

DISTINKTION, DEMONSTRATION UND DISZIPLINIERUNG: VERÄNDERUNGEN IM PUBLIKUMSVERHALTEN IN LONDONER UND BERLINER OPERNHÄUSERN IM 19. JAHRHUNDERT

SVEN OLIVER MÜLLER

*Universität Bielefeld
Fakultät für Geschichtswissenschaft
und Philosophie
PF 100131
33501 BIELEFELD, Germany
E-mail: oliver.mueller@uni-bielefeld.de*

UDC: 78.067"18":782.1

Original Scientific Paper
Izvorni znanstveni rad
Received: July 6, 2006
Priljeno: 6. srpnja 2006.
Accepted: August 4, 2006
Prihvaćeno: 4. kolovoza 2006.

Abstract — Résumé

Die Opernhäuser des 19. Jahrhunderts waren nicht nur musikalische, sondern soziale Räume in denen sich allabendlich die unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppen beobachteten und miteinander kommunizierten. Der Aufsatz untersucht die soziale Bedeutung, kulturellen Praktiken und politischen Wirkungen des Publikumsverhalten in den führenden Londoner und Berliner Opernhäusern. Das Ziel ist es die sozialen und habituellen Funktionen musikalischer Aufführungen durch eine Analyse des Publikumsverhaltens zu rekonstruieren — statt primär die Musik selber zu untersuchen. Gleichzeitig lenkt die Untersuchung des Publikumsverhaltens, die Art und Weise wie Musik gehört und angeeignet wurde,

den Blick auf die Entstehung und Wandel spezifischer Geschmacksnormen und sozialer Beziehungen in einer Gesellschaft. Von besonderer Bedeutung war dabei die Entstehung eines neuen schweigenden Hörverhaltens. Mit Hilfe der Kategorien von Norbert Elias wird veranschaulicht, wie ein mehr oder weniger unaufmerksames Publikum sich zunehmend selber disziplinierte und sich allmählich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Zuhörer verwandelte. Der Transfer kultureller Normen und Praktiken zwischen Berlin und London illustriert zudem die Entwicklung einer gemeinsamen europäischen Musikkultur.

Key words: Opera; Audiences; Behaviour; Reception; Listening

1. Die Oper als sozialer Raum

Opernhäuser in den europäischen Metropolen des 19. Jahrhunderts waren Treffpunkte der Gesellschaft. In die Oper zu gehen bedeutete nicht nur einer musikalischen Aufführung beizuwohnen, sondern eine eigene soziale Sphäre zu

betreten. Allabendlich zogen die Opernhäuser unterschiedliche Klassen und Gruppen an. Einen wichtigen Teil ihrer Freizeit verbrachten Adel und Bürgertum, Männer und Frauen, Protestanten und Katholiken in der Oper, penibel darauf bedacht Klasse, Geschmack und Habitus herauszustellen. Die Inszenierungen und Selbstinszenierungen im Auditorium illustrierten und reflektierten daher nicht nur die sozialen Unterschiede und kulturellen Verhaltensmuster der Gesellschaft. Vielmehr brachten die regelmäßigen und geregelten Aufführungen die gesellschaftliche Ordnung mit hervor. Die Oper repräsentierte und generierte gleichzeitig sozialen Status, kulturelle Verhaltensmuster und politische Ungleichheit. Genau deshalb stellen Opernhäuser ideale Orte dar, um die soziale Schichtung und das Verhalten eines Publikums zu untersuchen.¹

Um die Oper als sozialen Raum sichtbar zu machen, kommt es darauf an, sich auf die öffentliche Rezeption von Musik und auf das Publikumsverhalten zu konzentrieren. Der historische Blick auf die Oper mag helfen, die immer noch wenig erforschte Rolle des Publikums bei der Bewertung und Erzeugung 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 Operaufführungen des 19. Jahrhunderts waren selber Akteure, die den Charakter eines Abends durch ihre körperliche Präsenz, ihre Bewertung der Musik und ihr Hörverhalten wesentlich prägten. Zugespitzt ließe sich argumentieren, dass nur durch das Publikum Musik bedeutungsvoll und relevant wurde.² Umgekehrt lenkt die Untersuchung des Publikumsverhaltens, die Art und Weise wie Musik gehört und angeeignet wurde, den Blick auf die Entstehung und Wandel spezifischer Geschmacksnormen und sozialer Beziehungen in einer Gesellschaft.

Das Hörverhalten des Opern- und Konzertpublikums wandelte sich grundlegend im Laufe des 19. Jahrhunderts. Die vielleicht größte Veränderung vollzog

¹ Zu den wichtigsten Studien zum Verhältnis von Oper und Gesellschaft zählen: A. GERHARD, *The Urbanization of Opera. Music Theatre in Paris in the Nineteenth Century*, Chicago 1998 [dt. 1992]; P. THER, *In der Mitte der Gesellschaft — Operntheater in Zentraleuropa 1815-1914*, Wien, 2006; M. WALTER, *Die Oper ist ein Irrenhaus. Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1997; R. BERESON, *The Operatic State, Cultural Policy and the Opera House*, London 2002; T. FENNER, *Opera in London. Views of the Press 1785-1830*, Carbondale/Ill. 1994; J. REHM, *Zur Musikrezeption im vormärzlichen Berlin. Die Präsentation bürgerlichen Selbstverständnisses und biedermeierlicher Kunstschaung in den Musikkritiken Ludwig Rellstabs*, Hildesheim 1983; C. H. MAHLING, Zum »Musikbetrieb« Berlins und seinen Institutionen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: C. Dahlhaus (Hrsg.), *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, Regensburg 1980, 27-284.

² Vgl. S. BENNETT, *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception*, London 1990; C. SMALL, *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, Middleton 1998; H. Danuser / F. Krummacker (Hrsg.), *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, Laaber 1991; H.-J. HINRICHSEN, Musikwissenschaft: Musik — Interpretation — Wissenschaft, *Archiv für Musikwissenschaft* 57 (2000), 78-101; M. THOMPSON, Reception Theory and the Interpretation of Historical Meaning, in: *History and Theory* 32 (1993), 248-72; W. Kemp (Hrsg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin 1992.

sich in der öffentlichen Bewertung und Aneignung von Musik. Die Menschen begannen zunehmend während der Aufführungen schweigend zuzuhören und der Musik konzentriert zu folgen. Die Bedeutung des neuen Hörverhaltens ist kaum zu überschätzen, war es doch Indiz für einen machhaltigen Wandel von sozialer Praxis, kollektiven Mentalitäten und ästhetischem Geschmacksurteil. Dennoch ist über diesen Prozess des Hörenlernens immer noch recht wenig bekannt.³ Die Frage drängt sich auf, warum das Publikum überhaupt begann, sich schweigend auf die Aufführungen zu konzentrieren und warum sich diese Entwicklung in verschiedenen europäischen Ländern — wenn auch in unterschiedlichem Tempo und zeitlich versetzt — in dieselbe Richtung vollzog. Während beispielsweise das Konzert- und das Opernpublikum in den deutschen Staaten und in Frankreich bereits seit den 1830er Jahren begann der Musik schweigend zu folgen und unnötige Geräusche und Gespräche zu vermeiden suchte, bot Großbritannien bis weit in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein ein durchaus anderes Bild.

Im Folgenden sollen die sozialen und kulturellen Funktionen von Opernhäusern durch eine Analyse des Publikumsverhaltens verdeutlicht werden. Wie setzte sich das Publikum der Aufführungen zusammen? Welche individuellen und kollektiven Bedürfnisse erfüllte ein Opernbesuch? Was verraten die formalen und informalen Zugangsbedingungen, was Beifalls- und Unmutsäußerungen über die Weltbilder und Werte der Hörer? Welche sozialen Regeln und kulturellen Selbstzwänge prägten das Verhalten der Menschen? Schließlich ist nach den Ursachen des sich allmählich durchsetzenden schweigenden Hörverhaltens zu fragen. Hatte der Prozess eher ästhetische oder soziale Gründe? Anders formuliert: Bestand eine Beziehung zwischen neuen musikalischen Werken und dem neuem Benehmen des Publikums oder veränderte sich primär der gesellschaftliche Stellenwert musikalischer Aufführungen?⁴ Da die disziplinierte Stille im Audito-

³ Vgl. J.H. JOHNSON, *Listening in Paris. A Cultural History*, Berkeley 1995; J.L. HALL-WITT, Representing the Audiences in the Age of Reform. Critics and the Elite at the Italian Opera in London, in: C. Bashford und L. Langley, (Hrsg.), *Music and British Culture, 1785-1914. Essays in Honour of Cyril Ehrlich*, Oxford 2000, 121-44; S. HUEBNER, Opera Audiences in Paris 1830-1870, *Music and Letters* 70 (1989), 206-25; W. WEBER, Did people listen in the 18th century?, *Early Music* 25 (1997), 678-69; C. BASHFORD, Learning to Listen: audiences for chamber music in early-Victorian London, *Journal of Victorian Culture* 4 (1999), 25-51.

⁴ Das Hörverhalten der Opernbesucher im 19. Jahrhundert zu rekonstruieren, stellt ein schwieriges Unterfangen dar. Während etwa Abonnementslisten oder Sitzpläne die soziale Zusammensetzung eines Auditoriums illustrieren, helfen sie für die Frage der Rezeption kaum weiter. Gelegentlich enthalten Ego-Dokumente wie Briefe, Tagebücher und Memoiren Informationen über das Verhalten des Publikums während der Aufführungen. Den besten Ansatz um die soziale Bewertung und Aneignung von Musik zu untersuchen, eröffnen historische Tageszeitungen und Musikzeitschriften. Die zeitgenössische Presse bewertete nicht nur die musikalischen Werke und die Qualität der Aufführungen, sondern enthielt auch umfangreiche Informationen über die Erscheinung, die Zusammensetzung und das Verhalten des Publikums. Weil Zeitungen kulturelle und soziale Dispositionen nicht nur reflektierten, sondern — dem Standpunkt eines Blattes folgend — immer auch konstituierten, muss man sich freilich davor hüten, die Berichte stets als exakte Beschreibungen von Tatsachen zu lesen.

rium ein primär großstädtisches Phänomen war und Provinztheater ein durchaus anderes Bild boten, konzentriert sich der Aufsatz auf die führenden Londoner und Berliner Opernhäuser: Das »Her Majesty's Theatre« (bis 1838 »King's Theatre«) und das »Royal Italian Opera House Covent Garden« in London bzw. auf das »Königliche Opernhaus« unter den Linden in Berlin. Gleichwohl dürften die hier vertretenen Argumente auch auf andere führende Musikmetropolen zutreffen und auf langfristige kulturelle und soziale Veränderungen innerhalb der europäischen Gesellschaften verweisen.

II. Distinktion

Opernaufführungen boten Foren für musikalische und soziale Inszenierungen. Von keiner anderen kulturellen Praxis ging ein vergleichbarer Glanz aus. Wie Theodor W. Adorno mit Recht bemerkt hat, stellt die Oper ein Ereignis dar, das auf dem Einsatz massenhafter Mittel für ein breites Publikum beruht.⁵ Als Aufführung stimuliert die Oper nicht nur die verschiedensten Sinne sondern auch entsprechende theatralische Verhaltensmuster des Publikums. Nicht allein die willentliche Selbstinszenierung der Teilnehmer, sondern die ganze soziale Situation im Auditorium verwandelte Betrachter in Akteure. Soziale Strukturen konstituierten kulturelle Praktiken und umgekehrt: Der Kontext einer Aufführung, die Situation in den Häusern selbst, prägten das Verhalten des Publikums, während gleichzeitig ihre Werte und Praktiken den sozialen Raum der Oper hervorbrachten. Opernaufführungen zu betrachten heißt daher, der Inszenierung und Produktion sozialer Wirklichkeit beizuwohnen.⁶

Die öffentliche Repräsentation des eigenen sozialen Status bestimmte das Verhalten vieler Opernbesucher im 19. Jahrhundert. Durch die Zurschaustellung von Reichtum, Geschmack und Manieren suchten Aristokraten und Bürger gleichermaßen die bestehende soziale und politische Ordnung zu legitimieren. Ungleichheit und Macht wurden so sichtbar gemacht. Die herrschenden Eliten konnten hoffen, durch die Aufführung der etablierten gesellschaftlichen Beziehungen diese zu bestätigen. Kein Wunder also, dass Monarchen wie Königin Victoria in London und Friedrich Wilhelm III. von Preußen in Berlin regelmäßig, oft mehrmals wöchentlich in die Oper gingen und dabei gleichzeitig privatem

⁵ T.W. ADORNO, Bürgerliche Oper, in: ders., *Musikalische Schriften I-III*, Frankfurt/Main 2003, 24-39. Vgl. J. FRÜCHTL, Der Schein der Wahrheit. Adorno, die Oper und das Bürgertum, in: ders. (Hrsg.), *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*, Frankfurt/Main 2003, 164-82.

⁶ Vgl. J. BUTLER, Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory, in: S.-E. Case (Hrsg.), *Performing Feminism. Feminist Critical Theory and Theatre*, Baltimore 1990, 270-82; E. FISCHER-LICHTE, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main 2004, bes. 31-57; J. FRÜCHTL — J. ZIMMERMANN, Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens, in: Früchtl (Hrsg.), *Ästhetik*, 9-47.

Vergnügen und öffentlichen Repräsentationsaufgaben nachkamen.⁷ Ein typischer Zeitungsbericht verdeutlicht, wie Opernbesuche und die Berichterstattung über diese Ereignisse soziale Bedeutung kreierten. Das Londoner Blatt *The Morning Post*, schrieb am 1. Mai 1850 über eine Aufführung in Covent Garden vom Vorabend: »The opera of *Zord* was repeated last evening to a crowded audience. The following is a list of the nobility and gentry who visited the theatre: Her Majesty's box was occupied by the Early and Countess of Listowel and Lady Augusta Hare and Party. The general audience included, among others, the Marchioness of Westmeath, the Earl and Countess Talbot and Lady Victoria Talbot...«.⁸ Diese Liste verlängerte sich um nicht weniger als 85 Personen, oft mit dem Zusatz »and party«: absteigend vom Hochadel zum Landadel, gefolgt von Parlamentariern, Militärangehörigen und schließlich hinab zu gewöhnlichen bürgerlichen Mrs und Mr. Und das machte den gesamten Bericht aus. Keine Zeile findet sich hier über die musikalischen Qualitäten des Abends oder die obskure Oper *Zord*.

Im wesentlich kam es mithin beim Opernbesuch darauf an, wie schon die Zeitgenossen betonten, zu sehen und gesehen zu werden. Sicher war auch im frühen 19. Jahrhundert die Musik selber 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 todzuschlagen, um eine Langweile mit einer anderen Art von Langweile zu würzen; kurz man geht hin, aber Geist und Herz wissen nichts davon.«.⁹ 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. Am Tage des Staatsbesuch des französischen Kaisers Napoleon III. im Jahre 1855 in London fand sich auf der Titelseite der *Morning Post* neben zahlreichen Offerten für Operngläser auch folgende bezeichnende Anzeige: »STATE VISIT, THIS EVENING (Thursday), to the Royal Italian Opera. A PRIVATE BOX, commanding a first-rate view of the Royal Box, only 40 guineas. Apply at Fentum's Music Warehouse, 78, Strand.«.¹⁰

⁷ Vgl. J. PLUNKETT, *Queen Victoria. First Media Monarch*, Oxford 2003; M.J. BUDDS, *Music at the Court of Queen Victoria: A Study of Music in the Life of the Queen and her Participation in the Musical Life of her Time* (PhD), Graduate College of The University of Iowa 1987; G. ROWELL, *Queen Victoria Goes to the Theatre*, London 1978.

⁸ *The Morning Post*, 1.5.1850.

⁹ *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* 3 (1826), 276.

¹⁰ *The Morning Post*, 19. 4. 1855. Vgl. *The Daily News*, 20. 4. 1855.

Die Architektur der Opernhäuser und das Publikumsverhalten standen in einer engen Wechselbeziehung. Die prächtigen Auditorien ermöglichten und erzwangen komplexe Formen öffentlicher Repräsentation der unterschiedlichen Klassen und Gruppen. Das zeremonielle Design der großen Opernhäuser förderte bestimmte soziale Verhaltensmuster und verstärkte insgesamt Formen repräsentativen und theatralischen Publikumsverhaltens. Wer sich in formale Kleidung zwängte, sich durch überdimensionierte Treppenhäuser in einen reich geschmückten Saal und in eine in der Regel teure Loge bemühte, um sich den Blicken zahlreicher Betrachter darzubieten, der musste sein Verhalten beinahe zwangsläufig an die ausgesprochenen wie unausgesprochen Konventionen der Selbstinszenierung anpassen.¹¹ Auf diese Weise verwandelte das Publikum den musikalischen Raum der Oper in einen sozial differenzierten Raum: Die Besucher betraten durch verschiedene Eingänge das Auditorium, verblieben während der Vorstellung in getrennten Bereichen und verbrachten selbst die Pausen in gesonderten Foyers. Bürgertum und Adel waren peinlich darauf bedacht, in der Art und Weise wie sie an einer Aufführung teilnahmen, sich voneinander und gleichzeitig vom Kleinbürgertum und der Arbeiterklasse zu unterscheiden. Obwohl das »Her Majesty's Theatre« und die königliche Oper in Berlin Adel und Bürgertum nicht derart strikt physisch voneinander trennten, wie es etwa die Wiener Hofoper tat, kann der Opernbesuch gerade in London als idealtypischer Akt sozialer Distinktion verstanden werden. Die Intendanz der Londoner Opernhäuser unterstrich deren soziale Funktion, indem sie Listen der Subskribenten und der belegten Logen und Sitze veröffentlichten. Diese Listen wurden zu Beginn jeder Saison auch in den führenden Tageszeitungen vollständig abgedruckt.¹² Deshalb wusste jeder, wer Teil der erlesenen Gesellschaft war und wer nicht. Mann konnte Leute im Zentrum und an der Peripherie des Geschehens ausmachen, Menschen, die sich mochten und solche die sich aus dem Weg gingen. Der Sitzplan des Opernhauses ließ sich als Karte zur Deutung des sozialen Labyrinthes der Londoner Gesellschaft lesen. Beispielsweise gab es Plätze, welche die englischen Aristokraten in der Regel tunlichst zu vermeiden trachteten — die Sitze im Parkett, die so genannten »stalls«. In der Sprache der Zeit waren damit die bestuhlten ersten Reihen des Parketts gemeint, hinter denen sich die »pit«, die unnummerierten Holzbänke anschlossen. Im Jahre 1845 etwa buchten 156 Subskribenten aus dem Bürgertum aber nur 21 Aristokraten Plätze in den »stalls«.¹³ Offenbar waren diese Sitze schlicht zu nah

¹¹ Vgl. R. BRAUN — D. GUGERLI, *Macht des Tanzes — Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftszeremoniell 1550-1914*, München 1993, bes. 166-202; BENNETT, *Audiences*, 133-47; SMALL, *Musicking*, 19-29.

¹² Vgl. Her Majesty's Theatre, *A List of the Subscribers for the Season 1845*, London 1845; *The Morning Post*, 8.6.1844.

¹³ *Ebd.* Vgl. J.L. HALL-WITT, *The Re-fashioning of Fashionable Society: Opera-going and Sociability in Britain, 1821-1861*, PhD, Yale University 1996; J.L. HALL-WITT, *Reforming the Aristocracy: Opera and Elite Culture, 1780-1860*, in: A. Burns / J. Innes (Hrsg.), *Rethinking the Age of Reform: Britain 1780-*

an der von gesellschaftlichen Unterschichten dominierten »pit« gelegen. Hier herrschte bei begehrten Vorstellungen vor und während der Aufführung ein dauerndes Stoßen und Drängen um die unreservierten Plätze. Während die Besucher der »pit« etwa eine Stunde vor Vorstellungsbeginn sich um ihren Sitz bemühen mussten, zog die aristokratische Elite es oft vor, ihren Status dadurch zu demonstrieren, dass sie sich erst im Laufe des ersten Aktes in die Oper begab.

Folgt man Pierre Bourdieus Habituskonzept, wirkt keine Praxis stärker klassifizierend, das heißt die Verhaltensmuster einer sozialen Gruppe ausdrückend und prägend, als der öffentliche Musikkonsum. Bereits der Übertritt aus der Welt des alltäglichen Lebens in die grandiose Feierlichkeit der pompösen Säle, vor allem aber das Wissen über die Musik, über Komponisten, Stile, Sänger und Dirigenten ist demnach Herrschaftswissen, an welchem die Eingeweihten erkennen, wer zu ihnen gehört und wer nicht. Die ungeschriebenen Verhaltens- und Repräsentationsregeln wirkten für Bürger und Adelige, für Männer und Frauen gleichermaßen als Distinktionsbarrieren. Denn wer die kulturellen Regeln nicht hinreichend beherrschte, wurde durch sie ausgeschlossen. Die Fähigkeit, Konventionen und Verhaltensmuster durch Beobachtung imitieren und adaptieren zu können, zu wissen, welche Kommunikations- und Verkehrsformen Geltung beanspruchen konnten, war für den Erwerb und die Behauptung gesellschaftlicher Positionen und für die Errichtung und die Überwindung sozialer Schranken entscheidend. Der öffentlichen Aneignung und Bewertung von Musik im Kontext eines gesellschaftlichen Regelsystems fiel damit eine doppelte Funktion in der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts zu: Zum einen festigte sie durch eine habitualisierte Praxis soziale und kulturelle Identitäten. Zum anderen wirkte der praktizierte Kunstgeschmack als Distinktionsmittel, um Grenzen und Distanzen innerhalb der Gesellschaft zu wahren, um sich als Individuum wie als soziale Gruppe kenntlich zu machen. Das öffentliche Hören von Musik kreierte und legitimierte soziale und politische Ungleichheit.¹⁴

Gleichwohl darf die Betonung der distinktiven sozialen Funktion des Opernbesuches nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Oper ihre elitär-affirmative Rolle oft nicht erfüllte und sich das Publikum immer wieder abweichend von den gelten Regeln verhielt. Zieht man zeitgenössische Kritiken und Zeitungsberichte heran, dann bietet sich vielmehr ein differenzierteres Bild. Aus dem Blickwinkel der gesellschaftlichen Eliten betrachtet, gab es häufig Anlass zur Klage. Wenn

1850, Cambridge 2003, 220-237; W. WEBER, Redefining the Status of Opera. London and Leipzig, 1800-1848, *Journal of Interdisciplinary History* 36/3 (2006), 507-32.

¹⁴ P. BOURDIEU, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt/M. 1979; P. BOURDIEU, Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung, in: P. BOURDIEU, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt/M. 1976, 159-201. Vgl. L. KRAMER, *Music As Cultural Practice, 1800-1900*, Berkeley 1990; W. KASCHUBA, Deutsche Bürgerlichkeit nach 1800. Kultur als symbolische Praxis, in: J. Kocka (Hrsg.), *Bürgertum im 19. Jahrhundert*, Bd. 2, Göttingen 1995, 92-127.

beispielsweise das Management der privatwirtschaftlich betriebenen Londoner Opernhäuser das Unternehmen wieder einmal finanziell gegen die Wand gefahren hatte, folgte dem ökonomischen in der Regel der soziale Niedergang. Die Mitglieder der guten Gesellschaft zogen es eben vor, sich nicht mit ärmlich gekleideten Kleinbürgern zu zeigen. Die konservative *Morning Post* hielt über eine Aufführung von Rossinis *La Donna del Lago* im Jahre 1829 im »King's Theatre« fest:

»The Performance of *La Donna del Lago* was quiet ... disgraceful to the Establishment. ... Whether the manager fills the pit of the Opera with orders, or not, we cannot say: but we never saw such a collection of odd looking and ill dressed people assembled together.... Vulgar looking men in old black stocks, dirty neck cloths, muddy boots, drab trousers, yellow waistcoats, and greasy *casquettes*, and a mob of ill-dressed and dowdy women, fill the pit nightly, after they have squeezed themselves into it by means of shoving, elbowing, oaths and blows. This should really be reformed. If the Opera-house once loses its aristocratic character, its occupation is gone. Fashionable people will not sit in an atmosphere of orange-peel and city-dust, or be squeezed between a fat citizen and his apprentice or shop man, or a female dealer in tallow candles from the Borough, who has engaged to *chaperon* a tribe of milliners.«¹⁵

III. Demonstration

Ein heutiger Opernbesucher dürfte sich in einer typischen Vorstellung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht besonders wohl gefühlt haben. 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. Das galt für London und mit geringen Abstrichen auch für Berlin und die übrigen europäischen Metropolen. 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. Geschäftsleute besprachen ihre kommerziellen Angelegenheiten, Frauen führten ihre neueste Kleidung vor, Kurtisanen machten potentielle Liebhaber auf sich aufmerksam. Dabei waren die Opernbesucher nicht eigentlich unaufmerksam; sie konzentrierten sich nur höchst selektiv auf bestimmte circensische Glanzleistungen der Künstler und die »schönen« Stellen einer Partitur. Dann aber nahmen sie in der Regel überaus aktiv am Geschehen teil, wobei sie potentiell jedes Musikstück und jede Bravourarie bejubeln oder ausbuhen konnten. 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

¹⁵ The British Library, Haymarket Theatre (HM) Cuttings from Newspapers, Vol. 3: 1807-29, Bl. Th.Cts. 43, 8.6.1829 (Herv. im Orig.).

Praxis relativiert, dass ausgewählten Musikfreunden, die keine Plätze im Auditorium mehr gefunden hatten, am Rande der Bühne selber 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.¹⁶

Diese enge Interaktion zwischen Künstlern und Publikum, zwischen Bühne und Auditorium läßt sich exemplarisch am Verhalten Berliner Opernbesucher im Jahre 1818 verdeutlichen. Nachdem der Bassist Josef Fischer sich über den mangelndem Applaus der Zuhörer bei früheren Aufführungen öffentlich beschwert hatte, entschlossen sich offenbar viele im Publikum, ihm einen Denkart zu verpassen. Die *Haude- und Spenersche Zeitung* sprach von einer »Tragimelokomödie« und hielt über den Skandal während der laufenden Vorstellung fest:

»1ste Szene: ... (Fischer, als Schuster ‚Geloso‘) sitzt neben seinem Tisch und arbeitet an einem Schuh Plötzlich erschallt von allen Orten des überfüllten Hauses ein verheerendes Geräusch. ... Ein Klatschen wie von hundertarmigen Riesen und ein Zischen wie von tausend Klapperschlangen empört sich gegen den Himmel. ... Endlich erhebt Geloso sich und er und das Orchester beginnen die Musik, doch ... kein Ton ist zu vernehmen. ... Noch ein-, zwei-, dreimal hebt H. Fischer und das Orchester an — vergeblich. ... Da scheint, für einen Moment, das Klatschen und Bravo-Rufen zu siegen, und Herr Fischer verbeugt sich verbindlich — allein höher schwillt die Fluth — Vorhang nieder. ‚Abbiten!‘ ‚Niederknien!‘ ‚Herunter vom Theater!‘ So tönt’s wiederhallend von allen Seiten und die Klatschenden, Bravo-Rufenden und Ruhe Gebietenden unterliegen. ... 2te Szene. (das Publikum allein) Amüsiert sich mit Kraftäußerungen aller Art, wie vorhin und viele schreien ‚da capo‘. 3te Szene: (H. Maurer und das Publikum) ... H. Maurer (kaum vernehmbar) ‚Indeß ist H. Fischer bereit zu singen wenn — das Publikum es wünscht‘. Hundert Stimmen — ‚Nein! Nein! Nein!‘ Wenige Stimmen — ‚Ja! Ja! Ja!‘ ... 4te Szene. (Herr Devrient und das Publikum) Das Publikum klatscht und ruft Bravo. H. Devrient (mit Achselzucken und einem kleinen Lächeln) ‚Da H. Fischer sich außer Stande befindet, zu singen — ist die Vorstellung beendet!‘ (geht ab). Das Publikum klatscht, ruft Bravo und — geht nach Hause.«¹⁷

Die direkte dialogische Kommunikation zwischen Bühne und Zuschauerraum zeigte sich auch im Publikumsverhalten der Besucher des Londoner »King’s Theatre« 1825. Als das Management unmittelbar vor Vorstellungsbeginn ankündigte Rossinis *Semiramis* durch seinen *Othello* zu ersetzen, da es angeblich nicht genug

¹⁶ Vgl. etwa für Frankreich: J. FULCHER, *The Nation’s Image. French Grand Opera as Politics and Politicized Art*, Cambridge 1987; A. CORBIN, *Agitation in Provincial Theatres under the Restoration*, in: A. CORBIN, *Time Desire and Horror. Towards a History of the Senses*, Cambridge, 1995, 39-61.

¹⁷ *Haude- und Spenersche Zeitung*, 21. 3. 1818.

Zeit für Proben gegeben habe, fiel die Reaktion des Publikums alles andere als günstig aus:

»This announcement was received with evident marks of dissatisfaction, which increased when the overture commenced. ... *Otello* entered, and was about to address the council, but the hisses and cries of 'Off!' prevented a word of his speech being heard. Garcia, who played the Moor, came forward, and attempted to address the audience, but with no better success. The cry for the Manager was general, and Garcia retired: no Manager, however, appeared. ... After a further interval of some minutes, a gentleman came forward, and addressed the audience to the following effect: 'Ladies and Gentlemen, — I assure you it is a source of real regret to the manager, that you should have been subjected to any disappointment on this occasion. (Then why is the opera changed?) Circumstances over which I have no control obliged us to change the opera. (What are the circumstances — name them?) ... Gentlemen, I have already stated that the reason for delay was, that we have not had a sufficient number of rehearsals. (How many rehearsals have you had?) ... Ladies and gentlemen, Madame Pasta ... is anxious now to appear; will you therefore, suffer the Opera to proceed? (Applause and disapprobation mingled. The applause, and cries of 'Go on!' had decidedly the majority.) At a quarter past nine o'clock the Opera commenced. ... In consequence of the delay which occurred in commencing the opera, the performance did not terminate until a late hour«.¹⁸

Bis in die 1840er und 1850er Jahre hinein ereigneten sich Unruhen und lautstarke, ja gelegentlich gewaltsame Publikumsreaktionen in der Oper relativ häufig. Man verlangte etwa die Absetzung oder das Engagement bestimmter Sänger und Intendanten, oder empörte sich gegen Verordnungen und Kartenpreise. Opernhäuser waren öffentliche Arenen, die die Besucher nutzen um sowohl ihren Beifall als auch ihr Missfallen zu demonstrieren. Prägend für das Publikumsverhalten war der demonstrative öffentliche Akt, mit dem es seine Macht bekundete und seinen Emotionen freien Lauf lassen konnte. Derartige Unruhen im Zuschauerraum stehen nur auf den ersten Blick im Widerspruch zur distinguierten Selbstinszenierung von Benehmen und Geschmack. Auf der einen Seite betrachteten die meisten Musikliebhaber einen bestimmten Geräuschpegel und eine lebhaftete Anteilnahme am Geschehen als angemessenes Verhalten. Auf der anderen Seite galt der Musikkonsum als weithin akzeptiertes Ventil für die Domestizierung und partielle Freisetzung von Emotionen in einer Gesellschaft, deren soziale Etikette und Reglementierung den Eliten andersartige Übertretungen kaum erlaubten. Die Antwort auf die Frage, was die Musik in den Zuhörern auslöste und warum die Selbstkontrolle der Akteure misslang, muss im Kontext der Aufführungen selber gesucht werden. Die unmittelbaren musikalischen Reize

¹⁸ The British Library, Haymarket Theatre (HM) Cuttings from Newspapers, Vol. 3 1807-29, Bl. Th.Cts. 43, 17.5.1825.

müssen in Beziehung zu den vorgeprägten habituellen Verhaltensmustern und spezifischen Intentionen des Publikums gesetzt werden. Begreift man kollektive Affekte als gleichzeitig kulturell, kognitiv und neurobiologisch kodiert, schärft das den Blick für die vielfältigen kontext- und zeitabhängigen Ursachen von demonstrativen Ausschreitungen im Auditorium.¹⁹

Mit anderen Worten: Unruhen im Opernhaus folgten nicht nur spontanen Eingebungen, sondern waren oft bewusst zur Schau gestellten Emotionen im Zuge von kulturellen Demonstrationen und politischen Deutungskämpfen. Den Raum der Oper nutzten verschiedene politische, soziale und ethnische Gruppen um ihre Interessen öffentlich zu bekunden. Vermeintlich spontan-emotionale Operntumulte und augenscheinlich rein ästhetische Angelegenheiten konnten so eine mächtige politische Dimension erlangen. Gerade im 19. Jahrhundert ist die Geschichte des Publikumsverhaltens in Europa immer auch eine Geschichte von politischen Demonstrationen, von Saalschlachten und von Deutungskämpfen. In den 1840er und 1850er Jahren beispielsweise blieb die Mailänder Elite wiederholt demonstrativ der »Scala« fern, um der verhassten Herrschaft der Habsburger kein repräsentatives Forum zu bieten. Und die legendäre Brüsseler Revolution belgischer Bürger von 1830 gegen die Niederlande nach einer Aufführung von Daniel Auber's *La Muette de Portici*, muss neueren Forschungen zur Folge weniger als spontaner emotionaler Ausbruch denn als geplante Aktion an einem zentralen öffentlichen Ort verstanden werden.²⁰

Die Analyse desjenigen Publikumsverhaltens, welches von der Norm der kontrollierten Selbstinszenierung abweicht ist mithin besonderes aufschlussreich. Durch den Blick auf Ausnahmen werden im Umkehrschluss die geltenden sozialen Regeln umso deutlicher. Ordnung und Unordnung während der Aufführungen befanden sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in einem symbiotischen Verhältnis. So relativ selten explizit politische Demonstrationen und Saalschlachten auch blieben, so alltäglich waren Tumulte und Rangeleien an denen in der Regel nur wenige Anstoß nahmen. Lautstarke Unruhen und elitäres Benehmen standen für die Zeitgenossen nicht nur nicht im Widerspruch, sondern konnten sich sogar im Rahmen ein und derselben Vorstellung ereignen. Der *Morning Chronicle* berichtete aus London im Jahre 1836:

¹⁹ Vgl. zur Beziehung von Musik und Emotionen M. BUDD, *Music and the Emotions. The Philosophical Theories*, ND London 2002, bes. 16-36; R. FINNEGAN, *Music Experience, and the Anthropology of Emotion*, in: M. Clayton (Hrsg.), *The Cultural Study of Music*, New York 2003; 181-92; insges. L. CIOMPI, *Die emotionalen Grundlagen des Denkens*, Göttingen 1997; J. GERHARDS, *Soziologie der Emotionen. Fragestellung, Systematik und Perspektiven*, Weinheim 1988; S. L. GORDON, *Social Structural Effects on Emotions*, in: T. D. Klemper (Hrsg.), *Research Agendas in the Sociology of Emotions*, Albany 1990, 145-79.

²⁰ Vgl. die Beiträge in: Sven Oliver Müller — Jutta Toelle (Hrsg.), *Die Politisierung der Oper. Bestätigungen und Bedrohungen der gesellschaftlichen Ordnung in Europa im 19. und 20. Jahrhundert*, München (im Druck [2007]); sowie GERHARD, *Urbanization*, bes. 122-57; S. SLATIN, *Opera and Revolution: La Muette de Portici and the Belgian revolution of 1830 revisited*, *The Journal of Musicological Research* 3 (1979), 45-62.

»Numbers of persons began to assemble at the pit and gallery doors as early as six o'clock, and by half-past seven the concourse was immense. The opening of the doors was succeeded by a scene of pushing and struggling among the gentlemen, and screaming among the ladies, which made us apprehend every moment that some disaster would take place. ... No bones, however, were broke; and the worst that happened was, that some hundreds who were at first eager to get in, were speedily as eager to get out again. Many ladies and gentlemen were accommodated with places on the stage; but, making themselves somewhat too visible to the audience, they were assailed with cries of 'Off, Off!' and obliged to abandon their position. A succession of disturbances of this kind interrupted the opera very disagreeably during the whole of the first act. ... The Queen, The Duchess of Kent, the Princess Victoria, and a brilliant assemblage of the aristocracy, were present. ... The Opera was *I Puritani*, which was admirably performed and well received.«²¹

IV. Disziplinierung

Nach 1830 veränderte sich das Publikumsverhalten grundlegend. Der Prozess scheint in etwa gleichzeitig in den deutschen Staaten, in Wien und Paris begonnen und sich dann auf ganz Europa ausgeweitet zu haben. 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 ganz einstellten. Ihren Ausgangspunkt nahm die neue kulturelle Praxis des schweigenden Zuhörens in Konzertserien mit sinfonischer Musik. Erst nach der Jahrhundertmitte setzte sich das neue Hörverhalten auch allmählich in der Oper durch. Zu den zahlreichen Ursachen dieser Entwicklung müssen vor allem die 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.

Von gleich hoher Bedeutung für die Durchsetzung des schweigenden Hörverhaltens war der Aufstieg neuer ästhetischer Ideale, die Musikkritiker, Fachzeitschriften aber auch die Feuilletons der großen Tageszeitungen verbreiteten.

²¹ *The Morning Chronicle*, 17.6.1836.

Stark vereinfacht betrachtet, erfolgte eine grundlegende Umwertung der Musik. Die Musik im Allgemeinen und die Instrumentalmusik im Besonderen wurde von einer der niederen zu einer der höchsten Kunstformen stilisiert. In Deutschland schrieben Philosophen wie Arthur Schopenhauer der Musik gar transzendente Qualitäten zu und begriffen sie als Matrix der realen Welt, welche höhere Gegenwelten eröffne und den Zugang zum letzten Glück ermögliche. Das Bildungsbürgertum begriff die Kunstmusik demnach nicht nur als besondere Sinnstiftungsinstanz, sondern integrierte musikalische Praktiken (wie den Konzert- und Opernbesuch, die Laien- und Hausmusik, usw.) auch intensiv in seinen Alltag.²² Für die Anhänger dieser neuen bürgerlichen »Kunstreligion« (Thomas Nipperdey)²³ 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 unangepassten und unaufmerksamen Verhalten zu schützen galt.

Das Medium der Kunstmusik passte sich nahtlos in das Wertesystem des Bildungsbürgertums ein, die Harmonie der Musik spiegelte das Ideal gesellschaftlicher Eintracht. In der Struktur der auf Wiederholungen angelegten musikalischen Rituale und in der sich wiederholenden Struktur musikalischer Kompositionen selber, scheint das Bürgertum die eigenen gesellschaftlichen Ordnungsideale wieder erkannt zu haben. Ein »korrektes« und sich selber disziplinierendes Verhalten während öffentlicher musikalischer Darbietungen galt daher mehr als nur als Ausdruck guten Geschmacks, sondern als soziale und kulturelle Auszeichnung. Das aufstrebende Bürgertum unterstrich seinen Status durch die öffentliche Demonstration seines vorgeblich überlegenden Geschmacks.²⁴ 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.

²² Cf. B. SPONHEUER, *Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von »hoher« und »niederer« Kunst im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick*, Kassel 1987; D. GRAMIT, *Cultivating Music. The Aspirations, Interests, and Limits of German Musical Culture, 1770-1848*, University of California Press, Berkeley 2002; C. APPLGATE, *Nation and Culture in Mendelssohn's Revival of the St. Matthew Passion*, 2005, 45-79; L. BOTSTEIN, *Listening through Reading. Musical Literacy and the Concert Audiences*, in: *19th Century Music* 16 (1992), 129-45; L. BOTSTEIN, *Music and its Public. Habits of Listening and the Crisis of Musical Modernism in Vienna 1870-1914*, PhD, Harvard University 1985.

²³ T. NIPPERDEY, »Bürgerlich« als Kultur, in: Jürgen Kocka (Hrsg.), *Bürger und Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert*, Göttingen 1987, 143-48.

²⁴ Vgl. R. LEPPERT, *The Social Discipline of Listening*, in: H.E. Bödeker (Hrsg.), *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, Paris 2002, 459-79; JOHNSON, *Listening*, 228-38; L. BALET — E. GERHARD, *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*, hgg. und eingel. v. G. Mattenkloft, Frankfurt/M. 1972, 334-94, 468-81; U. DANIEL, *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1995, 126-57.

Dieses Musikverständnis des deutschsprachigen Bildungsbürgertums und diese Idealisierung »absoluter« und »ernster« Musik schufen langfristig neue kulturelle Leitbilder die auf die Eliten und schließlich auch auf breitere Bevölkerungsschichten im übrigen Europa ausstrahlen und auch hier das Hörverhalten langfristig verändern sollten. Das schweigende Zuhören wurde zu einem wichtigen kulturellen Symbol des europäischen Bürgertums, das aber weit über dieses hinaus auch auf die Aristokratie und das Arbeitermilieu einwirkte. Der erfolgreiche Transfer kulturelle Normen und Praktiken zwischen den europäischen Metropolen und zwischen verschiedenen Klassen war gleichermaßen Indiz wie Katalysator einer gemeinsamen europäischen Musikkultur. Es war 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.

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts waren die musikalischen Fachzeitschriften und Feuilletons intensiv mit dem Problem beschäftigt wann man während den Vorstellungen applaudieren dürfe und wann man zu schweigen hatte. Es bedurfte mehrerer Dekaden bis sich das Publikum an die neue Stille und die Selbstdisziplinierung eigener Affekte während der Aufführungen gewöhnt hatte. Die wiederholten Beschwerden über unangemessenes Verhalten demonstrierten nicht nur den allmählichen Wandel kultureller Praktiken und Manieren, sondern ebenso eindringlich den Fortbestand traditioneller Verhaltensmuster. Als der namhafte Berliner Kritiker Ludwig Rellstab, sich im Jahre 1844 über den unkontrollierten Applaus des Publikums anlässlich einer Vorstellung der legendären Jenny Lind als »Norma« beschwerte, blieb sein abwertendes Urteil über das Publikumsverhalten nicht unwidersprochen. Obwohl Rellstab Linds Interpretation der Bravourarie »Casta Diva« über die Maßen lobte, monierte er doch in der *Vossischen Zeitung*: »Die Sängerin erreichte hier was noch keiner unsers Wissen bei uns begegnet ist, daß die Arie Dacapo verlangt, und die Künstlerin danach mitten im Akt gerufen wurde. Möchte diese Barbarei des Beifalls, der allen dramatischen Zusammenhang des Kunstwerks zerstört, indeß bei uns nicht heimisch werden.«²⁵ Doch diese Betonung disziplinierter Selbstbeschränkung stellte zu diesem Zeitpunkt noch keinesfalls einen allgemein geteilten Konsens dar. Wenige Tage später empörte sich ein ärgerlicher Leser des Artikels in der gleichen Zeitung und unterstrich die Bedeutung spontaner und freier Beifallsbekundungen: »Der Referent dieser Blätter nennt den Hervorruf während des Aktes, Barbarei des Beifalls, anstatt ihn als den reinsten Erguß der Begeisterung und des wohlverdienten Dankes zu betrachten, zumal die Handlung der Oper dadurch gar nicht gestört ward.«²⁶

Bis in das letzte Drittel des Jahrhunderts hinein klagten Kritiker und Journalisten über den Mangel an ernsthaften bürgerlichen Verhaltensmaßstäben

²⁵ *Vossische Zeitung*, 17. 12. 1844.

²⁶ *Vossische Zeitung*, 20. 12. 1844.

im zeitgenössischen Musikleben. In den europäischen Opern- und Konzerthäusern vollzog sich die Auseinandersetzung zwischen verschiedene Geschmacksidealen und verschiedenen Verhaltensnormen. Statt schlicht von einem teleologischen Prozess auszugehen, welcher zur unwidersprochenen Durchsetzung eines »modernen« Hörverhaltens führte, scheint es aufschlussreicher, den wechselseitigen Verhandlungsprozess verschiedener »taste publics« (William Weber) zu verfolgen.²⁷ Tatsächlich formierten sich unterschiedliche soziale Gruppen, wie William Weber es für das europäische Konzertleben gezeigt hat, um spezifische Geschmackspräferenzen und ästhetische Visionen. Bürgerliche und aristokratische, elitäre und populäre Praktiken, Geschmäcker und Werte stritten und interagierten im sozialen Raum des Auditoriums und formierten allmählich ein neues Publikumsverhalten.²⁸ 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.²⁹

Das sich im deutschsprachigen Raum und im kontinentalen Europa etablierende Hörverhalten setzte allmählich auch in England neue Maßstäbe — wenn auch um eine ganze Generation verzögert. Von Deutschland zu lernen bedeutete für viele gebildete Briten eine Verbesserung des eigenen Geschmacks und der eigenen Manieren. Bis zur Wende zum 20. Jahrhundert klagten englische Kritiker und Musikliebhaber bitter über das eigene vergnügungssüchtige und unbeherrschte Publikum. Aus ihrer Perspektive heraus betrachtet hatte das englische Publikum dringend ein besseres musikalisches Verhalten zu erlernen: »Some severe penalty — say fourteen day's imprisonment without the option of a fine — should be inflicted on those gentlemen who insist on bursting out in the middle of a song or an instrumental solo with the strident shout of 'Bra! Bra!' the second syllable being quite inaudible. This peculiar noise, though ostensibly intended to express delight, is much more suggestive of the wrath or indignation of an infuriated gorilla.«³⁰ Ein durchaus irritierter Leser des britischen Fachblattes *Musical World* empörte sich im Jahre 1877 über die in seinen Augen immer noch ganz unangebrachten Beifallsbekundungen während einer Richard Wagner Aufführung in Covent Garden. Gleichzeitig verdeutlicht sein Bericht aber auch die allmähliche

²⁷ W. WEBER, *Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*, Aldershot 2004², bes. 11-12.

²⁸ Vgl. H.-D. MEYER, Taste Formation in Pluralistic Societies. The Role of Rhetorics and Institutions, *International Sociology* 15 (2000), 33-56; A. GEBESMAIR, *Grundzüge einer Soziologie des Musikgeschmacks*, Opladen 2001.

²⁹ Ein vergleichbares Argument mit Blick auf die us-amerikanische Kultur des 19. Jahrhunderts macht L. LEVINE, *Highbrow/Lowbrow: the Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge/Mass., 1988.

³⁰ *The Musical Times*, Juli 1897, 448-49.

und offenkundig nicht immer ganz freiwillige Disziplinierung des Londoner Publikums:

»It is a frequent source of annoyance to hear individuals applauding with more enthusiasm than discretion at inopportune times, generally immediately after the last note of anything sung that pleases them, thus drowning the finishing bars to be played by the orchestra... Last night, at the *finale* of the first act of *Tannhäuser*, the ‚gods‘, as usual, began to applaud before the singing had ceased, and a little sensation was created by a gentleman resenting their bad taste (though in somewhat noisy manner) by shouting ‚Order!!!‘ in stentorian tones, and afterwards (when the band had finished) calling out ‚Now !!!‘ setting the example by then clapping vigorously. Cannot Mr Gye set up a signal post of some kind to teach people when to be quiet and when to give vent to their enthusiasm?«³¹

Die Durchsetzung des schweigenden Publikumsverhaltens in den europäischen Musiktheatern in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war nicht nur Ausdruck einer allgemeinen bürgerlicher Selbstdisziplinierung. Ohne den gleichzeitigen Impuls von als vorbildlich begriffenen musikalischen Werken sind die markierten Veränderungen nicht hinreichend zu verstehen. Obwohl das Argument auf der Hand zu liegen und beinahe trivial erscheinen mag, muss auch im Zusammenhang des neuen Hörverhaltens im Musiktheater auf die besondere Rolle Richard Wagners verwiesen werden. Die Musikdramen Richard Wagners entfalteten eine vergleichbare Wirkung in den Opernhäusern wie Ludwig van Beethovens Sinfonien in den Konzertsälen.³² Wagner selber hatte die im Rahmen sinfonischer Konzerte entwickelten bürgerlichen Verhaltensmuster auch für die Welt der Oper eingefordert und deren Verbreitung nach Kräften unterstützt. Der semisakrale Kult um Wagners Werk und Person tat dann ein Übriges zur pietätvollen Rezeption des »Meisters«. ³³ Gleichwohl scheint die Struktur der Wagnerschen Musik selbst das Publikum zum Zuhören und zum Schweigen motiviert und gezwungen zu haben. Von der Berliner *Lohengrin* Premiere im Jahre 1859 schrieb der Rezensent der *Signale für die musikalische Welt*, er sei »von der angestregten Aufmerksamkeit zu folgen ermattet«. Die Publikumsreaktion sei insgesamt überaus gemischt ausgefallen, viele Opernbesucher seien höchst unzufrieden gewesen.

»Man kommt nicht zur Klarheit, man ahnt nicht, dass diese fortgesetzte recitativische Behandlung der Oper die Menschen ermüdet, aber man vermisst entschieden die Arie, die Cabaletta, den prallen und glänzenden Schluss der Musikstücke. Diese schmerzliche Entbehrung wird etwa so ausgedrückt: ‚Ist Ihnen so etwas vorgekommen? Im

³¹ *The Musical World*, 23. 6. 1877, 431 (Hervorhebung im Original).

³² JOHNSON, *Listening*, bes. 257-69.

³³ Vgl. die Beiträge in D. C. Large — W. Weber (Hrsg.), *Wagnerism in European Culture and Politics*, Ithaca 1985².

Tannhäuser konnte man doch eine Sängerin applaudieren und herausschreien; kaum hat man aber hier angefangen zu klatschen, so trompeten auf der Stelle zwanzig Mann und die Geschichte geht gleich weiter - eine solche Oper kann bei uns kein Glück mache, die Künstler wollen doch vom Publikum ermuntert werden'.³⁴

Diese Publikumsreaktion blieb kein auf Berlin beschränkter Einzelfall. Von der Rezeption der Musikdramen Richard Wagner in London gingen offenbar ähnliche Wirkungen aus. Nachdem die englischen Kritiker wie das breitere Publikum lange mit Wagners Musik wenig anzufangen vermochten, setzte im letzten Viertel des Jahrhunderts eine regelrechter Wagner Boom ein. Bei den Aufführungen seiner Opern war auch hier eine direkte Wirkung auf das Publikumsverhalten zu beobachten. Bereits 1875 verwies die *Times* anlässlich der Londoner *Lohengrin* Premiere auf eine wichtige Besonderheit der Musik, die durch ihren dauernden Fluss keine Unterbrechungen ermöglichte: »A deep impression was created upon a majority of one of the largest audiences ever assembled within the walls of Covent Garden. In a work constructed as is Lohengrin frequent plaudits cannot be expected each successive act may be regarded almost as one continuous piece«. ³⁵ Als London im Jahre 1882 die erste Aufführung des *Ring des Nibelungen* im »Her Majesty's Theatre« erlebte, zeigte sich das Publikum nicht nur beeindruckt, sondern von Wagners Musik ganz offenbar in den Bann geschlagen, wie die *Morning Post* nicht ohne Erstaunen festhielt:

»The Prince of Wales and the Duke of Edinburgh were present at the beginning and remained to the end. ... All applause was checked during the progress, to be allowed full expression at the end of the scenes. Everything seemed new and fascinating. When, after the prelude the curtain rose and discovered the beautiful scene of the bottom of the river, with the Nixies or Rhine maidens floating in the flood, a murmur of approval was heard from the audience, but nothing more, for all seemed intent upon observing the course of the story«. ³⁶

Zehn Jahre später beobachtete die *Illustrated London News* während einer *Siegfried* Vorstellung in Covent Garden die gleiche konzentrierte Aufmerksamkeit des englischen Opernpublikums, die durch ein abgedunkeltes Auditorium noch zusätzlich verstärkt worden war:

»The house was crowded, and the representation was followed throughout with the same intense earnestness and absorbing interest that have invariably characterised the attitude of previous audiences at similar Wagnerian performances. All lights in the house were extinguished whilst the music was in progress, and such perfect silence was kept that at the rare moments when a pause occurred, the proverbial pin might have been heard to drop«. ³⁷

³⁴ *Signale für die musikalische Welt* 17 (1859), 57, 59.

³⁵ *The Times*, 10. 5. 1875.

³⁶ *The Morning Post*, 6. 5. 1882.

³⁷ *The Illustrated London News*, 18. 6. 1892, 747.

Für Wagners Wirkung auf das Hörverhalten des Berliner und Londoner Opernpublikums gab es zahlreiche Ursachen: Neben dem markierten Geniekult um den Bayreuther »Meister«, der ungekannten dramatischen Qualität seiner Opern und ihrer faszinierenden Geschichten, muss in erster Linie der fortwährende Fluss seiner Musik genannt werden, der keinen Raum mehr für »unangebrachten« und lautstarken Enthusiasmus mehr ließ, wie es die viel kürzeren Arien und Ensembleszenen in früheren Opern taten. Dem Publikum war es nicht mehr möglich sich von der Musik abzuwenden, denn Wagners Musik kam nie an ein Ende. Die Abdunklung des Auditoriums verstärkte die Konzentration des Publikums zusätzlich. Wagner aufzuführen half daher das Publikumsverhalten zu verändern und es den geltenden Idealen des Bildungsbürgertums entsprechend zu erziehen und zu disziplinieren. Im Rückblick aus dem Jahre 1902 ließ die *Musical Times* keinen Zweifel an der kultivierenden Wirkung Wagnerscher Operaufführungen:

»The necessity of educating audiences — of making good listeners — has often been the subject of comment. ... If only the people who go to concerts went to hear the music, I make little doubt but that the methods of Bayreuth would, by common consent, be largely imitated in our concert-rooms, for they are all devised with a view to concentrating attention upon the performance. Perfect quite so long as a composition is in progress, and an auditorium sufficiently darkened to prevent one's being distracted by the appearance and movements of one's neighbours; these are attained at Bayreuth, and in many other theatres where Bayreuth is being more or less sincerely flattered by imitation.«³⁸

V. Fazit: Hörverhalten und soziale Disziplinierung

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. Die neue Bewertung des musikalischen Geschmacks und die sich verstärkende öffentliche Selbstbeschränkung im Zuge von Opern- und Konzertaufführungen können mit Hilfe der Kategorien von Norbert Elias als ein »Prozess der Zivilisation« beschrieben werden.³⁹ Mit Blick auf die Transformation des frühneuzeitlichen Europas hat Elias den wachsenden Einfluss der individuellen Selbstkontrolle und den Rückgang spontaner Affektausbrüche und Emotionen in

³⁸ *The Musical Times*, August 1902, 523. Vgl. *The Musical Times*, Juli 1892, 406.

³⁹ N. ELIAS, *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, 2 Bde. Frankfurt/M. 1980. Vgl. R. SENNET, *The Fall of the Public Man*, London 1977; R. SENNET, *The Conscience of the Eye. The Design and Social Life of Cities*, London 1993.

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 aufeinander 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 differenzierende Gesten und Verhaltenmuster. 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. Die neuen ästhetischen Ideale des Bildungsbürgertums, die Situation öffentlicher Betrachtung und Bewertung in den Opernhäusern und die idealisierende Rezeption bestimmter musikalischer Werke, voran der Musikdramen Richard Wagners, griffen ineinander und veränderten innerhalb weniger Jahrzehnte nachhaltig das Publikumsverhalten und den Stellenwert so genannter ernster Musik. Den Preis den die Musikliebhaber für diese Auf- und Umwertung ihres Objektes der Begierde bis heute zahlen ist hoch: Durch die beschriebene Entwicklung gewann das europäische Opernpublikum vielleicht neue musikalische Einsichten, büßte dafür aber ein für allemal viel vom spontanen Genuss musikalischer Erlebnisse ein.

*Summary*DISTINCTION, DEMONSTRATION AND ENFORCEMENT OF DISCIPLINE:
CHANGES IN AUDIENCE BEHAVIOUR IN LONDON AND BERLIN OPERA HOUSES
IN THE 19TH CENTURY

The long 19th century was not only the era of the industrial and political revolutions — it was the heyday of musical performances and musical representations as well. Opera-going was an integral part of the leisure time of the European aristocracy and the bourgeoisie in the 19th century. Opera-houses, therefore, mattered because they were not only musical but social spheres as well. Thus, in the framework of social conventions, the public appropriation and evaluation of music had a twofold function in the metropolitan societies during the 19th century: on the one hand, it confirmed social identity by a habitualized social practice; on the other hand, a taste for art practically displayed served as a means of distinction, in order to maintain and sustain borderlines and distances within society and in order to label oneself as an individual or a social group.

The article concentrates on the social influence, cultural practice and political significance of opera-going in Berlin and London, and it intends to reveal the primarily social and habitual functions of musical entertainments by analysing the behaviour of audiences, rather than by looking at the music itself. Of particular importance was the development of a new behaviour of listening during the performances. The article demonstrates with the help of Norbert Elias categories, how a more or less inattentive audience increasingly disciplined itself and gradually turned into »listeners« in the second half of the 19th century as a part of a »process of civilisation«. Moreover, the transfer of cultural norms between the two cities — like, first and foremost, the habit of silent listening and the elevation of »absolute music« — epitomizes the emergence of a common European culture of music. The point is to compare the development of common cultural practices and forms of public representation in Europe. The communication about music, therefore, can be understood as an integral part of an emerging European elite culture, which referred to common cultural institutions, ideals, and practices.

*Sažetak*DISTINKCIJA, PREDSTAVLJANJE I DISCIPLINIRANJE:
PROMJENE U PONAŠANJU PUBLIKE U OPERNIM KUĆAMA LONDONA I BERLINA
U 19. STOLJEĆU

Dugo 19. stoljeće nije bilo samo razdoblje industrijskih i političkih revolucija. Ono je bilo i doba procvata glazbenog izvođenja i glazbenih predstavljanja. Odlazak u operu u 19. stoljeću bio je sastojni dio dokolice europske aristokracije i građanstva. Operne kuće bile su stoga važne jer su 'pokrivale' ne samo glazbenu nego i društvenu sferu. Tako je u okvirima društvenih konvencija u metropolitanskim društvima tijekom 19. stoljeća javno potvrđivanje i ocjenjivanje glazbe imalo dvostruku funkciju: s jedne je strane potvrđivalo društveni

identitet putem običajne društvene prakse; s druge je pak strane praktički izražen umjetnički ukus služio kao sredstvo distinkcije u namjeri da se zadrži i održi razdjelnice i razlike unutar društva i s ciljem samoodređenja kao pojedinca ili društvene skupine.

Članak se usredotočuje na društveni utjecaj, kulturnu praksu i političko značenje polaznika opere u Berlinu i Londonu i namjera mu je da otkrije primarne društvene i običajne funkcije glazbenih zabava analizom ponašanja publike, a ne toliko baveći se sâmom glazbom. Od posebne važnosti bio je pritom razvitak novog tipa ponašanja pri slušanju izvedbi. Članak pokazuje uz pomoć kategorija Norberta Eliasa kako se manje-više nepažljiva publika sve više disciplinirala i postupno pretvorila u drugoj polovici 19. stoljeća u »slušateljstvo« kao dio »processa civiliziranja«. Štoviše, prijenos kulturnih normi između dvaju gradova — primjerice i ponad svega, običaja slušanja u tišini i uzdignuća »apsolutne glazbe« — predstavlja u malome nastanak zajedničke europske kulture glazbe. Naglasak je na usporedbi razvitaka zajedničkih kulturnih praksi i oblika javnog predstavljanja u Europi. Stoga se priopćavanje glazbom može shvatiti kao sastojni dio nastajanja europske elitne kulture koja se pozivala na zajedničke kulturne institucije, ideale i prakse.

