personen, die nicht selber ausübende Künstler waren, ihren ganzen Sinn auf das Theater oder das Konzert (...) gerichtet hatten. (...) Das Theater ist die heiligste Angelegenheit des Berliner Publikums, der einzige Gegenstand, worüber das ganze Volk Berlins ohne Repräsentativverfassung und freie Presse frei denkt, spricht und schreibt (...). Es ist das gewaltige Triebrad der großen Konversationswalkmühle Berlins, der einzige Mittelpunkt des Berliner öffentlichen Lebens. Der Generalintendant der Schauspiele ist nach dem Könige der erste Mann in Berlin, und um Schauspieler und Sängerinnen kümmert man sich mehr als um Minister und Küster.⁵

Opernhäuser waren öffentliche Arenen, die die Besucher nutzen konnten, um sowohl ihren Beifall als auch ihr Missfallen zu de-

4 Friedrich Wilhelm von Redern: Unter drei Königen, Lebenserinnerungen eines preußischen Oberkammerers und Generalintendanten, Köln: Böhlau 2003, S. 120.

5 Fanny Lewald: Meine Lebensgeschichte: zit. n. Ruth Köhler/Wolfgang Richter: Berliner Leben 1806-1847. Erinnerungen und Berichte, o.O. 1954, S. 182f.

monstrieren.⁶ Prägend für das Verhalten des Publikums war die demonstrative öffentliche Teilhabe, mit dem es sein Vergnügen bekundete und seinem Erlebnis freien Lauf lassen konnte. Um die Oper als sozialen Raum sichtbar zu machen, kommt es darauf an, sich auf die öffentliche Rezeption von Musik zu konzentrieren. Der historische Blick auf die Oper mag helfen, die immer noch wenig erforschte Rolle des Publikums bei der Bewertung und Erzeugung eigener Präferenzen im Spiegel von Musik besser zu verstehen. Es wäre daher gänzlich irreführend, das Publikum lediglich als Beobachter und passiven Rezipienten musikalischer Spektakel zu betrachten. Die Teilnehmer an Opernaufführungen des 19. Jahrhunderts waren selber Akteure, die den Charakter eines Abends durch ihre körperliche Präsenz, ihre Bewertung der Musik und ihr Hörverhalten wesentlich prägten. Die Barriere zwischen Künstlern und Betrachtern bei der Gestaltung einer Aufführung war daher in gewisser Hinsicht sehr durchlässig. Beide prägten den Charakter eines Abends, so dass oft unklar schien, ob sich das interessantere Spektakel auf dem Podium oder im Zuschauerraum vollzog.⁷ Zuge-spitzt ließe sich argumentieren, dass nur durch das Publikum Musik bedeutungsvoll und relevant wurde.⁸ Umgekehrt lenkt die Un-

-
- 6 Zu den wichtigsten Studien zum Verhältnis von Oper und Gesellschaft zählen: Anselm Gerhard: *The Urbanization of Opera. Music Theatre in Paris in the Nineteenth Century*, Chicago: University of Chicago Press 1998 (dt. 1992); Philipp Ther: *In der Mitte der Gesellschaft – Operntheater in Zentraleuropa 1815-1914*, Wien: Oldenbourg 2006; Michael Walter: *Die Oper ist ein Irrenhaus. Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*, Stuttgart: Metzler 1997; Ruth Bereson: *The Operatic State, Cultural Policy and the Opera House*, London: Routledge 2002; Theodore Fenner: *Opera in London. Views of the Press 1785-1830*, Carbondale/Ill.: Southern Illinois University Press 1994; Jürgen Rehm: *Zur Musikrezeption im vormärzlichen Berlin. Die Präsentation bürgerlichen Selbstverständnisses und biedermeierlicher Kunstanschauung in den Musikkritiken Ludwig Rellstabs*, Hildesheim: Olms 1983.
 - 7 Vgl. etwa für Frankreich Jane Fulcher: *The Nation's Image. French Grand Opera as Politics and Politicized Art*, Cambridge: Cambridge University Press 1987; Alain Corbin: *Agitation in Provincial Theatres under the Restoration*, in: ders.: *Time Desire and Horror. Towards a History of the Senses*, Cambridge: Polity Press 1995, S. 39-61.
 - 8 Vgl. Susanne Bennett: *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception*, London: McMaster University Press 1990, Christopher Small: *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, Middleton: Wesleyan University Press 1998; Hermann Danuser/Friedhelm Krummacher (Hg.): *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, Laaber: Laaber-Verlag 1991; Hans-Joachim Hinrichsen: „Musikwissenschaft: Musik — Interpretation — Wissenschaft“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 57 (2000); S. 78-101; Michael Thompson: „Reception Theory and the Inter-

tersuchung des Publikumsverhaltens, die Art und Weise wie Musik gehört und angeeignet wurde, den Blick auf die Entstehung und den Wandel spezifischer Geschmacksnormen und sozialer Beziehungen in einer Gesellschaft.

Weil musikalische Aufführungen Aufmerksamkeit und körperliche Aufnahme durch das Publikum benötigen, stellt deren Rezeption eine wichtige gesellschaftliche Dimension dar. Der Blick auf den gegenseitigen Umgang im Auditorium und die körperlichen Verhaltensmuster hilft die Entstehung und den Stellenwert individueller und kollektiver sozialer Beziehungen zu begreifen. Daher interessiert das Publikumsverhalten hier nicht als eine von musikalischen Aufführungen trennbare Sphäre, sondern als eine wirkungsmächtige kulturelle Praxis. Das durch körperliche Partizipation ermöglichte Erlebnis der Aufführung erlaubte Kommunikation, Teilhabe und Gefühle in der Gemeinschaft. Auf der einen Seite sollen die Wahrnehmungen und Verhaltensmöglichkeiten der Körper der Besucher im Opernhaus geschildert werden, die unausgesprochenen Gesten und Zeichen während der Vorstellungen. In welchem Verhältnis standen die unmittelbaren musikalischen Reize zu den vorgeprägten habituellen Verhaltensmustern des Publikums? Wann gelang und warum misslang öffentliche Selbstkontrolle? Auf der anderen Seite richtet sich der Blick auf die Kommunikation der Musikfreunde miteinander. Durch welche Formen gegenseitiger Beachtung und sprachlichen und habituellen Austausches bildeten sich dabei Präferenzen heraus? Folgte die Kommunikation im Auditorium insgesamt eher einer körperlichen Selbstbegeisterung oder doch allmählich der Verbreitung neuer Verhaltensmuster im Zuge einer wachsenden gesellschaftlichen Selbstbeschränkung?

II. Opernhäuser und Konzertsäle bildeten einige der wichtigsten sozialen Sphären im 19. Jahrhundert. Diese Orte waren Treffpunkte für verschiedene Schichten, für unterschiedliche Klassen, für Männer und Frauen, für mehrere politische Gruppen und intellektuelle Bewegungen. Obwohl derartige musikalische Aufführungen aus formalen und finanziellen Ursachen heraus mithin die Besucher vielfältig voneinander trennten, standen sie im Regelfall allen denjenigen offen, die in der Lage waren, eine Eintrittskarte oder ein Abonnement zu erwerben. Auch deshalb reflektierten und kreierten die Entwicklungen, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede im Auditorium und die spezifischen Geschmackspräferenzen des Publikums. Das öffentliche Ereignis veranschaulichte die sichtbare Struktur europäischer Gesellschaften des 19. Jahrhunderts.

pretation of Historical Meaning“, in: *History and Theory* 32 (1993): S. 248-272; Wolfgang Kemp (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin: Reimer 1992.

Ungeachtet mancher gesellschaftlicher Auseinandersetzungen fanden sich Aristokraten und Bürger im gemeinsamen Konsum klassischer Kunstmusik im Berliner Opernhaus vereint. Dabei war der soziale, kulturelle und ökonomische Einfluss der Bildungs- und Wirtschaftsbürger zwar beachtlich, sie selber aber machten nur einen verschwindend kleinen Teil von vielleicht 5-7% der Gesamtgesellschaft aus. Im frühen 19. Jahrhundert bestand der größte Teil der Bildungsbürger aus Staatsangestellten, d.h. aus Juristen, Verwaltungsfachleuten, Lehrern und Pfarrern. In den 1830er und 1840er Jahren kennzeichnete das Bildungsbürgertum zunehmend das breitere Spektrum der akademischen Berufe der Ärzte, der Rechtsanwälte, der Architekten usw. Parallel zur Ausweitung des Bildungsbürgertums vollzog sich im Zuge der ökonomischen Modernisierung nach 1840 auch der Aufstieg des Wirtschaftsbürgertums in den zahlreichen Wachstumssektoren. Blickt man auf die Vielfalt der Einkommens- und Interessenlagen oder auf die unterschiedliche Herkunft scheint sich der Begriff der „bürgerlichen Gesellschaft“ beinahe zu verbieten. Was die Bildungs- und Wirtschaftsbürger aber im Gegensatz etwa zum alten Mittelstand, also den Handwerkern und kleinen Gewerbetreibenden nunmehr mit vielen Mitgliedern der Aristokratie verband, das waren gemeinsame kulturelle Muster: Der Glaube an spezifische Normen und Verhaltensregeln, ein ähnliches kulturelles Wissen, der Erwerb anerkannter Examina, ein gewisses Maß an ökonomischer Sicherheit und selbst bestimmter Freizeit und vor allem der Verkehr in gemeinsamen Vereinen und Heiratskreisen. Die Kultur wirkte als Erkennungsmerkmal der bürgerlichen Gesellschaft. Eine neu aufgewertete Kultur führte Menschen aus vormals getrennten Milieus, Berufen und Konfessionen zusammen. Durch die kollektive Wertschätzung von Musik, Literatur und Philosophie kristallisierten sich neue Formen öffentlicher Geselligkeit heraus. Besitz war dafür nur die notwendige, nicht die hinreichende Bedingung. Vielmehr kam es auf eine Kombination von materiellem Wohlstand und einem kulturell geprägten Lebensstil an.⁹

-
- 9 Vgl. Wolfgang Kaschuba: „Deutsche Bürgerlichkeit nach 1800. Kultur als symbolische Praxis“, in: Jürgen Kocka (Hg.): Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich, Bd. II: Wirtschaftsbürger und Bildungsbürger, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1995, S. 92-127; ders.: „Kunst als symbolisches Kapital. Bürgerliche Kunstvereine und Kunstideale nach 1800 oder: Vom realen Nutzen idealer Bilder“, in: Peter Gerlach (Hg.): Vom Realen Nutzen idealer Bilder. Kunstmarkt und Kunstvereine, Aachen: Alano Verlag 1994, S. 9-20; Jürgen Kocka/Manuel Frey: „Einleitung“, in: dies.: Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert, Zwickau: Fannei & Walz 1998, S. 7-17.

Eine Loge zu besitzen, bedeutete, einen Höhepunkt des sozialen Aufstiegs zu markieren. Die zunehmende Öffnung der Berliner Oper seit der Wende zum 19. Jahrhundert für bürgerliche Musikliebhaber spiegelte weniger aristokratische Vorlieben für eine soziale Erweiterung des Publikums, sondern stellte vielmehr eine finanzielle Notwendigkeit dar.¹⁰ Die meist beklagenswerte Finanzlage der Hofoper war allein daran zu beobachten, dass beispielsweise in den 1820er Jahren die Adeligen des Königshauses und der regierenden Familien, die aristokratischen Verwaltungsspitzen und die hohen Offiziere der Monarchie es allesamt selbst waren, welche die Logen im Ersten Rang des Hauses einnahmen. Im Zweiten Rang besetzten vor allem königliche Minister und hohe Beamte die Logen, während das gehobene Bürgertum in den Logen im Dritten Rang oder auf den Sperrsitzen im Parkett saß.¹¹ Die „Neue Zeitschrift für Musik“ urteilte aus bildungsbürgerlicher Perspektive dazu im Jahre 1845: „Es ist unbegreiflich, warum man nicht in dem neuen Hause diesem unausstehlichen Drängen nach Plätzen durch eine größere Anzahl fester Sitze ein Ende gemacht hat. Die wenigen Parquetplätze sind augenblicklich vergriffen.“¹² Erschwerend kam in den internen Rechenschaftsberichten der Jahre zwischen 1826 bis 1834 heraus, dass der maroden Theaterkasse, aufgrund der von staatlicher Seite ermöglichten Freikarten für aristokratische und regierungsamtliche Eliten, etwa 8-10% des Jahresetats verloren ging.¹³

Die bauliche Struktur der Opernhäuser verdeutlichte die politische und die soziale Macht auch der Berliner Gesellschaft. Ausmaße, Dekoration und Bühnenschmuck standen lange im Zentrum öffentlicher Beobachtung und Bewertung. Gerade seit den 1840er Jahren vergrößerte auch die Berliner Hofoper ihre Foyers, Eingangshallen und Treppenhäuser, die bald eine ähnliche Dimension wie der Zuschauerraum und die Bühne selber einnahmen. Die reine Größe und die Pracht der architektonischen Ausstattung halfen, dass die dortigen Aufführungen den Wohlstand, den Status, den Stellenwert und das Selbstbewusstsein der regierenden Eliten verstärkten. Schon ein überreich geschmücktes Auditorium hatte weit reichenden sozialen Einfluss wie etwa der Kritiker Ludwig Rellstab 1846 in der Berliner „Vossischen Zeitung“ fest hielt: „Die Welt will ihren Kunstgenuß mit möglichst eleganter Behaglichkeit umgeben wissen, und in dieser Beziehung gewährt natürlich der gedachte Saal am meisten, identifiziert sich am vollständigsten mit der Gat-

10 Vgl. zu den oft eklatanten Defiziten im Staatshaushalt die Akten im Geheimen Staatsarchiv Dahlem, I. HA, Rep. 89, 21050; I. HA Rep. 126, Z Nr. 5.

11 Vgl. dazu die „Jezzige Eintheilung der Logen in dem königlichen Opernhause“, ebd., I. HA Rep. 36, Nr. 2417, Bl. 12 a, 28.11.1798.

12 NZfM 22 (1845), S. 44.

13 Vgl. für 1827 etwa I. HA Rep. 126 Z, Nr. 4.

tung der musikalischen Gaben.“¹⁴ Überraschenderweise stechen im Vergleich des Opern- mit dem Konzertpublikum im 19. Jahrhundert zunächst die Parallelen ins Auge. Auch wenn die Besucher gerade von Konzerten später die Avantgarde eines neuen schweigenden Hörverhaltens bilden sollten, unterschied sich ihr Benehmen lange kaum von dem des Opernpublikums. Hier wie dort waren der spontane Genuss musikalischer Darbietungen und der Konsum von Musik innerhalb eines sozialen Raumes ausschlaggebend. Bezeichnend ist das Diktum des Wiener Starkkritikers Eduard Hanslick, wonach sich eine Arie im Unterschied zu anderen Kunstformen, wie ein Glas Champagner genießerisch „schlürfen“ lasse.¹⁵

Im wesentlich kam es beim Opernbesuch darauf an, wie schon die Zeitgenossen betonten, zu sehen und gesehen zu werden. Um die entscheidende gegenseitige Beobachtung vor und während der Aufführung zu erleichtern, blieb das Licht im Auditorium bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein nicht abgedunkelt. Sicher war auch im frühen 19. Jahrhundert die Musik selbst wichtig, aber eben nur ein Teil eines ganzen Programms, zu dem neben sozialen Kontakten, geschliffener Kommunikation, gutem Essen auch die Konversation mit dem anderen Geschlecht zählte. Die Nähe von Kunst und Unterhaltung, von Hoch- und Alltagskultur war beim Opernbesuch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts fließend und sorgte immer wieder für beißende Kritik. Voller Spott über die Manieren in der italienischen Oper hieß es etwa in der „Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ im Jahre 1826: „Man geht hin, um die oder jene Sänger zu hören, um die Zeit todtzuschlagen, um eine Langweile mit einer anderen Art von Langweile zu würzen; kurz man geht hin, aber Geist und Herz wissen nichts davon.“¹⁶

Derartige Berichte stellen keine einzelnen Beobachtungen oder selektive Entgleisungen kritischer Zeitgenossen dar. Vielmehr wurde so deutlich, wie grundlegend sich das Publikumsverhalten in Berliner Opernhäusern in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vom heutigen unterschied. Bis in die Mitte des Jahrhunderts hinein erinnerte das Hörverhalten oft nicht an den distanzierten Konsum von Bildung, sondern an die Anteilnahme auf einem Fußballplatz. Ungeachtet vieler regionaler Unterschiede galt dieser Befund eben nicht nur für Berlin oder Wien, sondern auch für Paris, London und Mailand. Das elegante Publikum der adeligen Eliten beispielsweise erschien im Regelfalle nicht geschlossen zu Beginn der Aufführung. Vielmehr kam man, wann man wollte. So fanden sich die gesell-

14 VZ, 3.12.1846.

15 Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag Zur Revision der Aesthetik der Tonkunst, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991 (orig. Leipzig 1854), S. 73.

16 BAMZ 3 (1826), S. 276.

schaftlichen Führungskräfte meist im Laufe oder gegen Ende des ersten Aktes ein.¹⁷ Die mächtigen Gruppen der Gesellschaft versicherten sich ihrer selbst und achteten penibel auf die eigene Abgrenzung und Repräsentation. Da man regelmäßig und oftmals sogar mehrfach in der Woche das Opernhaus besuchte, passte sich das öffentliche Verhalten des Publikums eher dem Besuch einer öffentlichen Festveranstaltung an. Mehr noch: Das Berliner Operntheater ähnelte einer publikumswirksamen Verlängerung der aristokratischen Salons, die Eleganz und Politik kultivierten.

Die Adeligen und die Spitzen des Bürgertums vertrieben sich auf möglichst willkommene Art und Weise dabei ihre Zeit. Während die Musik lief, plauderte man mal leiser mal lauter; man aß und trank, besuchte sich gegenseitig in den Logen und promenierte durch den Saal. Soupers und Kartenspiele fanden mit seltenen Unterbrechungen in den Logen statt; gleichzeitig las man Tageszeitungen oder Modemagazine. Geschäftsleute besprachen ihre kommerziellen Angelegenheiten, Frauen führten ihre neueste Kleidung vor und unterhielten sich in eifriger Konversation mit Familie und Freunden, Kurtisanen machten potentielle Liebhaber auf sich aufmerksam. Dabei waren die Opernbesucher nicht ausschließlich unaufmerksam; sie konzentrierten sich nur höchst selektiv auf bestimmte circensische Glanzleistungen der Künstler und die „schönen“ Stellen einer Partitur. In diesen Augenblicken wurden die meist im Voraus vorzüglich bezahlten Claqueure aktiv, welche einen lautstark applaudierenden Starkult während der Vorstellung betrieben. Gerade in diesen Momenten aber nahm das Publikum in der Regel überaus aktiv am Geschehen teil, wobei sie potentiell jedes Musikstück und jede Bravourarie bejubeln oder ausbuhen konnten. Ordnung und Unordnung während der Aufführungen befanden sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch nicht in einem Spannungsverhältnis. So relativ selten handgreifliche Saalschlachten auch blieben, so alltäglich waren Tumulte und Rangeleien, an denen in der Regel nur wenige Anstoß nahmen. Lautstarke

17 Die AMZ, 18 (1829), S. 285f. hielt über die „Anhänger der neuen italienischen Oper“ fest, dass die „so genannte feine und vornehme Welt (...) die mit ungeheurem Lärm in´s Concert und Theater kommen, wenn der erste Act halb vorüber ist, während der Musik laut sprechen und lachen“. Vgl. James H. Johnson: *Listening in Paris. A Cultural Study*, Berkeley: University of California Press 1995; Daniel Fuhrmann: *Hertzohren für die Tonkunst. Opern- und Konzertpublikum in der deutschen Literatur des langen 19. Jahrhunderts*, Freiburg i.B.: Rombach 2005; insgesamt Michael Walter: *Die Oper*, bes. S. 318-341; Mario de Carvalho: *Denken ist Sterben. Sozialgeschichte des Opernhauses Lissabon*, Kassel: Bärenreiter Verlag 1999, bes. S. 82-88; Jutta Toelle: *Oper als Geschäft. Impresari an italienischen Opernhäusern 1860-1900*, Kassel: Bärenreiter Verlag 2007.

Unruhen und elitäres Benehmen standen für die Zeitgenossen nicht nur nicht im Widerspruch, sondern konnten sich sogar im Rahmen ein und derselben Vorstellung ereignen. Im Jahre 1825 resümierte die Fachzeitschrift „Cäcilia“:

Man besehe nur die bunte, frisierte, geschnürte, geschminkte, befiederte und bebänderte Frauenmasse, zu ihren Seiten die Elegants mit Arkadischen Schafsblicken, wie Alles sich überbietet im Glanze des Putzes, in den feinsten Künsten der Galanterie und der Koketterie. (...) Wenn wohl periodisch ein musikalischer Pickelhäring oder eine vielverehrte Stadtjungfer eine Pièce zu Ende geradbrecht, da lärmt die ganze Versammlung mit Bravo und Dacapo.¹⁸

Oft zog sich die Aufführung erheblich in die Länge, weil einzelne Arien oder Szenen nach Aufforderung der Zuhörer zum Teil mehrfach wiederholt werden mussten. Zudem wurde die Barriere zwischen Aufführenden und Rezipienten durch die weit verbreitete Praxis relativiert, dass ausgewählten Musikfreunden, die keine Plätze im Auditorium mehr gefunden hatten, am Rande der Bühne selbst Sitze angewiesen wurden. Und diese zählten zu den begehrtesten. Der Unterschied zwischen Künstlern und Betrachtern bei der Gestaltung einer Aufführung war daher in gewisser Hinsicht marginal. Beide prägten den Charakter eines Abends, so dass oft unklar schien, ob sich das interessantere Spektakel auf dem Podium oder im Zuschauerraum vollzog.¹⁹

Die ankommenden Personen“, so unterstrichen die „Signale“, „verweilen daher stehend in dem Hauptgange zwischen Bänken und Stühlen, erzählen einander ihre letzten häuslichen Vorkommnisse, und verursachen oft beträchtliche Menschenstopfungen, ohne das von den Anderen darüber gemurrt wird. (...) Kaum ist ein Abschnitt der ersten Nummer verklungen, so lohnt ihn ein allgemeines wüthendes Beifallsklatschen. Man begnügt sich aber nicht damit, man zwingt ihn durch lautes Jubelgeschrei, wenn er abgegangen ist, noch einmal zu erscheinen, wohl gar zwei bis drei Mal umzukehren. Der Beifall gleicht einer Explosion oder Eruption; selbst kühne Herren auf den Treppen, die nur einzelne Klänge hören, klatschen Beifall, wenn auch nur um ihre erstarrten Hände zu erwärmen (...). Plaudern mit Musikbegleitung ist eine Barbarei, der eben nur das blasirte Frauenzimmer einer vergnügungssüchtigen Residenz fähig ist.“²⁰

Verglichen mit den Verhaltensregeln im Opernhaus seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert machten manche Journalisten und Kriti-

18 Cäcilia 3 (1825), S. 287.

19 Vgl. zur Sozialgeschichte des Opern- und Konzertpublikum des frühen 19. Jahrhunderts vor allem Willaim Weber: *Music and the Middle Class. Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna*, Aldershot: Ashgate 2003.

20 Signale 19 (1861), S. 442f.

ker schon zu Beginn des Jahrhunderts auf die lautstarke körperliche Anteilnahme des Publikums und den hohen Stellenwert der Unterhaltung im öffentlichen musikalischen Raum aufmerksam. Hierin unterschieden sich adelige und bürgerliche Eliten lange wenig:

Kann man nur zwanzig Takte anhören, ohne durch Geplauder rechts und links gestört zu werden? Und das geht nicht etwa von einigen Ungebildeten aus, denen es geglückt ist, sich einzudrängen, wo sie nicht hingehören. Nein; Personen von der feinsten Bildung (...) halten es gar nicht mehr für störend und unschicklich, im Konzerte die lebhaftesten Unterhaltungen zu führen. (...) Wird ihm (dem Publikum) dieses Bildungsmittel entzogen, so artet es den trägen Künstlern nach und amüsiert sich, so gut es gehen will, an Seiltänzerien der Virtuosen oder an dem Putz einer Sängerin, oder den Reizen der Nachbarinnen.²¹

Die ausgelebten Emotionen in der Verhaltensweise des Publikums können als körperliche Formen der Wahrnehmung und Deutung untersucht werden. Deutlich scheint dabei, dass die Publikumsrezeption im Opernhaus nicht allein von der Qualität der Aufführung, sondern von den Geschmäckern, Werten und Praktiken der Teilnehmer abhängt. Die vermeintlich rein individuellen Verhaltensweisen sind an die Struktur der Gesellschaft rückgebunden. Wie das Ausleben von Emotionen, wie körperliche Umgangsformen eine soziale Dimension ermöglichen, konnte allerdings bislang weder theoretisch noch empirisch überzeugend geklärt werden.²² Die grundlegende Frage, ob die Musik Gefühle im Zuhörer hervorruft oder ob dieser die Musik nutzt, um sich ein emotionales Erlebnis zu schaffen, bleibt in der Forschung unentschieden.²³ Auch wenn die

21 BAMZ (1824), S. 415f.

22 Bereits die Definition von Emotionen bereitet Schwierigkeiten. Ausgehend von unterschiedlichen Erklärungsangeboten der Soziologie und der Psychologie lassen sich Emotionen definieren als Zusammenspiel von individueller Wahrnehmung, körperlicher Empfindung, dem gestischen Ausdruck und dessen kultureller Deutung. Vgl. Luc Ciampi: Die emotionalen Grundlagen des Denkens, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1997; Jürgen Gerhards: Soziologie der Emotionen. Fragestellung, Systematik und Perspektiven, Weinheim: Juventa-Verlag 1988; Steven L. Gordon: „Social Structural Effects on Emotions“, in: Theodore D. Klemper (Hg.): Research Agendas in the Sociology of Emotions, Albany: State University of New York Press 1990, S. 145-179.

23 Vgl. zur Beziehung von Musik und Emotionen die Beiträge in Patrik N. Juslin/John A. Sloboda (Hg.): Music and Emotion. Theorie and Research, Oxford: Oxford University Press 2003; Malcom Budd: Music and the Emotions. The Philosophical Theories, ND London: Routledge & Kegan Paul 2002, bes. S. 16-36; Ruth Finnegan: „Music Experience, and the Anthropology of Emotion“, in: Martin Clayton (Hg.): The Cultural Study of

körperliche Dimension des Musikhörens nicht verkannt werden darf, weil Musik im Unterschied zu anderen Kunstgattungen immer auch unbewusste motorische Aktionen zur Folge hat und daher die Wirkung akustischer Impulse auf den Zuhörer einen wichtigen Zugang zum Verständnis suggestiver Reaktionen bildet, können die Emotionen des Publikums nicht als ein direkter Ausdruck musikalischer Erlebnisse begriffen werden. Wahrscheinlich ist es deshalb so verbreitet, von Musik in Adjektiven zu reden, weil nur durch die sprachlich vermittelte Selbstbegeisterung deren körperliche Wirkung auszumachen ist. Die unmittelbaren musikalischen Reize müssen mithin in Beziehung zu den vorgeprägten habituellen Verhaltensmustern und spezifischen Intentionen des Publikums gesetzt werden. Begreift man kollektive Affekte nicht nur als neurobiologisch, sondern als kognitiv kodiert, schärft das den Blick für die vielfältigen kontext- und zeitabhängigen Ursachen von exzessiven Verhaltensweisen im Auditorium. Mit anderen Worten: Es kommt darauf an, sich der konstruktivistischen Einsicht nicht zu verschließen, dass Musik weniger einen vegetativen Reiz als ein kulturelles Produkt darstellt.²⁴

Für die Beziehung von Musik, Emotionen und Gesellschaft heißt das zunächst, dass anscheinend kein kausaler Nexus zwischen einem bestimmten Musikstück und seiner emotionalen Wirkung besteht. Unterschiedlich zusammengesetzte Publika reagieren auf ein und dieselbe Komposition durchaus verschieden. Das Publikumsverhalten stellt eine sozial und kulturell kodierte Praxis dar, mit Hilfe derer Musikliebhaber eigene emotionale Erfahrungen und Bedürfnisse artikulieren. Scheut man die Zuspitzung nicht, werden die affektiven Reaktionen der Zuhörer weniger durch die Komposition selber, als durch die Projektion der eigenen Empfindungen auf die Musik bedingt. In Ola Stockfelts provokativer Formulierung: „The listener, and only the listener, is the composer of the music.“²⁵ Verschiedene Hörer werden durch Musik daher nicht einfach „be-

Music. A Critical Introduction, New York, London: Routledge 2003, S. 181-192.

- 24 Wie stark etwa in der soziologischen Forschung die bildungsbürgerliche Vorstellung des 19. Jahrhunderts von der Musik als der körperlichsten aller Kunstform nach wie vor verbreitet ist, zeigen etwa die Arbeiten von Linda & Michael Hutcheon: *Bodily Charm. Living Opera*, Lincoln: University of Nebraska Press 2000; Simon Frith: *Performing Rites. Evaluating Popular Music*, Oxford: Oxford University Press 1996, bes. S. 126-138; Pierre Bourdieu: „Über Ursprung und Entwicklung der Arten der Musikliebhaber“, in: ders.: *Soziologische Fragen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993, S. 147-153.
- 25 Ola Stockfelt zit. n. Ruth Finnegan: „Music, Experience, and the Anthropology of Emotion“, in: Clayton (Hg.): *Cultural Study of Music*, S. 181-192, hier: S. 184. Vgl. Budds: *Music*, S. 37-51.

wegt“, sondern nutzen diese, um in gewünschten Situationen Stimmungen zu kreieren, um so kulturelle Identitäten zu schaffen oder gesellschaftliche Positionen zu besetzen. In diesem Prozess des „emotion construction“ (Tia DeNora) nutzen soziale Gruppen musikalische Werte, das Hörverhalten und Geschmackskategorien dazu, Zugehörigkeit und Fremdheit in einer Gesellschaft zu markieren.²⁶ Weil daher musikalische Praktiken als Instrumente zur Herstellung sozialer Ordnung dienen, stellen die gesellschaftliche Rolle der Musik im öffentlichen Raum und die Fragen nach dem „richtigen“ musikalischen Geschmack und dem „richtigen“ Hörverhalten öffentlich umstrittene und somit relevante Phänomene dar.

III. Etwa seit den 1830er Jahren veränderte sich das Publikumsverhalten grundlegend. Im Konzertsaal und in der Oper breitete sich eine ganz ungewohnte Stille aus. Die Teilnehmer musikalischer Aufführungen verwandelten sich allmählich in Zuhörer, die konzentriert dem Verlauf der Musik folgten, Beifall und Missfallen maßvoll beschränkten und die Kommunikation mit den Künstlern wie den Sitznachbarn während der Vorstellung zunehmend einstellten. Ihren Ausgangspunkt nahm die neue kulturelle Praxis des schweigenden Zuhörens in Konzertserien mit sinfonischer Musik in den deutschen Staaten. Etwa eine Generation später setzte sich diese Praxis auch allmählich in den europäischen Opernhäusern durch. Während das Publikum zuerst in Berlin und Norddeutschland seit den 1820er Jahren, und seit den 1840er Jahren auch in Wien und Paris, begann der Musik schweigend zuzuhören und unnötige Geräusche und Gespräche zu vermeiden suchte, bot Großbritannien bis weit in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein ein durchaus anderes Bild.²⁷

Das schweigende Zuhören wurde zu einem wichtigen kulturellen Symbol des europäischen Bürgertums, das langfristig aber weit über dieses hinaus auch auf die Aristokratie und das Arbeitermilieu

26 Tia DeNora: „Aesthetic Agency and Musical Practice: New Directions in the Sociology of Music and Emotion“, in: Juslin/Sloboda, *Music and Emotion*, S. 161-180.

27 Vgl. neben Johnson: *Listening*; Jennifer L. Hall-Witt: „Representing the Audiences in the Age of Reform. Critics and the Elite at the Italian Opera in London“, in: Christina Bashford/Leanne Langley (Hg.): *Music and British Culture, 1785-1914. Essays in Honour of Cyril Ehrlich*, Oxford: Oxford University Press 2000, S. 121-144; Steven Huebner: „Opera Audiences in Paris 1830-1870“, in: *Music and Letters* 70 (1989), S. 206-225; William Weber: „Did people listen in the 18th century?“, in: *Early Music* 25 (1997), S. 678-669; Christina Bashford: „Learning to Listen: audiences for chamber music in early-Victorian London“, in: *Journal of Victorian Culture* 4 (1999), S. 25-51.

einwirkte.²⁸ Der erfolgreiche Transfer kultureller Normen und Praktiken zwischen den europäischen Metropolen und zwischen verschiedenen Klassen war gleichermaßen Indiz wie Katalysator einer gemeinsamen europäischen Musikkultur. Es war daher keinesfalls selbstverständlich, dass sich am Ende des 19. Jahrhunderts ein deutscher Bürger und ein englischer Adelige ähnlich in der Oper benahmen und vergleichbare ästhetische Präferenzen pflegten. Macht man sich auf die Suche nach den viel zitierten gemeinsamen europäischen Praktiken, Traditionen und Orten kommt man an der Musik nicht vorbei. Der hohe gesellschaftliche Stellenwert des Musiktheaters war und ist bis heute eine weitgehend auf die Länder der europäisch geprägten Kulturen beschränkte Unterhaltungsform.²⁹ Musikalische Aufführungen und Praktiken sind damit gleichzeitig komprimierter Ausdruck sowohl der spezifischen Kultur eines Landes wie gesamteuropäischer Transfers. Sie bilden damit kulturelle Räume, aber auch immaterielle Kristallisationspunkte kultureller und politischer Konventionen europäischer Kultur.

Es war das deutschsprachige Bildungsbürgertum, welches die kulturellen Grundlagen des neuen Hörverhaltens erschuf. Die vielleicht größte Veränderung vollzog sich hier im frühen 19. Jahrhundert in der öffentlichen Bewertung und Aneignung von Musik. Das Musikverständnis des deutschsprachigen Bildungs-bürgertums und ihre Idealisierung „absoluter“ und „ernster“ Musik schufen langfristig neue kulturelle Leitbilder, die zunächst auf die Eliten, dann auf breitere Bevölkerungsschichten im übrigen Europa ausstrahlten. Von entscheidender Bedeutung für die Durchsetzung des schweigenden Hörverhaltens war der Aufstieg neuer ästhetischer Ideale, die Musikkritiker, Fachzeitschriften, aber auch die Feuilletons der großen Tageszeitungen verbreiteten. Vereinfacht betrachtet, erfolgte

28 Vgl. Ulrike Döcker: *Die Ordnung der bürgerlichen Welt. Verhaltensideale und soziale Praktiken im 19. Jahrhundert*, Frankfurt/Main: Campus 1994; Matthew Jefferies: *Imperial Culture in Germany, 1871-1918*, Houndmills u.a.: Palgrave MacMillan 2003; Manfred Hettling (Hg.): *Der bürgerliche Werthimmel. Innenansichten des 19. Jahrhunderts*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000; Simon Gunn: *The Public Culture of the Victorian Middle Class. Ritual and Authority in the English Industrial City 1840-1914*, Manchester: Manchester University Press 2000; Pamela Horn: *Pleasures & Pastimes in Victorian Britain*, Stroud: Sutton 1999; Eric M. Sigsworth (Hg.): *In Search of Victorian Values. Aspects of Nineteenth-Century Thought and Society*, Manchester: Manchester University Press 1988.

29 Von den etwa 600 professionell betriebenen Opernhäusern im Jahre 1970 verteilten sich 92,5% auf die europäischen Staaten (56%) und Nordamerika (36,5%), Arnold Jabobshagen/Frieder Reininghaus (Hg.): *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, Bd. 10: *Medien, Märkte, Institutionen*, Laaber: Laaber-Verlag 2006, S. 232f.

eine grundlegende Umwertung der Musik. Die Musik im Allgemeinen und die Kunstmusik im Besonderen wurden von einer der niederen zu einer der höchsten Kunstformen stilisiert. In Deutschland schrieb man der Musik gar transzendente Qualitäten zu, sie versprach höhere Gegenwelten zu eröffnen. Für die Anhänger dieser neuen bürgerlichen „Kunstreligion“ war die Musik nicht länger ein unterhaltendes Beiwerk, sondern ein wertvolles „Werk“. Die Orte musikalischer Aufführungen begriffen viele Bürger gleichsam als sakrale Tempel, die es vor Entweihung und eben auch unangepasstem und unaufmerksamen Verhalten zu schützen galt. Konsequenterweise sollte Musik nicht einfach nur genossen, sondern verstanden werden und eine erbauende Wirkung entfalten. Und die neue Praxis, welche aus dieser Idealisierung der Musik und bürgerlicher Selbstinszenierung fast notwendig resultierte, war eben das schweigende, hingebungsvolle Hörverhalten.³⁰

Das Opernpublikum des 19. Jahrhunderts erlernte den Umgang mit musikalischen Emotionen in vielfältigen Sozialisationsprozessen. Ehedem allgemein akzeptierte, ja gewünschte Verhaltensmuster machten neuen ästhetischen Idealen und neuen gesellschaftlichen Funktionen Platz. So wandelte sich nach der Jahrhundertmitte auch das Hörverhalten grundlegend. Die Menschen begannen zunehmend während der Aufführungen schweigend zuzuhören und der Musik konzentriert zu folgen. Die Frage drängt sich auf, warum körperliche Umgangsformen zunehmend verschwanden und warum sich diese Entwicklung in verschiedenen europäischen Ländern – wenn auch in unterschiedlichem Tempo und zeitlich versetzt – in dieselbe Richtung vollzog. Die Veränderungen des Hörverhaltens in den europäischen Opernhäusern hatten Ursachen und Folgen, die über musikalische und ästhetische Fragen weit hinaus wiesen. Dem Wandel musikalischer Rezeption nachzuspüren, bedeutet den Wandel kultureller Praktiken, der Ausdifferenzierung elitärer und populärer Geschmacksmuster und die Verschärfung individueller und gesellschaftlicher Zwänge zu untersuchen.

30 Vgl. Bernd Sponheuer: Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von „hoher“ und „niederer“ Kunst im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick, Kassel: Bärenreiter-Verlag 1987; David Gramit: Cultivating Music. The Aspirations, Interests, and Limits of German Musical Culture, 1770-1848, Berkeley: University of California Press 2002; Celia Applegate: Nation and Culture in Mendelssohn's Revival of the St. Matthew Passion, Cornell: Cornell University Press 2005, S. 45-79; Leo Botstein: „Listening through Reading. Musical Literacy and the Concert Audiences“, in: 19th Century Music 16 (1992), S. 129-145; ders.: Music and its Public. Habits of Listening and the Crisis of Musical Modernism in Vienna 1870-1914, Ann Arbor: University of Michigan Press 1996.

Bis in das letzte Drittel des Jahrhunderts hinein klagten Kritiker und Journalisten über den Mangel an ernsthaften bürgerlichen Verhaltensmaßstäben im zeitgenössischen Musikleben. In den europäischen Opern- und Konzerthäusern vollzog sich die Auseinandersetzung zwischen verschiedenen Geschmacksidealen und Verhaltensnormen. Statt schlicht von einem teleologischen Prozess auszugehen, welcher zur glatten Durchsetzung eines „modernen“ Hörverhaltens führte, scheint es aufschlussreicher, den wechselseitigen Verhandlungsprozess verschiedener Geschmackskulturen zu verfolgen. Tatsächlich formierten sich unterschiedliche soziale Gruppen um spezifische Geschmackspräferenzen, wie William Weber es für das europäische Konzertleben gezeigt hat.³¹ Bürgerliche und aristokratische, elitäre und populäre Praktiken und Werte stritten und interagierten im sozialen Raum des Auditoriums und formierten allmählich ein neues Publikumsverhalten. Die Geschichte des Hörenlernens kann als exzellente Fallstudie für die Wechselbeziehung spontaner und distinguerter Verhaltensmuster geschrieben werden, weil die Trennlinie zwischen populären und elitären Geschmacksformen bis über die Mitte des 19. Jahrhunderts hinaus durchlässig blieb und oft kaum auszumachen war. Im Anschluss an Lawrence Levine lässt sich die Geschichte des europäischen Publikumsverhaltens als Musterbeispiel für die Gleichzeitigkeit elitärer und populärer kultureller Deutungen beschreiben.³²

IV. Im Prinzip umfasst jede musikalische Aufführung kommunikative Akte, die sowohl bei den Interpreten wie bei den Rezipienten die Anerkennung von Konventionen und Präferenzen erlauben. Als Aufführung stimuliert die Oper nicht nur die verschiedensten Sinne, sondern auch entsprechende theatralische Verhaltensmuster des Publikums, das Erfüllen und das Unterlaufen sozialer und habituel-
ler Regeln. Nicht allein die willentliche Selbstinszenierung der Teilnehmer, sondern die ganze komplexe Situation im Auditorium verwandelte vermeintliche Betrachter in Akteure. Soziale Strukturen konstituierten kulturelle Praktiken und umgekehrt: Der Kontext einer Aufführung, die Situation in den Häusern selber, prägten das Verhalten des Publikums, während gleichzeitig ihre Werte und

31 Weber: *Music*, bes. 11f. Vgl. ders.: „Mass Culture and the Reshaping of European Musical Taste, 1770-1870“, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 8 (1977), S. 5-21; sowie insges. Heinz-Dieter Meyer: „Taste Formation in Pluralistic Societies. The Role of Rhetoric's and Institutions“, in: *International Sociology* 15 (2000), S. 33-56; Andreas Gebesmair: *Grundzüge einer Soziologie des Musikgeschmacks*, Opladen: Verlag für Sozialwissenschaften 2001.

32 Lawrence W. Levine: *Highbrow / Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge: Cambridge University Press 1988.

Wünsche den sozialen Raum der Oper hervorbrachten. Operaufführungen zu betrachten heißt daher, der Inszenierung und Produktion sozialer Wirklichkeit beizuwohnen.

Das Verhalten der Besucher spiegelte daher nicht nur bestehende soziale Unterschiede und kulturelle Gewohnheiten. Vielmehr war es das Publikum selber, das durch sein eigenes Verhalten gesellschaftliche Ordnung erzeugte. Dem Konzept des Performativen folgend, kann die Teilnahme an musikalischen Aufführungen als eine Praxis definiert werden, welche die gesellschaftliche Ordnung herstellte, indem sie diese kreierte. Körperliche, sprachliche und habituelle Äußerungen des Publikums verändern die Welt, wie sie durch die eigenen Praktiken genau diese gewünschte Ordnung hervorbringen. Das Spektakel auf der Bühne und im Auditorium war mithin nicht irgendeine oberflächliche, unwirkliche Verschleierung von Tatsachen. Gesellschaften entstehen als Kommunikationsgemeinschaften, die sich erst durch gegenseitige Beobachtung und Auseinandersetzung bilden.³³

Operaufführungen boten Foren für kulturelle und soziale Inszenierungen. Von wahrscheinlich keiner anderen Praxis gingen vergleichbare Wirkungen aus. Wie Theodor W. Adorno mit Recht bemerkt hat, stellt die Oper ein Ereignis dar, das auf dem Einsatz massenhafter und theatralischer Mittel für ein breites Publikum beruht.³⁴ Die Veränderungen des Hörverhaltens hatten Ursachen und Folgen, die über musikalische und ästhetische Fragen weit hinaus wiesen. Dem Wandel musikalischer Rezeption nachzuspüren, bedeutet den Wandel kultureller Praktiken, der Ausdifferenzierung elitärer und populärer Geschmacksmuster und die Verschärfung individueller und gesellschaftlicher Zwänge zu untersuchen. Zu den zahlreichen Ursachen dieser Entwicklung müssen vor allem die

33 Vgl. Judith Butler: „Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“, in: Sue-Ellen Case (Hg.): *Performing Feminism. Feminist Critical Theory and Theatre*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1990, S. 270-282; Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2004, bes. S. 31-57; Josef Früchtel/Jörg Zimmermann: „Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens“, in: Josef Früchtel (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001, S. 9-47.

34 Theodor W. Adorno: „Bürgerliche Oper“, in: ders.: *Musikalische Schriften I-III*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003, S. 24-39. Vgl. Josef Früchtel: „Der Schein der Wahrheit. Adorno, die Oper und das Bürgertum“, in: ders. (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003, S. 164-182.

massive Zunahme von Opern- und Konzertaufführungen und auch der Bau zahlreicher neuer, immer größerer Häuser in diesem Zeitraum gezählt werden. Die gestiegene Anzahl von Darbietungen, die Tatsache, dass die Opernhäuser in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts viel größere Ausmaße annahmen und der damit einhergehende Prozess der Kommerzialisierung des Musikbetriebes, führten zu einer zunehmenden Heterogenität des Publikums. Die einzelnen Opernbesucher hatten daher immer weniger die Chance, sich persönlich zu kennen. Die neue Anonymität im Publikum erschwerte selbstredend das persönliche Gespräch und das kommunizierende Herumlaufen während der Vorstellung. Statt weniger Spielstätten für alle Bevölkerungsschichten existierten nun verschiedene Theater für verschiedene Klassen, was wiederum einer Ausdifferenzierung verschiedener Geschmackskulturen Vorschub leistete.³⁵

Die sich verstärkende öffentliche Selbstbeschränkung im Zuge von musikalischen Aufführungen kann mit Hilfe der Kategorien von Norbert Elias als ein „Prozeß der Zivilisation“ beschrieben werden.³⁶ Mit Blick auf die Transformation des frühneuzeitlichen Europas hat Elias den wachsenden Einfluss der individuellen Selbstkontrolle und den Rückgang spontaner Affektausbrüche und Emotionen in der Öffentlichkeit als eine Form von wechselseitigem Selbstzwang beschrieben. Diese Entwicklung war keinesfalls das Verdienst einer einzelnen Klasse oder Gruppe sondern resultierte aus der gegenseitigen Reaktion in sozialen Räumen. Die Opernhäuser des 19. Jahrhunderts erfüllten genau diese Funktion öffentlicher sozialer Räume, in denen Eliten, Mittel- und Unterschichten zunehmend vom Urteil der Anderen abhängig und so für das eigene Verhalten sensibilisiert wurden. Während das individuelle Benehmen sich anglich, wuchs die Aufmerksamkeit für einen verfeinerten Geschmack, für

35 Vgl. William Weber: „Redefining the Status of Opera: London and Leipzig, 1800-1848“, in: *Journal of Interdisciplinary History* 36 (2006), S. 507-532; Richard Leppert: „The Social Discipline of Listening“, in: Hans E. Bödeker (Hg.): *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europa de 1780 à 1914* (France, Allemagne, Angleterre), Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'homme 2002, S. 459-479; Johnson: *Listening*, S. 228-238; Leo Balet/Eberhard Gerhard: *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*, hgg. und eingel. v. Gert Matenklott, Frankfurt/Main: Ullstein 1972, S. 334-394, 468-481; Ute Daniel: *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart: Klett-Cotta 1995, S. 126-157.

36 Norbert Elias: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, 2 Bde., Frankfurt/Main: Suhrkamp 1987. Vgl. Richard Sennet: *The Fall of the Public Man*, London: Cambridge University Press 1977; ders.: *The Conscience of the Eye. The Design and Social Life of Cities*, London: Knopf 1993.

differenzierende Gesten und Verhaltensmuster. Die gegenseitige Wahrnehmung im Auditorium verstärkte Gefühle von Scham und beförderte ein neues kontrolliertes Hören von Musik. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelte das Publikum eine solche Aversion davor, in seinen Musiktempeln in Verlegenheit zu geraten, dass es sich schließlich von der Last der öffentlichen Beurteilung und vom demonstrativen Handeln befreite und sich in das passive Schweigen zurückzog. Habitueeller Wandel, die ästhetische Umwertungen der Musik, und die Ausdifferenzierung in Spielstätten für Hoch- und Populärkultur griffen ineinander und sorgten für eine kontinuierliche Abnahme theatralischer und handgreiflicher Publikumsreaktionen. Die neuen ästhetischen Ideale des Bildungsbürgertums, die Situation öffentlicher Betrachtung in den Opernhäusern und die idealisierende Rezeption bestimmter musikalischer Werke, griffen ineinander und veränderten innerhalb weniger Jahrzehnte nachhaltig das Publikumsverhalten und den Stellenwert so genannter ernster Musik.

Die hier markierten Fragen sind in der Vergangenheit von Musikwissenschaftlern oder von Soziologen, aber nur selten von Historikern aufgeworfen worden. Dennoch handelt es sich um genuin historische Probleme, die einen historischen Ansatz erfordern. Warum etwa während der Vorstellungen zu reden, zu essen, herumzulaufen und im Auditorium lauthals zu demonstrieren im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmend aufhörte eine akzeptable Verhaltensform darzustellen, sind Fragen, die Historiker anders und vielleicht auch besser als Musikwissenschaftler beantworten können. Es kommt daher darauf an, mit Hilfe der Geschichte musikalischen Verhaltens der Geschichtswissenschaft neue Perspektiven zu eröffnen. Dazu muss aber der Fokus von der Analyse der musikalischen Werke oder ästhetischer Phänomene verschoben werden hin zu der Untersuchung von Repräsentationen und Praktiken der Rezipienten. Um die historische Bedeutung musikalischer Vorstellungen zu vermessen, wird daher vorgeschlagen, nicht das Werk, sondern musikalische Aufführungen als soziale und kulturelle Ereignisse in den Blick zu nehmen.³⁷ Immer noch ist so viel mehr über Partituren, Stile, ästhetische Wandlungen und die Musik großer, männlicher und meist deutscher Komponisten bekannt, als über den Einfluss musikalischer Praktiken in und auf moderne Gesellschaften. Aus einer historischen Perspektive heraus betrachtet, gewinnt Musik ih-

37 Zwar wird das auch in der Musikwissenschaft regelmäßig gefordert, doch nur selten eingelöst. Vgl. Small: *Musicking*, passim; Richard Taruskin: *Text and Act. Essays on Music and Performance*, New York: Oxford University Press 1995; Nicholas Cook: „Music as Performance“, in: Clayton (Hg.): *Cultural Study of Music*, S. 204-214.; Weber: *Music*, S. 144-145; Gramit: *Music*, S. 164-165.

re Bedeutung weniger durch die Reproduktion einer Partitur, als durch die Rezeption ihrer Aufführung und die dadurch konstituierten sozialen Räume und kulturellen Praktiken. Das bedeutet keinesfalls, dass die Musik selber ohne Bedeutung ist. Vielmehr stellt die Rezeption durch das Publikum ein Bindeglied zwischen musikalischen Produktionen und der Gesellschaft dar. Nur das Zusammenspiel zwischen musikalischen Reizen, kulturellen Bedingungen und sozialen Praktiken kann das Publikumsverhalten und dadurch die Konstitution historischer Phänomene erklären.

Literatur

- Adorno, Theodor W.: „Bürgerliche Oper“, in: ders.: *Musikalische Schriften I-III*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003, S. 24-39.
- Applegate, Celia: *Nation and Culture in Mendelssohn's Revival of the St. Matthew Passion*, Cornell: Cornell University Press 2005, S. 45-79.
- Balet, Leo/Gerhard, Eberhard: *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*, hgg. und eingel. v. Gert Mattenklott, Frankfurt/Main: Ullstein 1972.
- Bashford, Christina: „Learning to Listen: audiences for chamber music in early-Victorian London“, in: *Journal of Victorian Culture* 4 (1999), S. 25-51.
- Bennett, Susanne: *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception*, London: McMaster University Press 1990.
- Bereson, Ruth: *The Operatic State, Cultural Policy and the Opera House*, London: Routledge 2002.
- Bitter-Hübscher, Marieluise: *Theater unter dem Grafen Brühl (1815-1828)*, Regensburg: Bosse 1980, S. 415.
- Botstein, Leo: „Listening through Reading. Musical Literacy and the Concert Audiences“, in: *19th Century Music* 16 (1992), S. 129-145.
- Botstein, Leo: *Music and its Public. Habits of Listening and the Crisis of Musical Modernism in Vienna 1870-1914*, Ann Arbor: Michigan University Press 1996.
- Bourdieu, Pierre: „Über Ursprung und Entwicklung der Arten der Musikliebhaber“, in: ders.: *Soziologische Fragen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993, S. 147-153.
- Budd, Malcom: *Music and the Emotions. The Philosophical Theories*, ND London: Routledge & Kegan Paul 2002.
- Butler, Judith: „Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“, in: Case, Sue-Ellen (Hg.): *Performing Feminism. Feminist Critical Theory and*

- Theatre, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1990, S. 270-282.
- Carvalho, Mario de: Denken ist Sterben. Sozialgeschichte des Opernhauses Lissabon, Kassel: Bärenreiter-Verlag 1999.
- Ciampi, Luc: Die emotionalen Grundlagen des Denkens, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1997.
- Clayton, Martin(Hg.): The Cultural Study of Music. A Critical Introduction, London, New York: Routledge 2003.
- Cook, Nicholas, „Music as Performance“, in: M. Clayton: Cultural Study of Music, S. 204-214.
- Corbin, Alain: „Agitation in Provincial Theatres under the Restoration“, in: ders.: Time Desire and Horror. Towards a History of the Senses, Cambridge: Polity Press 1995, S. 39-61.
- Daniel, Ute: Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert, Stuttgart: Klett-Cotta 1995.
- Danuser, Hermann/Krummacher, Friedhelm (Hg.): Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft, Laaber: Laaber-Verlag 1991.
- DeNora, Tia: „Aesthetic Agency and Musical Practice: New Directions in the Sociology of Music and Emotion“, in: P. Juslin/J. Sloboda, Music and Emotion, S. 161-180.
- Döcker, Ulrike: Die Ordnung der bürgerlichen Welt. Verhaltensideale und soziale Praktiken im 19. Jahrhundert, Frankfurt/Main: Campus 1994.
- Elias, Norbert: Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, 2 Bde., Frankfurt/Main: Suhrkamp 1987.
- Fenner, Theodore: Opera in London. Views of the Press 1785-1830, Carbondale/Ill.: Southern Illinois University Press 1994.
- Finnegan, Ruth: „Music, Experience, and the Anthropology of Emotion“, in: M. Clayton: Cultural Study of Music, S. 181-192.
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2004.
- Frith, Simon: Performing Rites. Evaluating Popular Music, Oxford: Oxford University Press 1996.
- Früchtl, Josef/Zimmermann, Jörg: „Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens“, in: Früchtl, Josef (Hg.): Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens, Frankfurt/Main Suhrkamp 2001, S. 9-47.
- Früchtl, Josef: „Der Schein der Wahrheit. Adorno, die Oper und das Bürgertum“, in: ders. (Hg.): Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und

- gesellschaftlichen Phänomens, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003, S. 164-182.
- Fuhrmann, Daniel: Hertzohren für die Tonkunst. Opern- und Konzertpublikum in der deutschen Literatur des langen 19. Jahrhunderts, Freiburg i.B.: Rombach 2005.
- Fulcher, Jane: *The Nation's Image. French Grand Opera as Politics and Politicized Art*, Cambridge: Cambridge University Press 1987.
- Gebesmair, Andreas: *Grundzüge einer Soziologie des Musikgeschmacks*, Opladen: VS-Verlag für Sozialwissenschaften 2001.
- Gerhard, Anselm: *The Urbanization of Opera. Music Theatre in Paris in the Nineteenth Century*, Chicago: University of Chicago Press 1998 (dt. 1992).
- Gerhards, Jürgen: *Soziologie der Emotionen. Fragestellung, Systematik und Perspektiven*, Weinheim: Juventa-Verlag 1988.
- Gordon, Steven L.: „Social Structural Effects on Emotions“, in: Klemper, Theodore D. (Hg.): *Research Agendas in the Sociology of Emotions*, Albany: State University of New York Press 1990, S. 145-179.
- Gramit, David: *Cultivating Music. The Aspirations, Interests, and Limits of German Musical Culture, 1770-1848*, Berkeley: University of California Press 2002.
- Gunn, Simon: *The Public Culture of the Victorian Middle Class. Ritual and Authority in the English Industrial City 1840-1914*, Manchester: Manchester University Press 2000.
- Hall-Witt, Jennifer L.: „Representing the Audiences in the Age of Reform. Critics and the Elite at the Italian Opera in London“, in: Bashford, Christina/Langley, Leanne (Hg.): *Music and British Culture, 1785-1914. Essays in Honour of Cyril Ehrlich*, Oxford: Oxford University Press 2000, S. 121-144.
- Hettling, Manfred (Hg.): *Der bürgerliche Wertehimmel. Innenansichten des 19. Jahrhunderts*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000.
- Hinrichsen, Hans-Joachim: „Musikwissenschaft: Musik – Interpretation – Wissenschaft“, *Archiv für Musikwissenschaft* 57 (2000); S. 78-101.
- Horn, Pamela: *Pleasures & Pastimes in Victorian Britain*, Stroud: Sutton 1999.
- Huebner, Steven: „Opera Audiences in Paris 1830-1870“, in: *Music and Letters* 70 (1989), S. 206-225.
- Hutcheon, Linda/Hutcheon, Michael: *Bodily Charm. Living Opera*, Lincoln: University of Nebraska Press 2000.
- Jacobshagen, Arnold/Reininghaus, Frieder (Hg.): *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, Bd. 10: Medien, Märkte, Institutionen, Laaber: Laaber-Verlag 2006.

- Jefferies, Matthew: *Imperial Culture in Germany, 1871-1918*, Houndmills u.a.: Palgrave MacMillan 2003.
- Johnson, James H.: *Listening in Paris. A Cultural Study*, Berkeley: University of California Press 1995.
- Juslin, Patrik N./Sloboda, John A. (Hg.): *Music and Emotion. Theorie and Research*, Oxford: Oxford University Press 2003.
- Kaschuba, Wolfgang: „Kunst als symbolisches Kapital. Bürgerliche Kunstvereine und Kunstideale nach 1800 oder: Vom realen Nutzen idealer Bilder“, in: Peter, Gerlach (Hg.): *Vom Realen Nutzen idealer Bilder. Kunstmarkt und Kunstvereine*, Aachen: Alano-Verlag 1994, S. 9-20.
- Kaschuba, Wolfgang: „Deutsche Bürgerlichkeit nach 1800. Kultur als symbolische Praxis“, in: Kocka, Jürgen (Hg.): *Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich*, Bd. II: *Wirtschaftsbürger und Bildungsbürger*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1995, S. 92-127.
- Kemp, Wolfgang (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin: Reimer 1992.
- Kocka, Jürgen/Frey, Manuel: „Einleitung“, in: dies.: *Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert*, Berlin: Fannei & Walz 1998, S. 7-17.
- Leppert, Richard: „The Social Discipline of Listening“, in: Bödeker, Hans E. (Hg.): *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europa de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'homme 2002, S. 459-479.
- Levine, Lawrence W.: *Highbrow/Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge: Harvard University Press 1988.
- Lewald, Fanny: „Meine Lebensgeschichte“, zit. n. Köhler, Ruth/Richter, Wolfgang: *Berliner Leben 1806-1847. Erinnerungen und Berichte*, o.O. 1954.
- Mahling, Christoph H.: „Zum ‚Musikbetrieb‘ Berlins und seinen Institutionen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, in: Dahlhaus, Carl (Hg.): *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, Regensburg: Bosse 1980, S. 27-284.
- Meyer, Heinz-Dieter: „Taste Formation in Pluralistic Societies. The Role of Rhetoric's and Institutions“, in: *International Sociology* 15 (2000), S. 33-56.
- Quander, Georg (Hg.): *Apollini et Musis. 250 Jahre Opernhaus Unter den Linden*, Frankfurt/Main: Propyläen 1992.
- Redern, Friedrich Wilhelm von: *Unter drei Königen, Lebenserinnerungen eines preußischen Oberkammerers und Generalintendanten*. Köln: Böhlau 2003.

- Rehm, Jürgen: Zur Musikrezeption im vormärzlichen Berlin. Die Präsentation bürgerlichen Selbstverständnisses und biedermeierlicher Kunstanschauung in den Musikkritiken Ludwig Rellstabs, Hildesheim: Olms 1983.
- Sennet, Richard: *The Fall of the Public Man*, London: Cambridge University Press 1977.
- Sennet, Richard: *The Conscience of the Eye. The Design and Social Life of Cities*, New York: Knopf 1993.
- Sigsworth, Eric M. (Hg.): *In Search of Victorian Values. Aspects of Nineteenth-Century Thought and Society*, Manchester: Manchester University Press 1988.
- Small, Christopher: *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, Middleton: Wesleyan University Press 1998.
- Sponheuer, Bernd: *Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von „hoher“ und „niederer“ Kunst im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick*, Kassel: Bärenreiter-Verlag 1987.
- Taruskin, Richard: *Text and Act. Essays on Music and Performance*, New York, Oxford: Oxford University Press 1995.
- Ther, Philipp: *In der Mitte der Gesellschaft – Operntheater in Zentraleuropa 1815-1914*, Wien: Oldenbourg 2006.
- Thompson, Michael: „Reception Theory and the Interpretation of Historical Meaning“, in: *History and Theory* 32 (1993): S. 248-272.
- Toelle, Jutta: *Oper als Geschäft. Impresari an italienischen Opernhäusern 1860-1900*, Kassel: Bärenreiter-Verlag 2007.
- Walter, Michael: *Die Oper ist ein Irrenhaus. Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*, Stuttgart: Mettler 1997.
- Weber, William: „Mass Culture and the Reshaping of European Musical Taste, 1770-1870“, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 8 (1977), S. 5-21.
- Weber, William: „Did people listen in the 18th century?“, in: *Early Music* 25 (1997), S. 678-669.
- Weber, William: *Music and the Middle Class. Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna*, Aldershot: Ashgate 2003.
- Weber, William: „Redefining the Status of Opera: London and Leipzig, 1800-1848“, in: *Journal of Interdisciplinary History* 36 (2006), S. 507-532.