



Die Erfindung des Schweigens – oder: Musik zum Stadtgespräch

Hörfunksendung von Uli Aumüller
und Sven Oliver Müller

Teil 01 Seite 03

Teil 02 Seite 15

Teil 03 Seite 28

Teil 04 Seite 42

Teil 05 Seite 55

TEIL 1

Signet

... mit Uli Aumüller. In dieser Woche möchte ich ihnen die Geschichte des Schweigens erzählen. Die Geschichte des Schweigens in der Oper, von den Anfängen bis heute, aufgeschrieben von Sven Oliver Müller und mir.

Gitarren-Intro

Im ersten Teil geht es um die Anfänge der Oper um das Jahr 1600. Unsere Geschichte beginnt in Rom und in Florenz.

Musik: Vorspiel von Cavalieri Banchetto Musicale 1617 (Schein)

250 Opernhäuser gibt es weltweit – 120 davon allein im deutschsprachigen Kulturraum. Die Zahlenangaben schwanken, denn es wurden viel mehr Opernhäuser gebaut, die aber heutzutage nicht mehr bespielt werden. Es gibt ein Opernhaus in Tunis, in Marrakesch, in Tiflis, in Mumbai oder Hanoi. In Italien gibt es dutzende Opernhäuser, in denen wenn überhaupt nur gelegentlich Konzerte stattfinden. Sind das noch Opernhäuser im eigentlichen, ursprünglichen Sinne? Oder sind sie nur Zeugen einer vergangenen Epoche? In China hingegen wird gefühlt jede Woche ein neues Opernhaus eröffnet.

All diesen Häusern gemeinsam ist ein Ritual, das sich weltweit etabliert hat. Eine Stunde vor Beginn der Vorstellung öffnen die Türen der Foyers, es wird geplaudert, Sekt getrunken – fünf Minuten vor Beginn wird der Zuschauerraum geöffnet und das Publikum nimmt seine nummerierten Plätze ein. Während der Vorstellung wird geschwiegen, kein Telefon, kein Essen, keine Gespräche oder lauten Geräusche werden akzeptiert. Erlaubt ist nur der Applaus, vielleicht am Ende der Arien, meist aber nur am Ende des Aktes, vor der Pause, in der man sich wieder ins Foyer begibt, um zu plaudern, zu flanieren, Häppchen zu sich zu nehmen. Nach einem Klingelzeichen oder Gong begibt man sich zurück auf seinen nummerierten Platz – applaudiert oder

SWR Musikstunde – „Die Erfindung des Schweigens“

schweigt, oder buht – geht nach der Oper ins Restaurant, ins Hotel oder nach Hause.

Dieser Ablauf ist uns so geläufig, erscheint uns so normal, dass wir das Rituelle daran gar nicht unbedingt erkennen wollen. Derweilen hat sich das Publikum mitnichten immer so verhalten, wie das heute üblich ist – das Schweigen während der Vorstellung, es musste erst erfunden und erlernt werden, wie so manches andere, was verboten oder erlaubt ist. Das Thema dieser und der nächsten vier Folgen der Musikstunde ist die Geschichte des Verhaltens des Publikums – von den Anfängen der Oper bis heute – insbesondere die Geschichte der Erfindung des Schweigens – warum es erfunden wurde und warum es wieder verschwinden könnte. Ziel ist es den öffentlichen Raum zu betrachten, den Blick auf den Wandel der Verhaltensmuster zu lenken, das Verhältnis zwischen Kompositionen und Geschmack zu beleuchten. Das gibt uns Einblick nicht nur in die künstlerische, sondern auch in die politische und soziale Verwandlung der Gesellschaft zwischen 1600 und heute

Musik – Monteverdi – Fanfare zu Beginn des Orfeo

Mit dieser Toccata beginnt die berühmteste der ersten Opern, der L'Orfeo von Claudio Monteverdi, uraufgeführt und eröffnet mit dessen Fanfare 1607 am Hof des Fürsten von Mantua – hier in einer Aufnahme mit Nikolaus Harnoncourt aus dem Jahr 1969.

In den meisten Geschichtsbüchern wird als Geburtsstunde der europäischen Oper jedoch das Jahr 1600 angegeben – mit der Aufführung der „Rappresentatione di Anima e di Corpo“ des Emilio de Cavalieri – in einem Betsaal in Rom neben der Kirche Santa Maria della Vallicella im Februar – und einer „Euridice“ des Jacopo Peri im florentiner Palacio Pitti im Oktober. Bei der ersteren, der „Rappresentatione“ ist die Fachwelt sich nicht einig, ob es sich schon um eine Oper, oder noch um ein Mysterienspiel handelt – es treten noch keine

Personen, sondern abstrakte Figuren auf: Allegorien der Seele, des Verstand, des Körpers, der Schutzengel. Auftraggeber für dieses Musiktheater war die „Congregazione dell’oratorio“ – eine katholische Bruderschaft, die sich unter anderem die Verbreitung der christlichen Werte in der Landessprache auf die Fahnen geschrieben hatte – die Heilige Messe wurde selbstverständlich überall auf Latein gelesen, das auch in Rom am Ende des 16ten Jahrhunderts nur eine Minderheit verstand. Deshalb organisierte man außerhalb der Kirchen, in den Oratorien, den Betsälen, Veranstaltungen auf Italienisch, die – um sie attraktiv zu gestalten - von Musik unterlegt und umrahmt waren. Vielleicht wurde die Landessprache von den deutschen Lutheranern beeinflusst, die im fernen Norden auch ihre Gottesdienste auf Deutsch abhielten und folglich davon ausgingen, dass ihre Gemeinden dem, was der Pfarrer ihnen zu sagen hatte, auch zuhörten. Ob die Bruderschaft der Betsäle auch diese disziplinierende Wirkung auf ihre Zuhörerschaft ausübte, ist leider nicht überliefert – jedenfalls sparten sie nicht an Mitteln und schöpften aus den Vollen, was die damalige Bühnentechnik zur Verfügung stellte: untermalt von einem üppig besetzten Orchester öffneten sich Höllenschlunde und Himmelpforten, es gab Schattenchöre und Ballett-Passagen – der Aufwand lässt darauf schließen, dass man sich die Betsäle eher groß, denn lutheranisch bescheiden vorstellen muss. Ein Publikum, das auch während des Gottesdienstes zu plaudern und zu flanieren gewohnt war, wird diese Weltpremiere der Gattung Oper vielleicht staunend, jedoch keineswegs schweigend bewundert haben. Die Partitur listet eine Reihe wichtiger Persönlichkeiten auf, die wahrscheinlich an der Finanzierung beteiligt oder sonst irgendwie dabei waren – man sah sich also und wurde gesehen. Wir wissen nicht, wie oft, wir wissen nur, dass die Rappresentazione aufgeführt wurde, wir wissen nicht, ob es 1000 oder 2000 Zuschauer waren, oder mehr oder weniger – es muss auf jeden Fall und im wahrsten Sinne des Wortes ein Höllenspektakel gewesen sein:

Musik: Rappresentazione Atto III Sc. 1 + 2

So weit die Rappresentazione di Anima e di Corpo, die Darstellung der Seele und des Körpers, der ersten Oper der europäischen Musikgeschichte von Emilio de Cavalieri – uraufgeführt in der Fastenzeit des Jahres 1600 in Rom, in der Interpretation und musikalischen Rekonstruktion der Berliner Staatsoper und René Jacobs aus dem Jahr 2012, nach mehr als 400 Jahren seligem Schlaf in den Archiven. Die Kommunikationswege um das Jahr 1600 waren mühsam, aufwendig und teuer, aber trotzdem standen die Gelehrten dieser Zeit auch über weite Entfernungen in engem Kontakt und Austausch miteinander. Und so war auch Cavalieri verbunden und beeinflusst von einem Kreis florentiner Intellektueller, eine *camerata* heißt es in der Literatur, die sich schon seit längerem mit der Frage beschäftigte, wie man sich wohl die musikalische Begleitung und den Vortrag der griechischen Tragödien vorstellen muss. Gelöst ist diese Frage im Übrigen bis zum heutigen Tage nicht: Es gibt ein paar Scherben, die neben dem Text einige abstrakte Zeichen enthalten, die musikalische Angaben sein könnten, aber es fehlt der Schlüssel, was genau sie zu bedeuten haben. Darüber hinaus existieren Abbildungen der Musikinstrumente – und es gibt die trotz ihrer Größe hervorragenden akustischen Eigenschaften der griechischen Theaterbauten. Man kann davon ausgehen, dass die Gelehrten in Florenz noch weniger wussten, und es ihnen von daher weniger um eine historische Rekonstruktion, als vielmehr um die Neubegründung eines Musiktheaters ging, das ähnlich erfolgreich und publikumswirksam sein sollte wie das griechische Vorbild. Den komplexen Kontrapunkt der italienischen Madrigale jener Zeit verstand nur eine kleine Minderheit kenntnisreicher Zuhörer – deshalb experimentierte man mit nur einer Gesangsstimme, die von den Instrumenten begleitet sein würde. Hier ein kurzes Beispiel eines Kontrapunktes, ein Madrigal von Carlo Gesualdo da Venosa „O tenebroso giorno“ – das Ich, das hier sein Leid beklagt, ist auf 5

Stimmen aufgeteilt - gesungen von den Neuen Vokalsolisten
Stuttgart:

Musik: O tenebroso giorno (CD Vokalsolisten)

Auf der Opernbühne wären 5 Darsteller gleichzeitig für nur eine Bühnenfigur etwas unpraktisch, aber abgesehen davon suchte die florentiner Camerata nach einer Musik, die den Inhalt der Rede nicht überdeckte – Ziel war, die Rede des Sprechenden singend nachzuahmen – es sollte also gesungen werden, aber man sollte gleichwohl immer verstehen, wovon die Rede ist – oder mehr noch: Die Musik sollte das Verständnis des gesprochenen Wortes noch verstärken, seine Wirkung unterstützen, und nicht von ihm ablenken. Dieser Ansatz klingt reichlich abstrakt und theoretisch – und er hat einige Versuche und Anläufe hervorgebracht, die mit gutem Grund in Vergessenheit geraten sind. Überliefert ist die Oper „Euridice“ von Jacopo Peri – die aus Anlass der Hochzeit von der Fürstin Maria de Medici mit König Heinrich IV. von Frankreich uraufgeführt wurde – in einem Zimmer der oberen Stockwerke des Palazzo Pitti in Florenz – heißt es - vor einem geschlossenen Publikum von etwa 200 Gästen. Maria de Medici war schon Ende Zwanzig, uralt für eine Braut für die damaligen Verhältnisse, in denen Frauen in diesem Alter spätestens nach der 10. Geburt am Kindbettfieber gestorben waren. Ihr Zukünftiger erschien denn auch zu seiner eigenen Hochzeit nicht, sondern schickte einen entfernten Verwandten als seinen Stellvertreter. Hochverschuldet war er vielleicht eher an der Mitgift, denn an der Braut interessiert. Die Wahl des Stoffes dieser Oper – Euridice - scheint auf diesen Hintergrund anzuspielen, denn es ist doch seltsam, dass bei einer Hochzeitsfeier eine Oper aufgeführt wird, in welcher die Braut gleich im ersten Akt an einem Schlangenbiss stirbt – aber der Fokus der Oper liegt allerdings woanders: Es sollte an einem Beispiel aus der Mythologie demonstriert werden, wie durch wohlgewählte Worte, gezügeltes Temperament und natürlich unterstützt durch die Musik ein Fürst oder König in der Lage ist

SWR Musikstunde – „Die Erfindung des Schweigens“

selbst Charon oder Pluto zu überzeugen, Orpheus einem Sterblichen den Zugang in ihr Reich zu gewähren, um Eurydike von den Toten zu den Lebenden zurückzuholen. Diese Oper wendet sich an den Fürsten oder die Fürstin, um ihr zu sagen: Wenn Du Deine rhetorischen Künste so perfekt beherrschen würdest wie dieser Orpheus, dann könntest Du Deine Gegner auf eine friedliche Weise überzeugen und müsstest keine teuren Kriege führen. Ein Blick auf das spätere Leben der Maria de Medici legt den Schluss nahe, dass sie entweder dieser Aufführung nicht beiwohnte, sondern sich bei einer anderen Attraktion des mehrtägigen Hochzeitsfestes amüsierte – oder aber, dass sie deren Botschaft überhört hat, weil sie während der Aufführung andere Geschäfte zu erledigen hatte, politische Fäden zu ziehen, Intrigen zu spinnen oder abzuwehren – oder aber, auch diese Möglichkeit könnte man in Erwägung ziehen, die Musik selbst konnte nicht überzeugen, hinterließ ein ratloses, gähnendes Publikum – über diese Details haben wir leider keine Nachrichten. Die 1992 entstandene Rekonstruktion und Aufnahme von Jacopo Peris Oper wurde 1995 als offizielles Geschenk an die Delegierten des EU-Gipfels in Bologna verteilt – wir hören daraus den Dialog des Orpheus mit Pluto.

Musik: Peri Scena Quarta – Track 04 und 05

Soweit unser Ausschnitt aus Jacopo Peri´s Euridice, gesungen haben Gian Paolo Fagotto und Furio Zanasi mit dem Ensemble Arpeggio unter Roberto de Caro. Die Euridice ist unumstritten die erste Oper der europäischen Musikgeschichte, uraufgeführt im Rahmen der Hochzeitsfeierlichkeiten von Maria de Medici und Heinrich dem IV. von Frankreich. Die Oper war nur eines von vielen Lustbarkeiten eines mehrtägigen Hoffestes – man kann davon ausgehen, dass die Zuschauer, auch wenn sie geladene Gäste waren, während der Aufführung herein- und herausgingen und eben den Geschäften nachgingen, die aus ihrer Sicht die höhere Priorität hatten. Ob es zu einer zweiten Aufführung von Peri´s Oper kam, ist nicht überliefert - im SWR Musikstunde – „Die Erfindung des Schweigens“

Unterschied zu der Oper, die 7 Jahre später rund 200 Kilometer nördlich von Florenz in Mantua uraufgeführt wurde, mit dem gleichen griechischen Orpheus-Mythos als Geschichte – eine Oper, die man als Urknall der Operngeschichte bezeichnet hat. Der Herzog von Mantua, Vincenzo Gonzaga, war als einer der geladenen Gäste 1600 in Florenz gewesen, möglicherweise in Begleitung seines Hofkomponisten - und er hatte zugehört, oder jedenfalls soweit zugehört, dass der Herzog ihm den Auftrag geben konnte, das gleiche wie Peri zu komponieren, nur ausgefallener und schwungvoller. Wieder kam es zu einer Aufführung vor ausgewählten Gästen, „im Saal jenes Palastteiles, welcher der Herzogin von Ferrara zugewiesen ist“ – es soll eher eine konzertante, denn szenische Vorstellung gewesen sein. Die szenische Lustbarkeit erlebte die Hofgesellschaft bereits am Tage zuvor, im mantueser Theater, in welchem am 23. Februar zum Höhepunkt des Karnevals eine Komödie gegeben wurde. Am 24. Februar folgte im kleinen Kreise die Favola in Musica „L'Orfeo“ von Claudio Monteverdi. Das Libretto war zuvor gedruckt worden, man konnte es während der Vorstellung mitlesen, ja schon vorher studieren. Im Gegensatz zu Peri mutet es den Zuschauern das traurige Ende des Mythos zu. Orpheus verliert am Ende seine Eurydike und kommt allein aus der Unterwelt zurück. Der Herzog persönlich soll bei den Proben dabei gewesen sein.

Musik: Auftritt der Musica – CD1 Ende track 1 Anfang track 2

Rotraud Hansmann sang in der Aufnahme mit Nikolaus Harnoncourt die Allegorie der Musica – die erste Szene des Orfeo von Claudio Monteverdi.

Was man 1607 bei der eher konzertanten Uraufführung an szenischem Aufwand sparte, war offensichtlich in die musikalische Prachtentfaltung investiert worden. Ähnlich wie bei der Rappresentatione von Cavalieri in Rom gibt es ein farbenprächtig besetztes Orchester, Chöre, Solisten und Solistenensembles. Überliefert ist, dass die Aufführung im

herzoglichen Palast am 1. März wiederholt wurde – auf Wunsch und zum Gefallen vieler Frauen. Es soll eine Teilaufführung im gleichen Jahr in Monteverdis Geburtsstadt Cremona gegeben haben – und außerdem eine Aufführungsreihe im Theater zu Mantua – das, schreibt Ulrich Schreiber, „immerhin 4000 Menschen Platz bot“. Hätte es tatsächlich mehrere Wiederholungen in diesem Theater gegeben, dürfte ganz Mantua diese Oper gesehen haben. 1609 erscheint ein Druck der Partitur – jedoch erst 1904 kommt es zu weiteren Aufführungen. Und was hat Monteverdi anders oder besser gemacht als Peri? Er hat – in einfachen Worten – in seiner favola in musica der Musik mehr Raum gegeben – die Figuren halten keine Balance mehr zwischen Sprechen und Singen, sondern sie singen, - und wie sie singen! - jede Rolle entsprechend ihrem Charakter. Wie hat das Publikum reagiert, was hat es fasziniert? Der Umstand, dass eine zweite Aufführung angesetzt wurde, ist eher ungewöhnlich – die Oper errang also etwas mehr Aufmerksamkeit, als die anderen Lustbarkeiten eines höfischen Festes. Der Herzog konnte damit politisch punkten, an seinem Hofe ein musikalisches Werk aufgeführt zu haben, das avancierter und raffinierter gelungen war als an allen anderen Höfen in Ober- und Mittelitalien – einschließlich der Medicis. Genau das war entscheidend. 1608 gab es eine weitere Oper aus Anlass ausgedehnter Hochzeitfeierlichkeiten – Monteverdi's Arianna, deren Musik bis auf einen Klagegesang leider verloren ging. 1612 stirbt der Herzog Vincenzo Gonzaga –Monteverdi wird entlassen und stürzt in eine lange finanzielle und seelische Krise, weil kurz zuvor auch noch seine Frau gestorben war. Die Wertschätzung eines Hofkomponisten unterlag also gewissen Beschränkungen.

Aus dem „L'Orfeo“ von Claudio Monteverdi nun die gleiche Begegnung Orpheus Charon, die wir zuvor in der Fassung von Peri gehört haben – in der Aufnahme unter der Leitung von Nikolaus Harnoncourt singt Lajos Kosma den Orpheus und Nikolaus Simkowsky den Charon:

L'Orfeo – III: Akt.

Soweit „L'Orfeo“ von Claudio Monteverdi in der legendären Aufnahme mit Nikolaus Harnoncourt aus dem Jahr 1969, die bei aller Qualität für sich genommen eine gewisse historische Patina angenommen hat. Wie sich das Publikum dieser Oper bei deren Uraufführung verhalten hat, wissen wir im Detail nicht – was wir wissen, dass bei höfischen Festen in dieser Zeit die Musik dem Fest zu dienen hatte – und nicht umgekehrt die Musik im Zentrum der Aufmerksamkeit stand. Das Fest sollte spektakulärer, erlesener, in jeglicher Weise beeindruckender sein als ähnliche Veranstaltungen der benachbarten Fürstentümer. Es war das politische und ästhetische Aushängeschild für die Prosperität des eigenen Staates, für die Macht und den Einfluss seines Herrschers. Man reiste an, nicht um sich zu amüsieren, sondern um Politik zu machen. Es gibt ein Bild von einem unbekanntem Meister, das zwar rund hundert Jahre später datiert und ein Konzert in der Casa Goldoni in Venedig zeigt – aber ich wage zu behaupten, dass man sich in etwa so auch die Uraufführung des Orfeo in den repräsentativen Räumen der Herzogin in Mantua vorstellen muss. Was dieses Bild zeigt ist nicht das getreue Abbildung der Aufführung 1607 in Mantua, aber es kann unserer Phantasie einen Hinweis geben. Auf dem Bild sieht man in einem größeren Ballsaal mit Galerien rund um einen Tisch etwa zwanzig Musiker – Streich-, Zupf- und Tasteninstrumente, Blech- und Holzbläser. Trotz der üppigen Besetzung scheint dieses Orchester aber eher in einer gedämpften Lautstärke gespielt zu haben, vielleicht eher so, wie es heutzutage Barmusiker tun würden – denn alle Gäste, die entlang der Wände sitzen oder stehen sind – man hört es förmlich – in leise Gespräche vertieft, sie neigen einander die Köpfe zu, Diener reichen Speisen oder Getränke. Keiner der Gäste betrachtet die Musiker, die Blicke und Gesten gehen kreuz und quer durch den Raum – man observiert sich gegenseitig: Mit wem hat der Herzog eine Liaison begonnen, mit wem muss ich mich

verbünden, um ihm gegenüber meine Interessen durchzusetzen – und wer käme als Heiratskandidat für meine Tochter in Frage. Das sind Fragen, welche die Konzertbesucher interessiert haben dürften. Im Vordergrund des Bildes versuchen zwei Kinder ihre Körperhaltung zu perfektionieren, sie erproben in der Gesellschaft, was ihnen ihr Tanzlehrer beigebracht hat. Körperhaltung und Gestik sind nicht nur Mittel zur sozialen Destinktion, man steht, man bewegt sich nicht wie der gemeine Mann des Volkes, sondern sie dienen auch der Kommunikation, wie ein Morsealphabet, das erst erlernt und einstudiert werden will. Konzerte und Opern wurden ohne Pause gespielt – die Pause war sozusagen in die Aufführungen integriert, man nahm sie sich, wann immer man es für angemessen hielt – und verstand die Musik als eine tönende Kulisse im Hintergrund – so ähnlich, wie wenn wir heute zum Essen eine CD auflegen. Dass daher Monteverdi´s Orfeo 1607 kurzfristig ein zweites Mal in den Räumen der Herzogin aufgeführt wurde, heißt nicht, dass dieses Werk – ein opus perfectum et absolutum - sein Publikum so sehr überwältigte, dass es diese Oper zwei Stunden lang staunend und schweigend bewunderte und anschließend in tosenden Applaus verfiel. Dies anzunehmen wäre reine Spekulation. Die Wiederholung könnte eher ein Indiz dafür sein, dass das Publikum so erstaunt war ob der neumodischen Art zu komponieren, ob der bis dahin unerhörten Dynamik und Dramatik der Handlung und der Musik – dass deshalb während des Konzertes so viel geredet und getuschelt wurde, dass man von der Oper nichts mehr mitbekam. Deshalb war dann – möglicher Weise - eine zweite Aufführung vonnöten.

Musik: Schlusschor und Moresca aus Orfeo

Sie hörten den Schlusschor und die Moresca aus Monteverdi´s Orfeo – in einer Aufnahme mit Nikolaus Harnoncourt aus dem Jahr 1969.

Wie sehr im höfischen Rahmen Politik und Musiktheater miteinander verwoben waren, zeigt exemplarisch und sicher mit prachtvollster Ausstattung das berühmte Ballet royal de la Nuit, mit dem König Ludwig XIV. – der Enkelsohn von Maria de Medici – sich 15-jährig als der neue Herrscher von Frankreich präsentierte. Das Ballett erzählt den Verlauf einer Nacht – und endet mit dem Sonnenaufgang – Aurora tritt persönlich auf und singt:

*Seit ich den Sonnenaufgang eröffne,
habe ich nie so prächtig und stolz
und nie mit so heiterer Miene
in meiner ganzen Laufbahn geleuchtet
und bin nie so großem Licht vorausgegangen.
Welche Augen wären nicht von ihm geblendet?
Der junge Louis ist die Sonne, die auf mich folgt.*

Nach dieser Einleitung erschien der junge König, er tanzte selbst wie auch sein jüngerer Bruder und mehrere Herzöge, womit er sich vor den zahlreich erschienen Angehörigen der höfischen Gesellschaft etablierte, den Gesandten aus ganz Europa, und zwar mit dem Namen, mit dem wir bis auf den heutigen Tag Ludwig XIV. noch immer verbinden: Der Sonnenkönig. Ob das Publikum damals – am 23. Februar 1653 – im Salle du Petit Bourbon des Palais du Louvre geschwiegen oder geschwätzt hat, dürfte den Veranstaltern ziemlich gleichgültig gewesen sein – Hauptsache das handverlesene Publikum war beeindruckt – und es verbreitete sich in der gesamten damals bekannten Welt die Nachricht, dass Frankreich nunmehr nur einen Sonnenkönig hat, und nicht mehrere. Heißt in anderen Worten: der Aufstand der Fronde war niedergedrungen, der französische Landadel war politisch zum Schweigen gebracht worden – im Theater durfte er ruhig weiter schwätzen. Es spielt das Ensemble Correspondances unter der Leitung von Sébastien Daucé:

Musik: Eben dieses Lied aus dem Ballet royal de la Nuit (CD 02 – Tr. 27+28)

Das war der erste Teil der Musikstunde mit einer Geschichte des Schweigens in der Oper von den Anfängen bis heute. Morgen folgt der zweite Teil. Am Mikrofon verabschiedet sich Uli Aumüller

TEIL 2

Signet

... mit Uli Aumüller. In dieser Woche möchte ich ihnen die Geschichte des Schweigens erzählen. Die Geschichte des Schweigens in der Oper, von den Anfängen bis heute.

Gitarren-Intro

Im zweiten Teil besuchen wir die ersten öffentlichen Opernhäuser in Venedig – reisen gleich zweimal nach London, außerdem nach Bayreuth, Hof und Hamburg.

Musik: Ouvertüre Artaserse von J. A. Hasse

Zur Ouvertüre dieser Folge die einleitende Sinfonia zur Oper Artaserse von Johann Adolph Hasse, gespielt von Les Talents Lyriques unter der Leitung von Christophe Rousset.

Nach dem Tod des Herzogs Vincenzo Gonzaga von Mantua 1612 wurde Claudio Monteverdi aus dessen Diensten entlassen. Er schrieb für andere höfische Auftraggeber weitere musiktheatralische Werke, die uns leider nicht überliefert sind. Erhalten hat sich erst die Partitur seines „Il Ritorno d’Ulisse in Patria“ – „Die Heimkehr des Odysseus“ – wobei wir uns unter Partitur heute etwas Anderes vorstellen – und zwar ein Buch, in dem für jede Stimme, für jedes Instrument genau aufnotiert ist, was es wann zu spielen hat. Das ist bei Monteverdi anders -und es war zu seiner Zeit auch nicht üblich, mehr aufzuschreiben als die Noten für den Gesang und vielleicht die Ziffern für den Generalbass – vieles wurde improvisiert, die verschiedenen Stile genuesisch, römisch, neapolitanisch beherrschten die Musiker aus dem Stand –waren damit groß geworden. Es gab nicht wirklich einen Unterschied zwischen dem Komponisten und dem Interpreten einer Musik. Der Komponist saß selbstverständlich am Cembalo oder an der Gambe - und vor allen Dingen mussten die Musiker damals – um das Jahr 1640 – flexibel reagieren können. Sie spielten nicht vor einem

schweigenden, disziplinierten Publikum – auf der Bühne gab es keine wochenlang einstudierte Regie, sondern die Sänger agierten spontan, ebenso wie sie es für angemessen hielten. Und das Publikum forderte Zugaben – nicht nur Wiederholungen, das *da capo* einer Arie, sondern mitten in der Oper gern auch ganz andere Arien aus ganz anderen Zusammenhängen, wenn ihnen der Sänger gerade gefiel, die nicht unbedingt aus demselben Stück stammen brauchten – die Entscheidung, was wann gesungen wurde, lag im Zweifelsfall bei den Sängern.

Wir sprechen hier nicht mehr von dieser Gattung Oper, die wie die *Euridice* von Jacopo Peri oder der *Orfeo* von Claudio Monteverdi für ein höfisches Fest und einen Kreis von Musikliebhabern komponiert und aufgeführt wurden, nein, wir sprechen von jenen Opern, die für die ersten privat betriebenen öffentlichen Opernhäuser konzipiert waren. 1637 eröffnete in Venedig mit Francesco Manellis vorlorengegangener Oper *L'Andromeda* das Teatro San Cassiano das erste bürgerliche Musiktheater – das, im Gegensatz zu den höfischen Veranstaltungen, die gesamten Unkosten einer Opernproduktion aus den Einnahmen decken musste. Alle Zuschauer, gleich welchen Standes, mussten Eintritt bezahlen – die Oper war keine exklusive Veranstaltung mehr für eine überschaubare Anzahl geladener Gäste, sondern sie wurde öffentlich – sie stand offen für jeden, der zahlen konnte. Die Mehrheit der Besucher waren nicht mehr die Adligen, sondern gehobene Bürger. Es gibt einen Theaterzettel aus jener Zeit, der anzeigt, wer welche Loge gemietet hatte. Die erkennbar adligen Namen sind in der Minderheit.

Von dem Drama in Musica *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* hören sie die Ouvertüre, eine Sinfonia gespielt vom Concerto Vocale unter René Jacobs

Musik: Vorspiel Ritorno

1638 eröffnet in Venedig ein zweites Opernhaus – das Teatro Giovanni e Paolo – in welchem Claudio Monteverdi's Heimkehr des Odysseus uraufgeführt wird. 1640 kommen zwei weitere Opernhäuser hinzu. Sie alle haben eine Kapazität zwischen 500 und 1000 Plätzen. Den rund 150.000 Einwohnern Venedigs bieten diese vier Operntheater allein rund 3000 Plätze, Tag für Tag. Die Sprechtheater kommen noch dazu. Alle Theater folgen einem ähnlichen Bauplan - sie haben ein unbestuhltes Parkett hufeisenförmig umgeben von Theaterlogen in drei bis vier Rängen. Ein Foyer gibt es nicht, auch keinen Orchestergraben – auch Toiletten sucht man in den Grundrissen vergebens. Das Parkett wird an der Abendkasse verkauft, die Logen sind in der Regel für die gesamte Spielzeit – meist im Winter rund um den Karneval – verpachtet. Die Besucher des Parketts wechseln also täglich, die der Logen bleiben mehr oder weniger die gleichen. Gespielt wird im staggione-Betrieb – d.h. es wird eine Oper so oft wiederholt, bis die Nachfrage nachlässt und man sie durch die nächste Produktion ersetzt. Für die Logenpächter heißt das, dass für sie nach der Premiere mit der zweiten, dritten oder zwanzigsten Wiederholung die Neugierde auf das Bühnengeschehen zusehends nachlässt, punktuell wird, und man sich auf die Höhepunkte einer Oper konzentriert, die Bravourarien, die besonderen Bühneneffekte – um sich dann wieder mit anderen Dingen zu beschäftigen.

René Jacobs, der belgische Dirigent und Spezialist für die Wiederentdeckung und Einrichtung vergessener barocker Opern, meinte treffend, es habe einen Geburtsfehler bei dieser zweiten Erfindung der europäischen Oper im venezianischen bürgerlichen Privattheater gegeben: Es fehlte – da auch die Hälfte des Budgets für die Prima Donna aufgewendet werden musste – an allen Ecken und Enden an Geld: Es gab kein Geld für die Ausstattung der Bühne, für die Chöre, für die Besetzung des Instrumentalensembles ... drei Cembali, eine Mittelstimme, vier Streicher und zwei Lauten, das musste in der Regel genügen. Man fragt sich heutzutage, wie bei einem solchen

Klangkörper angesichts rund 1000 dicht gedrängt stehender und in den Logen sitzender, essender, schmatzender, schwatzender Zuschauer man überhaupt etwas gehört hat – zumal man sich die Luft stickig vorstellen muss, rußig von den Tran- und Wachskerzenlampen, außerdem liefen Händler herum mit Getränken oder um die Libretti zu verkaufen – und Prostituierte, die sich selbst feil boten. Betrachtet man die zahlreichen Kupferstiche und Gemälde aus jener Zeit, sangen zumindest die Hauptdarstellerinnen in so eng geschnürten Miedern, dass ich mich frage, wie man so gekleidet überhaupt einen Ton herausbringen kann. Aber – so versicherten mir heutige Sängerinnen – es geht, man braucht gar nicht so viel Luft, um eine laute, vernehmliche Stimme zu erzeugen.

Hören sie aus der Oper „Il ritorno d’Ulisse in Patria“ das Schlussduo – Odysseus und Penelope sind nach 20 Jahren des Wartens wieder vereint – mit einer den heutigen Hörgewohnheiten angepassten Instrumentalbegleitung und auch ohne störende Nebengeräusche des historischen Publikums – eine Aufnahme mit Bernarda Fink und Christian Prégardien aus dem Jahr 1992. René Jacobs leitet das Concerto Vocale.

Musik – Monteverdi Heimkehr – Schluss. ...

Das Geschäftsmodell des Opernhauses Teatro San Cassiano von 1637 und all der weiteren Häuser, die ihm folgten, war so erfolgreich, dass es in kürzester Zeit zur Gründung ähnlicher Einrichtungen in anderen europäischen Metropolen kam – in Paris, in London, in Wien. Überall wird der gleiche Typ Theaterarchitektur gebaut – Logentheater mit 3 bis 6 Rängen, Holzkonstruktionen, die häufig genug abbrennen, so dass sich fast keines dieser Theater bis heute erhalten hat. Vor allem ein Typ Oper setzte sich in diesen Häusern europaweit durch - ich vermute, da er den Bedürfnissen und auch dem Verhalten des Publikums am besten entgegen kam – die opera seria. Opera seria, das klingt erst einmal wie eine Serienoper, also eine Oper, die am laufenden Band hergestellt wurde, wie ein Soap Opera.

Was ein Missverständnis wäre, denn opera seria meint in erster Linie eine Opernform, die auf einer Serie von einzelnen Nummern aufbaut, Arien vor allen Dingen, zwischen denen Rezitative überleiten, die bei heutigen Wiederaufführungen meist radikal gekürzt werden, oder ganz weggelassen, was diesen Opern ihre Handlung, ihre Geschichten wegnimmt – aber dieses Problem steht auf einem anderen Blatt. Die Arien sind meist nach einem starren ABA-Schema aufgebaut – auf einen raschen, oft furiosen A-Teil folgt ein gemäßigerer B-Teil und abschließend die Wiederholung des Anfangs – in der Partitur einfach als da capo bezeichnet und nicht ausnotiert – der Dirigent, die Musiker müssen also einfach 5 oder 10 Seiten zurückblättern, und das gleiche noch mal spielen – aber das gleiche dann doch anders singen. Diese Arien geben den Titelfiguren die Gelegenheit, ihre jüngst entbrannte Liebe auszubreiten, oder ihren Hass, oder ihre Eifersucht und Rachegefühle – und den Sängern den Raum, ihr ganzes virtuoseres Können zu entfalten. Ein Beispiel unter tausenden: Eine Arie des Guido aus der Oper Flavio von Georg Friedrich Händel – Derek Lee Ragin, Countertenor mit dem Ensemble 415 unter René Jacobs.

Musik: Händel – rompo e lacci (ca. 5 min.)

Und um eben das zu erleben, solche Bravourarien, kamen die meisten Zuschauer in die Oper. Man kam, um die Sängerstars zu bejubeln – und ihre sowieso schon dacapo-gesungenen Arien nochmals dacapo zu klatschen – vielleicht sogar ein drittes Mal, wobei die Sänger dann, wenn die Begeisterung nicht enden wollte, auch etwas beliebig Anderes sangen, von dem sie wussten, dass es beim Publikum ankam. Ganz gleichgültig, ob das nun mit der Handlung der Oper etwas zu tun hatte oder nicht. Wenn nun eine solche Arie 10 Minuten dauerte, wie die nun folgende, dann war mit dem dacapo und der ad libitum Zugabe des Sängerstars aus einer ganz anderen Oper gern einmal eine halbe Stunde herum, bis das nächste Rezitativ den

Fortgang der eigentlichen Handlung erzählte. Den konnte man aber auch im Libretto nachlesen, das, wie gesagt, vor und während der Vorstellung verkauft wurde, genauso wie Speisen und Getränke – der Zuschauersaal war genauso hell erleuchtet wie die Bühne, so dass die sich dort abspielenden Ereignisse genauso viel Aufmerksamkeit auf sich ziehen konnten wie die auf der Bühne. Es gibt ein schönes Guiseppo Grisoni zugeschriebenes Gemälde, das Anfang des 18ten Jahrhunderts entstand und ein kleines Logentheater zeigt, in dem jede Loge wie eine kleine Bühne gestaltet ist: Dort ein Liebespaar, dort eine einzelne Dame mit bitterer Miene, ein Pärchen im Streit, ein anderes im tiefsinnigen Disput, während unten im Parkett kleine Grüppchen Arm in Arm flanieren. Man hat also die Wahl, entweder der Handlung auf der Bühne zu folgen, oder den Handlungen in einer der etwas kleineren Logen, als stünde man vor einer Wand mit Fernsehmonitoren, und überall ist ein anderes Programm eingeschaltet. Und diese Programmvielfalt war die zweite Attraktion, wegen der man so gegen 16 Uhr am Nachmittag die Oper betrat und nicht vor 22 Uhr wieder verließ. Wobei die Anfangszeiten der Opernabende im Laufe der Jahrzehnte immer mehr nach hinten geschoben wurden, wahrscheinlich weil man nicht nur den vermögenden, sondern auch den arbeitenden Teil der Bevölkerung als potentiellen Zuschauer gewinnen wollte. Auf jeden Fall ermöglichte das relativ starre Nummernkonzept der opera seria dem stets unaufmerksam-aufmerksamen Publikum, das sich mehr mit sich selbst beschäftigte und die Musik als ein Beiwerk betrachtete, an jeder beliebigen Stelle der Oper ein- und wieder auszusteigen, die Bauelemente hatten alle ihren Platz, man kannte sich aus und konnte sich schnell orientieren – wobei – das muss man bedenken - die Opern des späten 17ten und frühen 18ten Jahrhunderts meist um eine überschaubare Zahl mythologischer Geschichten kreisten, 40 oder 50 Stoffe, die immer wieder neu vertont, neu bearbeitet wurden – so dass die Übersetzung Serienoper für opera seria irgendwie auch nicht falsch ist.

Musik: Riccardo Broschi – Son qual nave ch'agitata

Diese von dem Countertenor Derek Lee Ragin und der Sopranistin Ewa Mallas-Godlewska gesungene Arie entstammt der Oper Atarserse, die Johann-Adolph Hasse im Auftrag der Londoner Opera of the Nobility 1734 komponiert hatte, in die allerdings einige Bravourstücke von Riccardo Broschi eingefügt wurden, und der war der Bruder des legendären Kastraten Farinelli – alias Carlo Broschi. Farinelli war eigens aus Italien engagiert worden, um Georg Friedrich Händels Opernhaus am Haymarket Konkurrenz zu machen – ihn letztlich zu ruinieren. Das Libretto von Pietro Metastasio wurde bis zum Ende des Jahrhunderts rund 90mal vertont. Es ist wahrscheinlich eher ein Zufall, dass Georg Friedrich Händel nicht auch schon eine Fassung geschrieben hatte. Dass er im Streit mit der Opera of the Nobility unterlag, hatte mit seiner musikalischen Qualität nicht das Geringste zu tun – da gaben sich Hasse und Händel nicht viel – hätte Händel das Geld aufgetrieben, um Farinelli zu engagieren, es hätte die Opera of the Nobility schließen müssen. Gerade weil die musikalische Textur vergleichbar, wenn nicht in gewisser Weise austauschbar war, zählte für das Publikum nur der Name, der Ruhm des Interpreten – und der ließ die Damen reihenweise in Ohnmacht fallen. So ähnlich wie man 1970 von Karajan's Neunter sprach, wenn die Interpretation einer Symphonie von Beethoven gemeint war. Der Name des Dirigenten oder des Interpreten ist wesentlich wichtiger, als der des Komponisten, den er zum Erklingen bringt.

In dem Film von Gérard Corbiau, aus dessen Soundtrack ich die Aufnahme genommen habe, veranlasst das Klimpern eines Kaffeelöffels Farinelli dazu, seine Arie zu unterbrechen und so lange zu warten, bis die betreffende Dame in ihrer Loge ihre Tasse zur Seite stellt – die dann, bei der nächsten Koloratur, vor Rührung in Tränen ausbricht. Historisch ist an dieser Szene überhaupt nichts, es handelt sich um reine Fiktion, wie die

meisten Filme dieser Art mehr Auskunft geben über die Strukturen des Begehrens zur Zeit ihrer Entstehung – 1993 – denn Einblicke in die Begebenheiten der Zeit, in der ihre Handlung spielt. Gedreht hat Corbiau mit großem Kostümaufwand in dem markgräflichen Opernhaus in Bayreuth, das 1748 mit einer Atarserse-Oper von Johann-Adolph Hasse eröffnet wurde – Anlass war die Hochzeit der Tochter der Markgräfin Wilhelmine, die für diese Oper auch das Libretto verfasst hatte. Es gibt einen Bericht, demzufolge das Grafenpaar nach dem feierlichen Einzug, mit Fanfaren und Verneigungen nach einem durchkomponierten und durchchoreographierten Ablaufplan, gleichwohl geruhte, nicht in seiner prachtvollen Mittelloge Platz zu nehmen, sondern sich lässig an das Geländer vor dem Orchester zu lehnte, also gäbe es den Pomp rings herum gar nicht – als hätte man nicht den berühmtesten Theaterarchitekten Ferdinando Galli da Bibiena aus Wien abgeworben, den teuersten Komponisten engagiert, ein Ballett aus Frankreich und ein Musikensemble aus Italien gleich für das ganze Jahr fest angestellt. Und das für gerade mal 200 250 geladene Gäste - mehr passen in dieses Opernhaus nicht hinein – die gleichwohl auf die größte Opernbühne jener Zeit blicken konnten, größer als die der Bayerischen Staatsoper heute – 14 Meter breit und 26 Meter tief – so dass man sich fragen kann, wie man diese Fläche mit der damaligen Technik hat beleuchten können. Aber diese lässige coole Haltung findet man häufiger auf zeitgenössischen Darstellungen. Einen Kupferstich von 1758 mag ich besonders gern – er zeigt die Szene eines Balletts mit dem Titel: „Der großzügige Türke“ – einer Inszenierung des Wiener Hoftheaters. Hier sind es insgesamt drei Herren, die – als würde man im Garten flanieren – sich während der Aufführung sehr entspannt mit den Musikern auf der anderen Seite der Brüstung unterhalten. Und auch die anderen Damen und Herren in ihren Proszeniumslogen – von denen aus man im Übrigen nur die Hälfte der Bühne sah, dafür aber von allen anderen Logen eingesehen werden konnte – auch diese noblen Damen und Herren sind alles andere als

SWR Musikstunde – „Die Erfindung des Schweigens“ 22

schweigend ins Gespräch vertieft. Deshalb ist zu vermuten, dass Farinelli sicher ein Vermögen kassiert hat für seine Auftritte, aber er blieb Diener, ein Dienstbote der Herren, die ihn engagierten. Er musste seine Lautstärke dem Gesprächsfluss seiner Auftraggeber anpassen – und durfte ihre Gespräche auf keinen Fall stören.

Musik: Händel – aus Rinaldo *Lascia ch'io pianga* oder *Cara Sposa*

Noch einmal das Computeramalgam der Stimmen von Ewa Mallas-Godlewska, Sopran und Derek Lee Ragin, Countertenor aus dem Soundtrack von Gérard Corbiau's Film *Farinelli*, diesmal mit einer Arie aus Georg Friedrich Händels Oper *Rinaldo*. Wahrscheinlich hat Corbiau die beiden Stimmen vermischt, um den Gesang des Farinelli in seinem Film noch entrückter zu gestalten – weder männlich, noch weiblich, sondern engelhaft dem Geschlechtlichen enthoben – um eine Erklärung anzubieten, warum bei Farinellis Gesang Frauen reihenweise in Ohnmacht fielen – und er mit Liebesbriefen überschüttet wurde. Wobei – das sollte auch erwähnt werden - Kastraten zwar ihre Zeugungskraft verloren hatten, diese aber gleichwohl - oder genau deshalb - hochbegehrte Begleiter für die erotischen Interessen namhafter Damen waren. Andere liebt man, schrieb Pater Brévost, diesen betet man an. Eine Misses Miulman vergleicht Farinelli mit dem Kastraten Senesino, der in der Truppe von Händel gesungen hatte:

„Ermüdet vom Beifall der Allgemeinheit,
mache ich dich auf ewig zu meinem Auserwählten.
Wenn ich einst auch Senesino liebte,
was war er, verglichen mit dir? Herrlicher Knabe!
Mit ihm ein Amusement, mit dir höchste Leidenschaft!
Er ein Schimmer, du ein strahlendes Feuer!

Ein Feuer, das sich im Übrigen als ein Strohfeuer entpuppte – in Kreisen Londoner Intellektueller hob die Diskussion an, ob

die unnatürlichen italienischen Musikkastraten Klammer auf vom Kontinent Klammer zu mit echter Britishness vereinbar seien. Die Zuschauer blieben aus. Farinelli reiste ab. 1737 schloss die Opera of the Nobility. Wir schließen dieses Kapitel unserer Geschichte des Publikums mit der Arie Orla nube procellosa, die Nicola Antonio Porpora in die Oper Artasese von Johann Adolph Hasse einfügte – gesungen von der Sopranistin Vivica Genaux:

Musik: Orla nube procellosa – Vivica Genaux

Das Publikum wandte sich anderen Attraktionen zu, änderte aber nicht grundsätzlich sein Verhalten und seine Bedürfnisse, wie ein Kupferstich aus dem Jahr 1763 beweist. Wir sind noch immer in London, im Covent Garden Theatre, mitten in einer Aufführung mal wieder eines Artaxerxes in der englischsprachigen Fassung von Thomas Augustine Arne – an den wir uns nur deswegen noch erinnern, da er die Melodie von „Rule Britannia“ in seiner Oper „Alfred“ komponierte. Der Stich zeigt vor allem, wie klein Covent Garden zu jener Zeit war ... der Reifrock der Sängerin füllt gut ein Drittel des Bühnenportals, die Sänger hingegen tragen Turbane und Kaftane, auf jeden Fall irgendetwas persisch-Exotisches. Im Orchester zähle ich sieben Notenpulte, wenn sie von beiden Seiten besetzt waren, kommt man also auf 14 Musiker. Aber die Musiker ducken sich weg oder sind schon geflohen, weil aus dem dicht gedrängten Stehpublikum im Parkett junge Männer mit Dreispitzhüten in ihren Mänteln auf die Bühne stürmen – mit Holzprügeln bewaffnet. Die Damen in den Logen reißen die Arme nach oben – oder sind in Ohnmacht gefallen. In Zeitungsberichten allerdings heißt es, dass man vor dem Bühnensturm die Damen aus dem Theater gebeten habe – was ein Indiz dafür ist, dass die Revolte keineswegs spontan ausbrach, sondern geplant war. Um was ging es, was wird hier gespielt? In Covent Garden wurden in dieser Zeit nur selten Opern aufgeführt – meist nur Theaterstücke, für die man

geringere Eintrittspreise verlangte. Dass Oper teurer ist, löste Unmut aus. Außerdem gab es eine Regel, nach der man nach dem dritten Akt nur mehr den halben Preis zahlen musste – und genau diese Regel wollte der Impresario abschaffen, um auf seine Kosten zu kommen. Aber genau dagegen richtete sich der Protest – und als der Impresario John Beard, der selbst Sänger war, nicht nachgab, wurde sein Theater demoliert, viele Bänke herausgerissen, die Lüster zerstört, die Wandbespannungen der Logen herausgerissen, sogar die Holzsäulen zwischen den Logen herausgeschnitten, so dass die Logen eingestürzt wären, wenn es sich nicht um bloße Ummantelungen eines eisernen Kerns gehandelt hätte. Sagenhafte 2000 Pfund Schaden sollen diese Unruhen verursacht haben. Nun könnte man sagen, wenn es den jungen Herren zu teuer war, warum sind sie dann einfach nicht woanders hingegangen? Das verkennt die soziale Funktion eines Opernhauses im 18. Jahrhundert. Das Sehen und Gesehen werden, Kontakte zu knüpfen und zu pflegen, Familienbande zu anzubahnen, Geschäfte anzuzetteln und überhaupt auf dem Laufenden zu sein, war viel wichtiger, als eine Oper vollständig gesehen und verstanden zu haben – vom ersten bis zum letzten Akt. Hier ging es um die Gesellschaft – und nicht um die Kunst. Aus der Oper Atarxerxes von Thomas Augustine Arne die Arie: Monster Away – es singt Elisabeth Watts:

Musik: Arie aus der Oper Atarxerxes von Thomas Augustine Arne – Monster away

Irgendwann muss nach einer solche Arie wie der soeben gehörten aus Thomas Arnes „Artaxerxes“ ein kleines Mädchen gerufen haben: „Aber sie hat doch gar nichts an!“ - wie in dem Märchen „Des Kaisers neue Kleider“. Womit gemeint ist, wo denn vor lauter Auszierungen, Schmuck und Virtuosität der Inhalt dieser Arie geblieben ist? Steckt da auch ein Mensch dahinter? Es wird ab der Mitte des 18. Jahrhunderts die barocke Verzierungskunst immer häufiger als künstlich, als

durchsichtige rhetorische Technik verdammt, man will diese Kleider, dort ein Rüschen hier ein Bändchen, abstreifen – und nur noch das bewahren, was die Natur nackt und von sich aus geschaffen hat – nämlich die Melodie, in ihrer Schlichtheit und Einfachheit. Es ist allerdings auch eine Setzung zu behaupten, die Melodie sei natürlicher als ihre Verzierung. Künstlich ist beides: Die Melodie und ihre Verzierung. Es gibt keine natürliche Kunst, das wäre ein schwarzer Schimmel. Aber die Argumentation, die im späten 18. Jahrhundert vor allem in der Literatur anhebt, will noch auf etwas Anderes hinaus: Wie die Melodie im Innersten der Musik, so fließt deren Komposition direkt aus dem Innersten des Komponisten, aus seiner Seele, als seien die Noten nicht mit Tinte, sondern aus der Feder fließend direkt mit dem Blut des Herzens geschrieben. So jedenfalls schildert Wilhelm Heinse in seinen „Musikalischen Dialogen“ 1770 den Kompositionsprozess – und damit korrespondiert ein neuer Typ des Hörens: „Das Ohr“, schreibt Jean Paul, „ist überhaupt die Tiefe der Seele, und das Gesicht nur ihre Fläche; der Klang spricht die tief verborgene Ordnung unsers Innern an und verdichtet den Geist; das Sehen zerstreut und zerlegt ihn in Fläche.“ Den philisterhaften, sich nur an oberflächlichen Sinnenreizen ergötzenden Unterhaltungshörern werden die mit „ganzer Seele“ lauschenden Musikenthusiasten entgegengesetzt, die durch Töne – so Friedrich Rochlitz in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung Februar 1815 - „in die Heimat ihrer Träume, Gefühle, Wünsche und Ahnungen getragen werden“. Vor allem in der Literatur, weniger in den theoretischen Schriften, wird gegen Ende des 18. Jahrhunderts und Beginn es 19. ein Hörertypus imaginiert und propagiert, den es im realen Konzert- und Opernbetrieb so noch nicht gegeben haben kann, da die sozialen Verhältnisse in den Konzertsälen und Opernhäusern noch ganz andere waren. Vielleicht fand man solche Enthusiasten mit „Herzohren für die Tonkunst“ – wie Jean Paul sie nannte - bei Liebhaberveranstaltungen in einem intimen privaten Kreis, aber nicht im öffentlichen Raum. Und wenn dort, dann erst langsam, SWR Musikstunde – „Die Erfindung des Schweigens“ 26

peu à peu bei Konzertveranstaltungen mit reiner Instrumentalmusik – nicht in der Oper. Dort musste sich deren schwelgendes Schweigen und Träumen bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts gegen den Lärm der Menge durchsetzen. Für ein solches privates Instrumentalkonzert dürfte die 1787 entstandene Klavier-Fantasie fis-moll, Wotquenne-Verzeichnis 67 von Carl Philipp Emanuel Bach gedacht gewesen sein, – die schon im Titel die hier gefallenen Stichworte aufgreift – da er sie schlicht und ergreifend nannte Die Empfindungen des Carl Philipp Emanuel Bach – nachempfunden von Andreas Staier am Hammerklavier.

Musik – C.P.E. Bach / Staier

Das war der zweite Teil der Musikstunde mit einer Geschichte des Schweigens in der Oper von den Anfängen bis heute. Morgen folgt der dritte Teil. Am Mikrophon verabschiedet sich Uli Aumüller

TEIL 3

Signet

... mit Uli Aumüller. In dieser Woche möchte ich ihnen die Geschichte des Schweigens erzählen. Die Geschichte des Schweigens in der Oper, von den Anfängen bis heute.

Gitarren-Intro

Im dritten Teil stellen wir die Frage: Wie laut war es bei der Uraufführung von Bachs Johannes-Passion? Und wie ging es zu bei der Premiere von Mozarts Zauberflöte? .Wie beschreibt Casanova das Pariser Publikum in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts?

Musik: Ouvertüre Orpheus Gluck

Das Freiburger Barockorchester spielte unter René Jacobs die Overtura zu Christoph Willibald Gluck L´Orfeo et Euridice.

200 Jahre lang – seit ihrer Geburtsstunde um das Jahr 1600 bis zur Jahrhundertwende vom 18. in das 19. Jahrhundert – ist in der Oper die Musik eine wichtige, aber nicht die entscheidende Sache eines vor allem sozialen und gesellschaftlichen Ereignisses. Man geht in das Opernhaus, um zu sehen und gesehen zu werden, es trifft sich dort die gesellschaftliche Elite einer Stadt, die hier ihren Geschäften nachgeht, sich präsentiert nach Rang und Namen – man geht in die Oper, um dort zu essen, zu trinken, sich mit Prostituierten einzulassen – die drei bis fünfstündigen pausenlosen Opernabende sind eher so etwas wie Clubabende mit gleichzeitiger Musikberieselung – die Aufmerksamkeit für das Geschehen auf der Bühne ist eher selektiv, interessiert sich am meisten für die Auftritte der Sängerstars, der Sopranistinnen, der Tenöre und Kastraten. In diesem Milieu gedeiht die opera seria, eine Opernform, in der ein Auftritt, eine Nummer nach der anderen wie eine Perlenkette aneinandergereiht sind – Arie – Rezitativ – Arie – Rezitativ – Zwischenspiel – Chorgesang – Rezitativ – Arie und

so weiter. Eine komplexere musikalische Strukturierung, ein musik-dramaturgisch anspruchsvoller Aufbau, wie man sie in den frühen Monteverdi-Opern etwa findet, verbietet sich vor einem Publikum, das nur gelegentlich zuhört. Aufmerksamkeit erregen Starauftritte, dann aber werden die folgenden Stücke gerne einmal für eine halbe Stunde kaum nach wahrgenommen.. Diese Haltung ändert sich an der Wende zum 19. Jahrhundert langsam und in verschiedenen Regionen Europas in anderer Ausprägung – Das Schweigen in den Opernhäusern während der Vorstellung setzt sich erst in der zweiten Hälfte des 19ten Jahrhunderts durch – aber die Vorläufer dieses Wandels lassen sich in der Zeit der sogenannten Empfindsamkeit, des Sturm und Drang, also ca. ab 1770 nachweisen.

Die Bedeutung der Musik, und zwar zuerst der Instrumentalmusik ändert sich – sie ist nicht mehr wie im Barock Teil einer rhetorischen Technik, der Affektenlehre – sondern sie ist Ausdruck der Empfindungen, der Seele des Komponisten oder Interpreten, sie ist dessen klingendes Innerstes – Musik ist nicht mehr das Mittel, das die Sprache, den Text der Sänger unterstützt und ausziert, sondern sie wird zu dem Medium einer Sprache jenseits der Sprache, zur ahnungsvollen Artikulation transzendenter Erfahrungen. Musik – und zwar zuerst die Instrumentalmusik – wird zu einer Ersatzreligion, das Musikhören zu einer Form des Gebets. Wenn der Bach-Vater Johann Sebastian noch gelebt hätte, als sein Sohn Carl Philipp Emanuel die Clavier-Fantasie mit dem Titel „Die Empfindungen des Carl Philipp Emanuel Bach“ komponierte, er hätte ihn gefragt: Mein lieber Sohn, wen glaubst Du interessieren denn Deine Empfindungen? Ist es nicht viel eher unsere Aufgabe, in aller Bescheidenheit, mit unserem Geist und unserem Fleiß Gott in der Höhe zu loben und zu preisen, so gut wie wir es vermögen? – Bach-Vater wäre erstaunt gewesen, hätte er erfahren, welche Verehrung ihm, ihm persönlich, rund einhundert Jahre später zuteilwürde – und dass

SWR Musikstunde – „Die Erfindung des Schweigens“ 29

man seiner Musik so andächtig lauscht, als offenbare sich in ihr leibhaftig die Herrlichkeit Gottes.

Musik: Anfang Johannes-Passion: Herr unser Herrscher

Geht es Ihnen nicht auch so, dass es Ihnen kalt den Rücken herunterläuft, wenn Sie diese Musik hören – den Anfang der Johannes-Passion mit der Akademie für Alte Musik, dem RIAS-Kammerchor und René Jacobs – ich hatte das Glück, bei der Einspielung der CD dabei sein zu können. Ich glaube, dass Bach etwas mit der Erfindung des Schweigens zu tun hat – nicht weil er es bei seinen Konzerten bereits durchgesetzt hätte, sondern weil er die Rolle der Musik im protestantischen Gottesdienst prägte und dadurch zu einer Disziplinierung des Publikums beitrug. Ich habe zwar einige Bücher über Bach gelesen, längst nicht alle, und die, die ich gelesen habe, vielleicht nicht gründlich genug, aber nirgendwo habe ich eine Beschreibung gefunden, wie man sich zum Beispiel die Aufführung einer seiner Passionen vorstellen muss. Man weiß zwar ganz genau, wo in welcher Kirche die Musiker standen, auf welchen Emporen, welche Raumklangeffekte es gab, wie viele Sänger es waren, und mit welchen Saiten die Instrumente bespannt waren – aber was geschah währenddessen mit den Zuhörern, den Gottesdienstbesuchern. Ich stelle mir die Thomaskirche bis auf den letzten Platz gefüllt vor, die meisten Leute standen, nur die Vermögenden saßen auf ihren Bänken. Zwei Stunden dauert in etwa die Johannes-Passion – zwischen den beiden Teilen gab es allerdings nicht eine Pause, wie heutzutage üblich, sondern eine Predigt, von einem berühmten, eigens zu diesem Ereignis angereisten Prediger, der 90 Minuten über ein gewichtiges Thema referierte – die Gottesähnlichkeit des Menschen, die Menschlichkeit Gottes, oder etwas in dieser Art. Viele Menschen kamen, um genau diesen Prediger zu hören, dessen Predigt man als Buch erwerben konnte – genauso wie das Text-Buch der Passion. Der Predigt also hörte man zu ... und man könnte daraus schließen, dass auch der Musik

gegenüber eine ähnliche Disziplin herrschte. Denn schließlich konzentrierte sich die Passion auf den Wortlaut und die Auslegung der Heiligen Schrift. Aber man stelle sich vor: 1000 bis 1500 Menschen dicht gedrängt 4 Stunden in einer Kirche ohne Pause. Hatten Frauen ihre Kinder dabei? was war, wenn sie schrien, weil sie Hunger hatten? Und es gab ja keine Antibiotika, d.h. es wurde sicher mehr gehustet und genieszt als in heutigen Konzerten, von anderen inneren Körpergeräuschen und normalen Bedürfnissen ganz zu schweigen ... In anderen Worten: Selbst wenn die gesamte Gemeinde der Thomaskirche sich um Stille bemüht hätte, stelle ich mir den Grundgeräuschpegel einer solchen Stille relativ laut vor. Man wird daher nicht jede Nuance einer jeden Arie verstanden haben, die zum Beispiel die Farben von Jesu wund geschlagenem Rücken mit den Farben von Noahs Regenbogen vergleicht – also das offensichtliche Leid als ein Zeichen der Hoffnung umdeutet. Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken – die schaurige Tenorarie aus der Johannes-Passion, interpretiert von Sebastian Kohlhepp:

Arie: Erwäge wie sein blutgefärbter Rücken ... Cd 1 Tr 20

Eine weitere Komponente, die das Schweigen zuerst im Konzertsaal – und dann später im Opernhaus vorbereitete, mag die Idee gewesen sein, die barocke Verzierungstechnik, die Koloratur etc. als künstliche Zutat zu diffamieren, und nur mehr die reine, einfache Melodielinie als die natürliche, die eigentliche Musik anzuerkennen. Diese Melodien – meinte man – fließen direkt aus dem Herzen des Komponisten, und fließen über die Ohren in die Herzen der Musikliebhaber zurück, sind mit ihrer Seele verwandt, wenn nicht identisch. Bei Obduktionen entdeckte man im Hirn hinter den Ohrgängen Strukturen, die dem eines Clavichords oder einer Harfe ähnlich schienen, und rasch war man der Meinung, dass diese Musikinstrumente in unserem Innern, in unseren Innenohren für die gleichschwingenden Saiten verwandter Seelen

verantwortlich seien – und man auf diese Weise die unmittelbare Wirkungsweise der Musik erklären könne. Diese „Vernaturwissenschaftlichung“ – auch wenn sie in ihren Anfängen aus heutiger Sicht sehr spekulativ war – führte langfristig zu einer Aufwertung der musikalischen Kunst als Ganzer, denn aus einer Kunstform, die zuvor nur so etwas wie ein Beiwerk barocker Rhetorik und ein Baustein der Affektenlehre war, wurde so etwas wie ein tönendes Mikroskop in das Innere unseres Seelenlebens – und insofern diese Seele auch eine Sehnsucht hat, später dann, bei E.T.A. Hoffmann, wurde die Musik dann auch zu einem Widerhall des Göttlichen, ihr empfindsames Hören hebt ab zu einem „raschen Flug in das Geisterreich der Töne“ – Musik als Sprache über die Sprache hinaus, Musik als Artikulation des Unausprechlichen. Die Titelfigur in Hoffmanns Kreisleriana wird auch in der Oper von einem solchen Enthusiasmus, einem inneren Tumult ergriffen, dass er sich „in dem Orkan“, der ihn ergreift, „in das Unendliche zu schleudern droht“. Die Oper, die E.T.A. Hoffmann seinen Helden hören lässt, ist die „Iphigenie auf Aulis“ – daraus die Arie des Achill: Auf Kalcha falle dieses Schwert mit Nicolai Gedda, dem SWF Sinfonie Orchester unter Ernest Bour

Musik: Iphigenie auf Aulis, Auf Kalchas falle dieses Schwert

Ob unter den Hörern der Opern von Christoph Willibald, Ritter von Gluck, auf die Hoffmann sich bezieht, solche Enthusiasten waren wie der fiktive Kapellmeister Kreisler, weiß man nicht. Seine Gesangslinien von edler Schlichtheit und stiller Größe treffen eben genau jenen vorhin angesprochenen volksliedhaften Ton, der auch solche Menschen in die Oper gelockt haben dürfte, die sich nicht jeden Abend eine Opernkarte leisten konnten – und die, weil ihnen diese Melodien eben irgendwie vertraut waren, diese auch hören wollten, wenn sie schon Eintritt bezahlt hatten. Der Adel in den Logen, noch vor der französischen Revolution, war noch nicht

bereit, auf die Stimmen dieses Volkes zu hören, und plapperte lustig weiter. Obwohl es gerade in den Pariser Spielstätten möglicherweise schon in der zweiten Hälfte des 18.

Jahrhunderts ruhiger zuzuging, als anderswo in Europa. Kein geringerer als Giacomo Casanova war etwa zu der Zeit in Paris, als Glucks *Orphée et Euridicé* in französischer Fassung uraufgeführt wurde, und schrieb in seinen Reiseerinnerungen: „Gut gefiel mir in der französischen Oper die Exaktheit beim Szenenwechsel auf ein Pfeifsignal hin, auch der Einsatz des Orchesters mit dem gleichen Bogenstrich. Aber der dirigierende Komponist mit seinem Stab in der Hand und seinen heftigen Bewegungen nach rechts und links, als müsse er die einzelnen Instrumente durch Zugleinen betätigen, stieß mich ab. Ich empfand es auch als angenehm, dass alle Zuschauer still waren. In Italien ist man mit Recht über den unverschämten Lärm empört, der während des Gesanges herrscht; dort muss man dann über das andächtige Schweigen lachen, das man beim Auftritt des Balletts wahr.“ Und dann folgt die Schilderung einer jener Abenteuer, die wir von Casanova erwarten. Aber warum war es in Paris in der Oper stiller im Vergleich zu Italien? Warum herrschte beim Auftritt des Balletts andächtiges Schweigen – aus Interesse an der Kunst oder aus Interesse an den Tänzerinnen, die so schlecht bezahlt waren, dass sie von ihrer Kunst allein nicht leben konnten.

Hören Sie aus dem dritten Akt von Glucks *Orpheus und Eurydike* die Ballettmusik – mit der die beiden und ihre Freunde die Rückkehr Eurydikés feiern – gespielt vom Freiburger Barockorchester mit René Jacobs.

Musik: Ballett-Musik CD 2 TR 13 - 17

Nach Christoph Willibald Gluck kommt Wolfgang Amadeus Mozart – und einer seiner erfolgreichsten Opern noch zu Lebzeiten war die *Zauberflöte*. Sie ist bis auf den heutigen Tag die Erfolgreichste aller Opern geworden – mit ihr begann die im europäischen Repertoirebetrieb seltsame Praxis, dem

Schaffen verstorbener Komponisten vor dem der Lebenden eindeutig den Vorzug zu geben. Die Entwicklungen vollziehen sich schleichend, aber im Großen und Ganzen wie folgt: Etwa zwischen 1600 und 1800 hatten in der Gunst des Publikums nur Uraufführungen eine Chance, respektive: Etwas anderes als Uraufführungen kannte man eigentlich nicht. Nach 1800 wurden Uraufführungen zusehends zu den Exoten auf den Spielplänen, zu Veranstaltungen für Liebhaber und Spezialisten, die es auch irgendwie geben muss. Die Zeitgenossen nennt man dann gern die Experimentellen, als ob sich die lebenden Komponisten erst noch ausprobieren müssen – wohingegen das Repertoire der Altvorderen den Nimbus der Eigentlichkeit erhalten hat. Die eigentlichen Opern sind diejenigen, an denen niemand mehr etwas herum schrauben muss. Es ist erstaunlich, dass gerade das Bildungs- und Wirtschaftsbürgertum, das nun die Opernsäle zusehends füllt, dessen Macht und Einfluss auf steter technologischer und wirtschaftlicher Neuerung beruht, sich ausgerechnet im Musikbetrieb einen doch relativ überschaubaren erneuerungsresistenten Kanon über die Zeiten hinweg gültiger Werke zugelegt hat – an deren oberster Stelle unangefochten seit dem 30. September 1791 die Zauberflöte steht. Was machte, was macht diese Oper so einzigartig? Es ist nicht Thema dieser Sendung, ihre ästhetischen Qualitäten zu untersuchen – sie wurde in deutscher Sprache gesungen, ihr Libretto erzählt nicht mehr irgendeine griechisch-römische mythologische Göttergeschichte, sondern ein Zaubermärchen, eine Fantasy-Geschichte würde man heute sagen, mit guten und mit bösen Mächten, aber auch Figuren aus dem Volk, deren Bedürfnisse sehr realistisch gezeichnet sind. Der gute Ausgang am Ende skizziert die Utopie eines idealen aufgeklärten Absolutismus, die Vernunft siegt über die finsternen Leidenschaften. Bildung und Toleranz des Hohen Priester Sarastro überwinden den Hass und die Machtgier der Königin der Nacht. Wie auch die große Liebe alles richtet. Im Text von Emanuel Schikaneder heißt es dazu: „Mann und Weib und
SWR Musikstunde – „Die Erfindung des Schweigens“

Weib und Mann reichen an die Gottheit an“. Musikalisch bietet Mozart so ungefähr alles auf, was stilistisch und an Genres verfügbar war – und auch Schickaneders Inszenierung muss sehr aufwendig und beeindruckend gewesen sein – er hat nicht an Feuer und Rauch und Effekten der Bühnenmaschinerie gespart. Er tat alles, um die Aufmerksamkeit seines Publikums pausenlos auf die Bühne zu lenken ... als wolle er sagen: Hier oben spielt die Musik, alles andere interessiert mich nicht. „Mann und Weib und Weib und Mann“ nun mit Dorothea Röschmann und Hanno Müller-Brachmann – dem Mahler Chamber Orchestra unter Claudio Abbado:

Musik: Mann und Weib-Arie – Menschen welche Liebe fühlen

Das Freihaustheater – auch Theater auf der Wieden genannt, in dem diese Premiere stattfand, die bis November 1792 mindestens 80 Wiederholungen erlebte, war 30 Meter lang und 15 Meter breit – es bot rund 1000 Menschen Platz – hatte 2 Ränge, aber nur 20 Logen. Wien hatte mit seinen Vorstädten ca. 200.000 Einwohner. Rein rechnerisch gesehen hatte innerhalb eines Jahres halb Wien diese Oper erlebt. Natürlich kamen einige Zuschauer mehrmals, aber was es in diesem Theater nicht gab, war, dass man eine Loge für eine ganze Spielzeit mieten konnte. Alle Eintrittskarten wurden an der Abendkasse verkauft, und es ist überliefert, dass man schon drei Stunden vorher anstehen musste, um eine zu ergattern. Und selbst dann kam es zu Tumulten und Rangeleien, denn die besten Plätze, meist Bänke, waren nicht nummeriert – und mussten erobert und verteidigt werden. Die Oper spricht weniger den gehobenen Adel an – vielleicht eben weil das Opernhaus auf der Wieden nicht die übliche Möglichkeit sozialer Distinktion bot – sondern eher bildungsbürgerliche, auch kleinbürgerliche Kreise, das heißt Handwerker, Händler, Dienstleister, denn in ihrer Sprache wird gesungen und gesprochen, und es sprechen die Figuren, die jedermann aus den Märchen kennt. Die Oper verkündet Bildung als Ideal, setzt sie aber für ihr Verständnis als Kenntnis

nicht voraus. Es gibt von Mozart selbst einen oft zitierten Brief, in welchem er sich über das Verhalten des Publikums dieser seiner Oper äußert, vom 8. Oktober 1791 an seine Frau: *„Eben komme ich von der Oper; - Sie war eben so voll wie allzeit. - das Duetto Mann und Weib etc: und das Glöckchen Spiel im ersten Actt wurde wie gewöhnlich wiederhollet- [...] - was mich aber am meisten freuet, ist, der Stille beifall! - man sieht recht wie sehr und immer mehr diese Oper steigt.“* – Klar, es wurde also nicht erst am Ende des Aktes applaudiert, wenn der Vorhang fällt, sondern gleich nach jeder Arie – und es wurde *dacapo* verlangt. Bemerkenswert aber ist der „Stille beifall“ – Stille groß geschrieben, beifall klein – also eher zu lesen als: der Beifall der Stille oder Beifall durch Stille. Das Publikum muss gerührt, erstaunt, überwältigt gewesen sein – es hat, vielleicht nicht von Anfang bis Ende, aber doch immer wieder geschwiegen und gerade dadurch dem Komponisten sein Gefallen kund getan, der – bedauerliche Weise - diesem Beifall nur noch sehr kurz Zeit genießen konnte, da er am 5. Dezember 1791 gerade mal 35-jährig starb. Mozart starb – und wurde nicht wie Johann Sebastian Bach erst einmal rund hundert Jahre vergessen, sondern er wurde ziemlich rasch in den Stand eines Genies, Halbgottes, eines Unsterblichen erhoben – das Bildungsbürgertum brauchte Gestalten wie ihn, in ihrer ästhetischen Architektur sind sie das tragende Fundament.

Musik: Glöckchenspiel ... (Schnelle Füße, rascher Mut – daraus ein Ausschnitt)

Die Glockenspielerie mit Monostatos, Pamina und Papageno aus der Zauberflöte – gesungen von Kurt Azeberger, Dorothea Röschmann und Hanno Müller Brachmann in der bereits erwähnten Aufnahme unter Claudio Abbado.

Erst 1814 erscheint die Zauberflöte im Druck, bis dahin kursierten nur handschriftliche Kopien – in allen Metropolen Europas kam es zu Aufführungen – Sankt Petersburg, Paris, London – Goethe persönlich inszeniert die Zauberflöte für das SWR Musikstunde – „Die Erfindung des Schweigens“

Hoftheater in Weimar – 1816 entwirft Karl Friedrich Schinkel 12 fantastische Bühnenbilder. Man hätte deshalb theoretisch auch damals schon bei immer gleicher Vorlage die verschiedenen Inszenierungsstile vergleichen können. Solcher Art Gespräche hätte man in den meisten Theatern noch getrost bei Speis und Trank während der Vorstellung führen können – weshalb die meisten Theater bis zur Mitte des Jahrhunderts ihre Opern nicht durch Pausen unterbrachen – Foyers gab es nicht oder wurden erst später hinzugefügt. Nicht alle Theaterneubauten planten ein Foyer ein – und die Foyers, die gebaut waren, wurden auf eine andere Weise genutzt, als wir es heutzutage gewohnt sind. Das teatro comunale in Modena, 1841 gebaut, verfügt über ein prachtvolles Foyer mit ovalen Spiegelsaal, Stuck, Marmor, Parkett – Nebenräume und interessanter Weise: Heizkörpern -Radiatoren. Dieses Foyer wurde beheizt, damals der neueste Schrei des technischen Fortschritts. Man konnte, nur um dieses Foyer zu betreten, um hier Prosecco zu trinken, zu tanzen – es spielte eine Kapelle – ein eigenes Billett lösen, das nur für das Foyer gültig war, aber nicht für die Oper. Im Winter, wurde mir erklärt, war ein beheizter Raum für sich genommen schon eine Attraktion. Die Treppen, über die man den Olymp, den fünften Rang erreichen konnte, führten an einem Balkon vorbei, von dem aus man das Treiben im Foyer der Reichen und Schönen beobachten konnte – zur Schaulust gesellte sich das Vergnügen, sich herzeigen zu wollen und gesehen zu werden. Im Zuschauersaal der Oper nebenan verfügten alle der rund 100 Logen sonderbarer Weise über eine schallisierende Doppeltürschleuse. Warum? Die Logeninhaber hatten mit ihrer Eintrittskarte das Recht, beide Bereiche des Opernhauses zu betreten. Wer und wann auch immer von seiner Loge ins Foyer wechseln wollte, störte wegen der Schallisolation der Doppeltüre mit den Geräuschen, die aus dem Theater drangen, nicht den Tanz im Foyer oder umgekehrt, der Tanz störte die Oper nicht. Im Jahr 1841 schien diese gleichzeitige Bewirtschaftung von Opernhaus und Foyer umwerfend modern gewesen zu sein, berücksichtigte sie doch

SWR Musikstunde – „Die Erfindung des Schweigens“

die Bedürfnisse derjenigen, die in die Oper gehen, um Oper sehen und hören zu wollen. Die Logen allerdings, in ihrem heutigen, mit EU-Mitteln aufwendig restaurierten Zustand, gleichen eher Eisenbahnwagen-Abteilen. Lange Bänke links und rechts an den Wänden, vorne der Balkon. Die Bänke bieten Platz für vielleicht 8 Personen je Loge, wenn die Röhre nicht zu ausladend sind – die Bühne einsehen kann man jedoch nur von den vorderen Plätzen, direkt an der Brüstung. Die anderen 6 Personen mussten sich damit begnügen, ihre Sitznachbarn gegenüber zu betrachten, die Oper zwar hören, aber nicht sehen zu können. Zeit genug also, um zu überlegen, ob man nicht doch lieber tanzen gehen will. Das teatro comunale di Modena wurde 2007 nach dem Sohn der Stadt Luciano Pavarotti benannt – den sie jetzt hören mit Ah perchè non posso odiarte aus der Oper La Sonnambula von Vincenzo Bellini in einer Aufnahme mit dem National Philharmonic Orchestra und Richard Bonyng.

Musik: Bellini – La Sonnambula Ah perchè non posso odiarte

Ein Jahr zuvor, im Frühjahr 1840 erschüttert die Londoner Opernszene ein ungewöhnlich heftiger Skandal, der nicht von den eher unteren sozialen Schichten ausgelöst wurde, wie der Sturm auf die Bühne von Covent Garden 1763, sondern für den die adlige Spitze der Gesellschaft verantwortlich zeichnete, welche sich in ihrer sozialen und politischen Position bedroht sah. Vordergründig ging es um ästhetische Fragen, tatsächlich aber um die kulturelle und politische Deutungsmacht einer konservativen Elite, die in die Defensive geraten war. Der Pächter des Her Majesty's Theatre, Pierre Laporte, hatte in der Saison 1840 den beliebten Bass Antonio Tamburini durch Filippo Coletti ersetzt. Bereits bei dessen Debüt erhoben sich einzelne Protestrufe im Auditorium und der Ruf nach dem Manager wurde laut. Am 30. April 1840 schlugen die adeligen Opernbesucher nach einer Aufführung von Vincenzo Bellinis I Puritani zu. Als nach dem Ende der recht schwach besuchten

Vorstellung gegen 23 Uhr das übliche Ballett den Abend beschließen sollte, erhob sich vor allem in den Logen und im Parkett ein derartiger Lärm, dass der Dirigent Michael Costa die Aufführung nach wenigen Minuten abbrechen musste. „Laporte!, Tamburini!“ brüllten einige empörte Zuschauer. Doch auch der Auftritt des sichtlich um Verständnis bemühten Managers konnte die wütenden Proteste nicht beruhigen.

Musik: Ballett aus die Märtyrer von G. Donizetti

So hätte das Schlussballett der Oper I Puritani von Vincenzo Bellini am 30. April 1840 in Her Majesty's Theatre in London klingen können, wenn die adligen Logen-Inhaber nicht Rabatz gemacht hätten. Sie hörten eine Aufnahme mit dem Radio Sinfonie Orchester Stuttgart unter Antonio de Almeida – mit einem Ballett aus der Oper Die Märtyrer von Gaetano Donizetti.

Die zeitgenössischen Zeitungsberichte stimmen darin überein, dass die Rädelsführer des Tumultes auf den besten Plätzen des Hauses saßen. Die wegen ihrer Größe als „omnibus boxes“ bezeichneten Logen auf dem Proszenium der Bühne zeichneten sich durch ihre besondere Exklusivität und prächtige Ausstattung aus. Nur einer handverlesenen adeligen Elite war der Zugang gestattet. Außer ihrer einzigartigen Lage, die sowohl eine vorzügliche Sicht ihrer Inhaber auf die Bühne, wie das übrige Publikum auf ihre Inhaber ermöglichte, verfügten sie mit einer separaten Tür auch über eine eigene Zugangsmöglichkeit zum Bereich hinter der Bühne und damit zu den Künstlern und Tänzerinnen. Pierre Laporte versuchte zwei Stunden lang zu verhandeln. Immer wieder stellte sich der Manager dem Hagel aus Fragen, Beschwerden und Drohungen, der vor allem aus den Seitenlogen auf ihn niederging. Zuweilen hielten die lärmenden Aristokraten inne, doch sobald das Orchester auch nur wieder eine Note spielte, setzten sie ihren lautstarken Protest fort. Die Anzahl der Ruhestörer war eher gering, erheblich aber ihr Drang nach Geltung und sozialer

SWR Musikstunde – „Die Erfindung des Schweigens“ 39

Dominanz. Dieses Verhalten ging dem übrigen Publikum offenbar auf die Nerven. Die bürgerlichen und kleinbürgerlichen Opernbesucher auf den preisgünstigeren Plätzen etwa oben auf der Galery oder den unnummerierten Holzbänken im Parkett, der sogenannten „Pit“, sahen sich um ihre musikalische Abendunterhaltung gebracht und waren nicht willens, das Feld kampflos der adligen Elite zu überlassen. Die Zeitungen sprachen von einer „Counter Demonstration“ und einem „War of Words“ gegen die Aristokratie sowie von einer lauthalsen Unterstützung des Managements durch weite Teile des nicht-adeligen Publikums. Der Tumult setzte sich am 2. Mai bei der nächsten Vorstellung fort – es wurde La Sonnambula gegeben – und ebte erst ab, als Laporte, der Impresario Abbitte leistete und verkündete, dass er sich bereits mit Tamburini über ein Wiederengagement verständigt hätte. Der Adel schien gesiegt zu haben, aber der Streit wurde in der Londoner Presse fortgeführt, der über die wahren Hintergründe des Tumultes diskutierte. Streng schieden sich die Blätter in liberale Zeitungen, die dem Bürgertum nahestanden und in konservative, welche den Adel unterstützten. In einem anonym erschienenen Leserbrief im Morning Chronicle vom 8. Mai 1840 legte ein offensichtlich Adliger diese Gründe offen dar: Der Adel zahle allein für die beiden omnibus boxes 1800 Guineen im Jahr, 450 Guineen für die Pacht einer Loge. Das Her Majesty's Theatre sei nicht wie das Covent Garden oder Drury Lane ein öffentliches Theater, sondern eine private Veranstaltung, von daher bestimmt, wer am meisten bezahlt, auch über den Geschmack des musikalischen Managements.

Gegen dieses Diktat des Geschmacks wehrte sich das Londoner Bürgertum erfolgreich. Vehement bestritten die liberale Presse und die musikalischen Fachzeitschriften den adeligen Alleinanspruch auf guten Geschmack und soziale Privilegien. Die adeligen Logenbesitzer fanden sich als unfähig und geschmacklos beschrieben, da sie offenbar weder willens noch fähig gewesen wären, sich während einer musikalischen

Aufführung richtig zu benehmen. Die Londoner Bürger nutzten die vermeintlich harmlosen und unpolitischen Musikkritiken zum Angriff auf das Hörverhalten und den Geschmack der Aristokratie. Wer nicht zuhören könne, so lassen sich die Artikel der liberalen Presse und die Debatte im Parlament zusammenfassen, und wer sich in der Oper wie ein wildes Tier verhalte, wer also nicht wie der musikliebende Bürger in der Oper still und andächtig lauscht, der ist auch ungeeignet zur politischen Lenkung des Landes. Ein König muss zuvorderst zuhören können, sonst kann er keine fundierten Urteile und Entscheidungen treffen. Die britische Aristokratie musste klein begeben und sich über kurz oder lang dem neuen bürgerlichen Verhaltenskodex anpassen. Ob Zufall oder nicht, als der Bass Antonio Tamburini kurze Zeit später erstmals wieder im Her Majesty's Theatre auftrat, blieben die „omnibus boxes“ bis zum Beginn des Ballettes leer.

Hören Sie zum Abschluss die Arie *Compagne, teneri amici* – aus der Oper von Vincenzo Bellini – das orchestra del teatro de la scala unter Tullio Serafin – und Maria Callas.

Musik: *La sonnambula* – mit Maria Callas

Das war der dritte Teil der Musikstunde mit einer Geschichte des Schweigens in der Oper von den Anfängen bis heute. Morgen folgt der vierte Teil. Am Mikrophon verabschiedet sich Uli Aumüller

TEIL 4

Signet

... mit Uli Aumüller. In dieser Woche möchte ich ihnen die Geschichte des Schweigens erzählen. Die Geschichte des Schweigens in der Oper, von den Anfängen bis heute.

Gitarren-Intro

Im vierten Teil unserer Geschichte wenden wir uns der großen Politik zu, die immer wieder in den Opernhäusern ausgefochten wurde. Wir pilgern nach Bayreuth, werden Augenzeugen in Neapel und erleben einen Aufstand in Brüssel.

Musik: Wagner / Vorspiel aus den Meistersingern ...

Das war das Vorspiel zu Richard Wagners „Die Meistersinger von Nürnberg“ mit der Staatskapelle Dresden unter Herbert von Karajan.

Gegen Ende des 18ten Jahrhunderts erfährt Musik und später auch das Musiktheater eine ungeheure Aufwertung – war sie zuvor eine eher dienende Kunst, ein Beiwerk, rückt sie nun in das Zentrum der Aufmerksamkeit, als Ort der Entrückung und transzendenter, metaphysischer Erfahrung. Autoren wie Jean Paul, Wilhelm Heine, Wilhelm Heinrich Wackenroder, Clemens Brentano – später E.T.A. Hoffmann, Eduard Mörike setzen ihr ein Denkmal und etablieren den Typus des schwärmerischen, beim Musikgenuss schweigenden, enthusiastischen Hörer. Verstand und Empfindung sollten ihn gleichermaßen leiten. Auch die Philosophie nimmt sich der Musik an – Immanuel Kant im fernen Königsberg widmet ihr genauso tiefsinnige Reflexionen wie später Georg Wilhelm Friedrich Hegel, wobei beide Denker es getreulich vermieden zu erwähnen, auf welche Musik, wenn schon nicht Kompositionen, so doch wenigstens Gattungen sie ihre Gedanken bezogen – aber das steht auf einem anderen Blatt. E.T.A. Hoffmann ist da wesentlich präziser – er meinte die 5.

Symphonie, er meinte die Kammermusik von Beethoven. Mörke schrieb über Mozarts Don Giovanni, und lieferte genügend Vokabeln, Figuren, Metaphern, dass sich das gebildete belesene Publikum untereinander über Musik, ihre Höhen und Tiefen, unterhalten konnte. Umso mehr, da im späten 18. Jahrhundert und frühen 19. Jahrhundert die Musik aus dem Konzert und der Oper zu Hause am Clavichord oder Pianoforte immer häufiger nachgespielt wurde. Hier haben die Notenverlage ihren Markt und auch die Klavierbauer. Es gehört zum guten Ton, dass die Tochter des Hauses Klavier spielen kann, und sei es zur Abendunterhaltung ihrer Familie oder für ihren zukünftigen Gatten.

Musik: Klavierbearbeitung Mann und Weib

Sie hörten eine Klavierbearbeitung der Arie „Bei Männern, welche Liebe fühlen“ aus der Oper „Die Zauberflöte“ von Wolfgang Amadeus Mozart für 2 Klaviere von Alexander Zemlinsky – gespielt von Denis Russel Davies und Maki Namekawa.

Ins Konzert oder in die Oper ging man, um als geübter Laie zu sehen und zu hören, wie es die wahren Profis machen, die Virtuosen – was auch dazu führt, dass mit Beginn des 19. Jahrhunderts sich der Musikbetrieb zusehends professionalisiert, die Orchester größer und besser bezahlt werden, neue, größere und auch mehr Konzertsäle und Opernhäuser gebaut werden – Akademien werden gegründet, um genau den Nachwuchs heranzubilden, den man zur Interpretation des sich herauskristallisierenden Werkekanons braucht. An den bald zahlreicher werdenden Musikhochschulen kann man lernen, wie man Bach, Mozart oder Beethoven singt und spielt, später Johannes Brahms oder Richard Wagner – mithin genau das Repertoire zu bedienen, das seit dem 19. Jahrhundert feststeht wie in Beton gegossen, weil das Publikum nur eine überschaubare Anzahl ewiger Meisterwerke hören will, während gleichzeitig die Musiker, die Orchester, die

SWR Musikstunde – „Die Erfindung des Schweigens“ 43

Institutionen gar nichts anderes anbieten, weil sie auch nichts anderes gelernt haben, weil ihre Infrastruktur, ihre Architektur nur auf dieses Repertoire ausgerichtet sind. Je länger das 19. Jahrhundert voran schritt, desto schwerer wurde es für eine neue Komposition, in den Kanon aufgenommen zu werden, umso mehr Raum nehmen auch die kanonisierten Werke auf den Programmzetteln und Spielplänen ein. Auf bescheidene rund 50 Uraufführungen kommt etwa die große Pariser Opéra Garnier im gesamten 19. Jahrhundert – ansonsten spielt man Wiederaufnahmen, Wiederaufnahmen – und Wiederaufnahmen ...

Dass Johann Wolfgang von Goethe, der Dichterstürm, 1814 höchstpersönlich am Weimarer Hoftheater Mozarts Zauberflöte inszenierte, dass er sich höchstselbst an einem Libretto für einen zweiten Teil versuchte - das er allerdings nicht vollendete – dürfte die Teutsche Oper, wie Mozart sein Werk stolz nannte, qualitativ aufgewertet und ihrer Popularität geholfen haben. Das Teutsche an dieser Oper spielte in der Zeit der Okkupation großer Teile Deutschlands durch französische Truppen, die noch bis 1815 andauerte, eine ganz andere Rolle. Mozart mag mit dieser Genrebezeichnung der Teutschen Oper wohl eher gedacht haben: für das Volk – nicht auf Italienisch gesungen, sondern auf deutsch – jeder bekam die Chance alles sofort verstehen. 1813 jedoch – nach dem Sieg der Allianz in der Völkerschlacht in Leipzig, nach Napoleons Niederlage – waren die deutschen Komponisten schon längst Bestandteil einer Propagandaschlacht geworden, waren Mozart und Beethoven eingemeindet in das deutsche Nation-Building, der Entwicklung eines deutschen Nationalbewusstseins. Deutsch ist gleich tiefsinnig, naturverbunden, deutscher Wald, deutscher Wein, deutsche Frauen – wohingegen italienische und französische Komponisten zwar ganz schöne, hinreißende Melodien schreiben können, aber einen Beethoven oder Franz Schubert haben sie nicht. Man ging also nicht mehr in die Oper oder ins Konzert, um einen schönen Abend zu verbringen, sich

SWR Musikstunde – „Die Erfindung des Schweigens“ 44

an Wein, Weib und Gesang zu erfreuen, die jede auf ihre Weise für Unterhaltung sorgten, sondern man ging dorthin, um den deutschen Nationalheiligen zu huldigen. In den Hinterlassenschaften meines Urgroßvaters fand ich ein Gedicht aus dem Jahr 1914, veröffentlicht in einer Berliner Tageszeitung, in dem es hieß, dass für die Tiefe und den Geist deutscher Musik, für Bach, Beethoven, Schubert auf dem Feld der Ehre seinen Purpur zu vergießen ein lohnendes Opfer sei – um die hereinbrechende Flut welscher Oberflächlichkeit abzuwehren. Der Erste und der Zweite Weltkrieg gaben dem musikalischen Nationalismus eine Zugkraft, die dieser aus sich selbst heraus nie entfaltet hätte. Denn der Musikmarkt selbst war von jeher international gestimmt.

Musik: Winterreise 14. Fassbaender Reimann – CD 14

Aus Franz Schubert's Winterreise „Der greise Kopf“ mit Brigitte Fassbaender begleitet von Aribert Reimann.

Es dauert bis in die 60er und 70er Jahre des 19. Jahrhunderts – in manchen Ländern früher in manchen später – bis sich in den Opernhäusern das Schweigen während der Aufführung durchsetzt – aus vielerlei Gründen, von denen wir einige benannt haben. Um es kompliziert auszudrücken, handelt es sich um einen langsamen, aber stetigen Prozess einer räumlichen Differenzierung. Während zuvor alles an einem Ort geschah, in der Loge oder im Parkett, das Musikhören, das Essen, das Trinken, das Reden, der Umgang mit Prostituierten – wird in Europa nach und nach im Zuschauerraum während der Vorstellung das Licht gelöscht, statt der Stehplätze im Parkett werden nummerierte Stuhlreihen eingebaut – die Opernhäuser erhalten Foyers, die Vorstellungen werden durch Pausen unterbrochen, während derer man nur ein Glas Sekt erhält, das man nicht mehr in die Loge geliefert bekommt, wie auch kein Speiseeis. Will man essen, muss man vor oder nach der Oper ein Restaurant aufsuchen – und mit dem Freudenmädchen, so es sich überhaupt noch in der Oper aufhält und seine Dienste

SWR Musikstunde – „Die Erfindung des Schweigens“ 45

anbietet, muss man sich andernorts nach der Oper vergnügen, weil in der Loge dafür schon längst kein Platz mehr ist, vor allen Dingen sind für die Reihenbestuhlung viele Trennwände herausgenommen worden. Auch das Programm der großen, der richtigen Opernhäuser – die seit dem 20. Jahrhundert gerne auch Nationaltheater oder Nationaloper heißen, wird immer ernsthafter – die unterhaltenden Formen des Musiktheaters werden in eigene Spielstätten ausgelagert – Operetten in Operettenhäuser, Vaudeville, Music Hall und Kabarett in die entsprechenden Etablissements in den entsprechenden Stadtvierteln. Als Mozart seine Teutsche Oper Die Zauberflöte komponierte, die all die genannten Genres in einem zusammenfügte, lustig, komisch, albern, ernst, tragisch – da gab es diese räumliche Differenzierung und soziale Vielfalt noch nicht. Aber es ist ausgerechnet diese Oper, mit der eben jener Prozess einsetzte.

Musik: Zauberflöte – Vogelfänger ... Papapapapageno ...

Papagena, Weibchen, Täubchen aus der teutschen Oper Die Zauberflöte mit Julia Kleiter, Hanno Müller-Brachmann und dem Mahler-Chamber-Orchestra unter Claudia Abbado.

Die Entwicklung, dass im Europa des 19. Jahrhunderts immer mehr Opernhäuser gebaut wurden, die aber ein immer kleineres Repertoire an Opernwerken spielten, führte dazu, dass die Opernbühnen, ihre Ausstattung, ihre Mechanik, Beleuchtung immer einheitlicher wurden – es kam zu einer Standardisierung, so dass ganze Produktionen auf Eisenbahnwagons verladen werden konnten und von Stadt zu Stadt reisten. Es entstanden Architekturbüros, die sich auf den Bau von Opernhäusern spezialisierten, deren Innenleben überall identisch waren, aus bühnentechnischer Sicht, die von daher auch Rahmenbedingungen setzten für bestimmte ästhetische Möglichkeiten, die sie förderten oder verhinderten. Das Wiener Büro Fellner und Helmer zum Beispiel baute 48 Opern und Theaterhäuser – und hatte je nach Kundenwunsch immer gleich

SWR Musikstunde – „Die Erfindung des Schweigens“ 46

mehrere Verpackungen im Angebot: Byzantinisch, neugotisch, klassizistisch – das Prinzip im Innern bleibt aber immer das Gleiche, alles andere ist nur Fassade. Das britische Büro Frank Matcham soll sogar 200 Theater- und Varietébauten gestaltet haben. Trotz dieser Serienfertigung oder Austauschbarkeit sind gerade die Opernhäuser Repräsentativbauten für die jeweilige nationale Identität, sei es in Tiflis, Lemberg, Prag, Hamburg oder Budapest. Der Bau dieser Häuser wird oft durch landesweite Spendensammlungen finanziert, die Eröffnungsfeierlichkeiten werden als Demonstrationen des nationalen Stolzes inszeniert, es kommen – wie bei der Eröffnung des Prager Nationaltheaters 1881 Deputationen in den Trachten aller Landesteile – über mehrere Tage zehntausende von Menschen. Noch heute heißt es auf der Webseite: Das Prager Nationaltheater ist ein Symbol der tschechischen Identität und des historischen Erbes. Eine Herausforderung, die höchste künstlerische Qualität zu erreichen. Das Identitätsstiftende scheint nicht zu sein, dass man mit besonderer Priorität tschechische Komponisten spielt, sondern an dem gemeinsamen europäischen Erbe teilhat, sich also auf einem gesamteuropäischen Niveau bewegt, sich vergleichen kann mit den anderen großen Städten, und gleichzeitig dieses Repertoire auf seine eigene Weise prägt und deutet, einbettet in den jeweils nationalen Kontext. Das gilt selbstredend nicht nur für Prag der 1880er und 2017er Jahre, sondern für alle nationalen Spielstätten in den europäischen Hauptstädten – ein frühes und berühmtes Beispiel wäre Brüssel – Théâtre de la Monnaie, 25. August 1830. Auf dem Spielplan steht eine Oper von Daniel Francois Esprit Auber, die von dem Aufstand der Neapolitaner unter Tomaso Masaniello gegen die spanischen Besatzer im 17. Jahrhundert handelt, eine Ausstattungsooper mit großen Chören, zahlreichen Solisten und inklusive Vesuvausbruch auf der Bühne. Die Stumme von Portici ist das Paradebeispiel der französischen Grand Opéra und hatte 1828 in Paris Premiere – wurde bis 1882 dort insgesamt 505-mal aufgeführt und ich bin mir fast sicher, dass

SWR Musikstunde – „Die Erfindung des Schweigens“

in dieser Zeit Bühnenbild und Inszenierung nicht verändert wurden. So weit scheint die Geschichte harmlos. Die Übernahme der Oper in Brüssel fiel auf den 58. Geburtstag von König Wilhelm I. der Niederlande, der auch in Belgien auf Beschluss des Wiener Kongresses von 1815 regierte. Bei der Arie des Masaniello im zweiten Akt „Amour Sacré de la patrie“ – zu Deutsch: Geheiligte Liebe zum Vaterland, gib uns Wagemut und Stolz zurück. Meinem Land verdanke ich das Leben – es wird mir seine Freiheit verdanken! – brach das bürgerliche Publikum in patriotischen Enthusiasmus aus, stürmte aus dem Opernhaus, und besetzte, ohne dass ein Schuss fiel, den königlichen Palast. Rasch flohen die Wachen und der freie belgische Nationalstaat war entstanden. Wirklich spontan war diese Aktion natürlich nicht. Sie war rein politisch – es gab offenbar eine Verabredung mit den zu weiten Teilen flämisch walonisch gestimmten Wachen des Palastes – die bürgerlichen Eliten Brüssels wussten ganz genau, wann, welche Arie als Zeichen des Aufruhrs, des Tumultes und des Losschlagens geeignet wäre – und haben sich wahrscheinlich gedacht, etwas Besseres als die Oper als Ort öffentlicher Versammlung gibt es nicht, den muss man nicht mal als Demonstration anmelden und wir sind dort so und so jeden Abend. Also: Aux Armes – oder wie Masaniello singt: laufet zur Rache, die Waffen das Feuer, auf dass unsere Wachsamkeit unserem Leid ein Ende bereitet.

Musik: Arie Nr. 8 Zweiter Akt – die Stumme von Portici

Aus der Oper Die Stumme von Portici die Arie Amour sacré de la Patrie – mit Alfredo Kraus, dem Orchestre Philharmonique de Monte Carlo unter Thomas Fulton.

Es gibt noch mehr Beispiele, nicht nur aus dem 19. Jahrhundert, dass das Publikum, sonst zum Schweigen, zum stillen Beifall in seinen Stuhlreihen verpflichtet, eine Opernaufführung als Ort öffentlicher Aufmerksamkeit nutzt, um seinen politischen Willen zu artikulieren. 1924 wurden die Bayreuther Festspiele SWR Musikstunde – „Die Erfindung des Schweigens“

nach einer 10-jährigen, durch den Ersten Weltkrieg bedingten Pause wiedereröffnet – endlich verfügte man wieder über die nötigen finanziellen Mittel. Der ganze Bayreuther Hügel war weiß schwarz und rot beflaggt, nicht schwarz-rot-gold – sondern in den Farben des verlorenen Deutschen Kaiserreichs – gegeben werden die „Meistersinger aus Nürnberg“. Der offizielle Festspielführer erkannte in Bayreuth „eine deutsche Waffenschmiede“ und zeigte auf dem Titelbild ein erhobenes Schwert vor dem Hintergrund des Festspielhauses. Noch während des Schlussmonologes des Hans Sachs, hieß es in dem Bericht einer Augenzeugin, habe sich „das ganze Haus wie ein Mann erhoben und hörte stehend den Schluss an von Hans Sachs und zuletzt, nach endlosen brausenden Jubelstürmen, wurde noch das Deutschlandlied von allen gesungen. Viele beendeten die Vorstellung mit Heil-Rufen.“ – der Kritiker der Frankfurter Zeitung, Karl Holl, war sich nicht sicher, ob er die nationale Begeisterung des Publikums als spontane Tat positiv bewerten sollte – schließlich war das Deutsche Reich im Ersten Weltkrieg ja gerade besiegt worden – oder aber als eine dunkle Entstellung der Kunst Richard Wagners ausgelöst durch emotionale Verwirrung der Zuschauer nach der Niederlage des Krieges. Er schrieb: „Wenn dann nach dem ergreifenden Schauspiel, das dem wirklich Hörenden die Rede verschlägt, das Deutschlandlied mehrstrophig abgesungen wird, weicht Begeisterung einem gelinden Erstaunen. Die anschließenden auch bei späteren Aufführungen immer wiederholten oder doch versuchten Heilrufe aber öffnen dem kritischen Beobachter vollends die Augen. Das also hat man aus dem Erbe des Länder und Herzen umspannenden Genies gemacht! Dies die gesinnungsmäßige Umstellung, die Bayreuth seit 1914 an sich vorgenommen hat.“ Zudem ärgerte sich Holl darüber, „dass auch von den Deutschen die geistig Freiheitsbedürftigen aus dem Wagnertempel fast gänzlich verschwunden sind. Das gesellschaftliche Bild zeigt eine breite Bürgerlichkeit, in der Vertreter der Großindustrie und des Feudalismus den Ton angeben und das Bayreuth hörige engere Akademikertum als SWR Musikstunde – „Die Erfindung des Schweigens“

kulturelles Bindeglied erscheint. Dazu ein paar ehemalige Herrscher und (in den Proben) der ehemalige Feldherr Ludendorff“.

Wenn man von der Schlussansprache des Hans Sachs absieht, sind Wagners Meistersinger keineswegs nationalistischer als Brahms Triumphlied oder Beethovens „Wellington’s Sieg oder die Schlacht bei Vittoria“, sie wurden nur von den Zuschauern nationalistischer und emotionaler wahrgenommen, unterstützt von der Präsentation der Festspiele als „Waffenschmiede“ durch Siegfried Wagner, dem Festspielleiter und Sohn Richard Wagners, dem am Ende die öffentliche Selbstinszenierung der deutschen Nation wohl zu weit ging, so dass er in der folgenden Festspielzeit per Anschlag erklärte: „Das Publikum wird herzlich gebeten, nach Schluss der Meistersinger nicht zu singen. Hier gilt’s der Kunst!“. Eine Dekade später, im Jahre 1933, stand auf dem Programmzettel zu lesen, dass der Reichskanzler Adolf Hitler im Interesse der Kunst Wagners keine Hochrufe im Haus wünsche. Richard Wagner hat das Schweigen in der Oper nicht erfunden, aber sein Werk, wie kaum ein anderes, setzt dieses Schweigen konsequent voraus – und es wird von seinen Anhängern bis auf den heutigen Tag konsequent durchgesetzt. Ich musste einmal bei einer Inszenierung des Parzival spontan lachen – es ist eigentlich gleichgültig weswegen – und wurde sofort von meiner gesamten Umgebung niedergetuschelt und von bösen Blicken bestraft.

Hören sie – ohne jedes Getuschel – „Verachtet mir die Meister nicht“ – vorgetragen von Bernd Weikl, dem Bayerischen Staatsorchester unter Wolfgang Sawallisch:

Musik: Wagner – Hans Sachs Schlussarie

Die Antwort auf die Frage, ob Italien im zweiten Weltkrieg gewonnen oder verloren hat, hängt entscheidend vom politischen Standpunkt ab. Am Ende wurde es durch die

Amerikanern von einer Fremdherrschaft befreit – und von einer Diktatur, in die es kein äußerer Feind gezwungen hatte. Das hinderte jedoch wahre Patrioten nicht, am Ende des Gefangenenchors bei der ersten Aufführung von Verdi's Nabucco in Neapel 1951 laut und begeistert „Viva Italia“ zu rufen – und eine Zugabe zu verlangen. Verdi hatte Nabucco 1842 komponiert, die Oper handelt von Nebukadnezar, der 587 vor Christus zehntausende von Hebräern ins assyrische Exil verschleppte und versklavte. Die sehnen sich nach ihrer Befreiung aus der Knechtschaft, was am Ende auch gelingt. Diese Geschichte wurde retrospektiv in den 1860er und 70er Jahren auf den italienischen Befreiungskampf gegen die österreichische Fremdherrschaft vor allem in Norditalien bezogen – in dieser Zeit konnte man den Namen Verdi an vielen Hauswänden lesen oder auf Tafeln geschrieben bei Demonstrationen, was aber keineswegs Ausdruck der italienischen Musikbegeisterung war – sondern die Musik wurde vereinnahmt, sie wurde zu einem Teil eines italienischen Nationalismus, war doch der Name VERDI zugleich ein Akronym für Viva Vittorio Emanuele Re Di Italia – gemeint war Vittorio Emanuele der Zweite, König von Sardinien Piemont, den man sich als König eines vereinten Gesamtitalien wünschte, ein Wunsch, der 1861 in Erfüllung ging. Seitdem steht Nabucco und insbesondere der Gefangenen-Chor für ein befreites und geeintes Italien, ganz gleichgültig, ob diese Verbindung von Verdi so intendiert war oder nicht. Manche Opern entfalten ein gewisses Eigenleben, das dann niemand mehr aufhalten oder beeinflussen kann, schon gar nicht der Komponist, auf den so und so niemand hört – gehört werden die Sänger und Sängerinnen, in diesem Fall wäre es Maria Callas, wenn sie im Gefangenenchor eine Solo hätte – hat sie aber nicht, so dass wir uns mit dem Chor des Teatro San Carlo begnügen müssen, dirigiert hat Vittorio Gui, dessen Stimme man kurz hört, als er dem Publikum die Zugabe gewährt – die Aufnahme entstand 1951.

Musik: Gefangenenchor – (track ist beschriftet mit „Oh di cual onto aggravasi“)

Soweit der Gefangenenchor aus Verdi's Nabucco in einer Aufnahme aus dem Jahr 1951, die im Teatro San Carlo in Neapel entstand. Diese Aufnahme wirbt auf dem Plattencover natürlich in erster Linie nicht mit dem Komponisten (eher etwas klein geschrieben), oder dem Namen der Oper (schon etwas größer), sie wirbt auch nicht mit dem Namen des Dirigenten (noch kleiner als der Komponist) oder des Opernhauses (am kleinsten) – sondern ganz groß mit dem Namen der Sopranistin Maria Callas – ganz oben – unter der Überschrift: The greatest years of – und dann ganz fett in Großbuchstaben: MARIA CALLAS. Dem potenziellen Käufer dieser Platte geht es also gar nicht um Verdi, um den Gefangenenchor, die Freiheit Italiens – sondern es geht ihm einzig und allein um die Stimme dieser Sängerin. Das Phänomen ist genauso alt wie die Oper, die Frage: Wer singt? ist um Lichtjahre bedeutender, als die Frage: Um was geht es denn? Schon Monteverdi stürzte 1614 in eine tiefe Krise, als ihm seine Frau starb. Nicht nur, weil ihm ein geliebter Mensch verloren ging, sondern weil sie als Sängerin wesentlich besser bezahlt wurde als der Komponist, der für sie ihre Arien schrieb. Ohne ihr Einkommen war der Haushalt seiner Familie nicht mehr zu finanzieren. Man muss sich das so vorstellen, dass ich als Sprecher meiner Sendungen das Mehrfache verdienen würde denn als der Autor meiner Texte. Diese Schere des Marktwertes eines Komponisten im Verhältnis zu seinen Interpreten ist im Verlauf der Jahrhunderte in der Geschichte der Oper eher noch größer geworden, da durch die besseren Transportmittel, zunächst der Eisenbahn, dann dem Flugzeug, die Musiker schneller von Ort zu Ort wechseln können – was zur Folge hat, auch durch den Einfluss weniger den Markt prägender überregionaler Medien, dass nur ganz wenige Namen überall in aller Munde sind. Wir kennen das Phänomen: Obwohl es theoretisch tausende Suchmaschinen geben müsste, verwenden wir tatsächlich nur eine – oder es

scheint auch nur einen Marktplatz für Online-Versteigerungen zu geben. Und diese wenigen Namen verkaufen sich sehr teuer – verdienen sich dumm und dämlich, könnten ein Leben in Saus und Braus führen, müssten sie nicht immer wieder singen und ihre Stimme schonen. Im 19ten und 20ten Jahrhundert waren die berühmten Tenöre begehrte Popstars, umworbene Sexsymbole, ganz gleich wie sie aussahen – Caruso zum Beispiel war eher klein und pummelig, aber das störte seine Verehrerinnen nicht im Geringsten. Viele Sänger konnten mit dem Geld, das sie verdienten, nicht umgehen, überschätzten sich in dem Ausmaß, in dem sie verehrt wurden, verspekulierten sich, nahmen Schulden auf, die ihre Einnahmen überstiegen. Oder sie stürzten sich in immer neue amouröse Abenteuer, wie der berühmte tschechische Wagnertenor Karel Burian, dem einer der gehörnten Ehemänner eine ätzende Flüssigkeit in ein Wasserglas schüttete, so dass er zwei Jahre nicht singen konnte und kurze Zeit nach seiner Heilung 1924 starb. La Divina Callas, wie sie auch genannt wurde, der göttlichen Callas, blieben solcher Art Entgleisungen glücklicher Weise erspart, ein wirklich glückliches Leben war ihr jedoch leider auch nicht beschieden. Warum aber das Publikum einer schönen Stimme mehr applaudiert, vor allem wenn sie berühmte Arien deswegen berühmter Opern aus dem 19. Jahrhundert singt, gelungene Kompositionen im Vergleich dazu aber links liegen lässt – es sei denn es handelt sich um Kompositionen von Arien – dieses Phänomen, so alt und bekannt es ist, es bleibt mir persönlich unerklärlich. Obwohl die Aufnahme Nabuccos von 1951 aus Maria Callas greatest years stammt, ist sie technisch leider zu schlecht, so dass ich es vorziehe, diese Musikstunde zwar mit Maria Callas zu endigen, aber mit Ritorna vincitor aus Verdi's Aida – aus dem Jahr 1964, mit dem Orchestre de la Societé des Concerts du Conservatoire unter Nicola Rescigno:

Musik: ... Maria Callas ... Aida ritorna vincitor

Das war der vierte Teil der Musikstunde mit einer Geschichte
des Schweigens in der Oper von den Anfängen bis heute.
Morgen folgt der fünfte Teil. Am Mikrophon verabschiedet sich
Uli Aumüller

TEIL 5

Signet

... mit Uli Aumüller. In dieser Woche möchte ich ihnen die Geschichte des Schweigens erzählen. Die Geschichte des Schweigens in der Oper, von den Anfängen bis heute.

Gitarren-Intro

Der letzte, der fünfte Teil unserer Geschichte führt uns nach Paris, zu einer letzten großen Saalschlachten in der Geschichte des europäischen Musiktheaters – wir besuchen das Berliner Metropoltheater und enden unsere Reise -die wir vor rund 400 Jahren in Rom und Florenz begann – in Stuttgart.

Musik: Ein Song von Fritzi Massary ...

Mit irgendeiner Sehnsucht, die jede Frau in ihrem Herzen hat, gesungen von Fritzi Massary beginnt diese letzte Folge der Musikstunde, aber die Geschichte der Oper im 20. Jahrhundert beginnt eine paar Jahre früher, als diese Aufnahme entstand, nämlich schon im Jahr 1913. Man könnte aber auch sagen, dass die Geschichte der Oper des 19. Jahrhunderts bis auf den heutigen Tag nicht geendet hat. Der deutsche Komponist und Pianist Moritz Eggert hat nachgezählt. 556 Opern und Operettenpremierer gab es in der Spielzeit 2016/2017 in Deutschland, Österreich und der Schweiz. 497 Premierer waren von bereits verstorbenen, 63 von noch lebenden Komponisten – das Verhältnis von tot zu lebend liegt also bei etwa 8 zu 1. Wenn man noch dazu zählt, dass viele der Werke der lebenden Komponisten für den Bereich der Kinder- und Jugendoper geschrieben wurden, also gar nicht auf der großen Bühne aufgeführt wurden, sondern nur auf der „kleinen“ oder in der Werkstatt, sieht das Verhältnis noch schlechter aus. Kein Kino, schreibt Moritz Eggert in seinem Blog, würde sich trauen, hauptsächlich Stummfilme aus den 20er Jahren zu zeigen, kein Museum mit Wechselausstellungen würde sich trauen, hauptsächlich Ölschinken aus dem 19. Jahrhundert

auszustellen. Und kein Buchverlag würde sich trauen, hauptsächlich Publikationen in Sütterlin-Schriftbild zu veröffentlichen. Aber genau das, so Eggert weiter, liebe Freunde der Musik, machen unsere Opernhäuser, Klar, da spielen sie 19. Jahrhundert-Opern (die ungefähr 85 % des Repertoires ausmachen) mal im KZ, mal auf dem Mars oder auch mal unter dem Rock von Ivana Trump, aber – da beißt die Maus keinen Faden ab – die Musik ist dieselbe. Und um die geht es doch letztlich, sonst müsste man keine Oper machen. Und tausende von Sängern werden allein daraufhin ausgebildet, nur in einem Vokalstil zu singen, der genau an diese 19. Jahrhundertoper angepasst ist (allerdings nicht an alles, was davor oder danach kam). Solange das so ist, ist unsere Opernlandschaft tot, verarmt und erbärmlich, egal wie gut die Qualität der Inszenierungen ist. Soweit Moritz Eggert.

Musik: Verdi – *La donna è mobile*

Enrico Caruso sang in einer Aufnahme von 1908 *La donna è mobile* aus der Oper *Rigoletto* – Orchester und Dirigent sind auf der Platte nicht vermerkt – ist ja auch egal.

Wir haben in den letzten beiden Folgen dieser Musikstunde versucht, eine Reihe von Gründen zu benennen, warum das vor allem bürgerliche Publikum gegen Ende des 18. Jahrhunderts begann, einen relativ überschaubaren Kanon der wichtigsten Werke von überzeitlicher Gültigkeit aufzubauen, der immer weniger Platz für die Uraufführung neuer Werke lässt. Nun könnte man sich fragen, warum ist dieser Kanon im 20. und 21. Jahrhundert völlig unangetastet geblieben? Da in dieser Sendefolge das Verhalten des Publikums unser Thema ist, wäre zu untersuchen, ob das Publikum mit den Füßen abgestimmt hat oder abstimmen würde, wenn man ihm deutlich mehr Opern lebender Komponisten zutrauen würde. Klar, es ist auch etwas dran, was Moritz Eggert schreibt, dass viele Opernorchester, Sänger, Chöre vor allen Dingen nur 19. Jahrhundert gelernt haben und von daher auch nicht anderes können. Und weil sie

SWR Musikstunde – „Die Erfindung des Schweigens“ 56

es nicht können, es auch nicht können wollen. Wenn man ihnen nicht ausdrücklich in den Vertrag schreibt, dass sie auch Neue Musik spielen müssen, versuchen sie sich dann mit dem Argument, diese Neue Musik sei ja gar keine Musik, sondern Lärm oder irgendetwas anderes, davonzustehlen. Und machen sich dabei gleichzeitig zum Anwalt des Publikums, das ja vielleicht bei einer Werkstattproduktion mit 150 Sitzplätzen und so weiter ... aber doch nicht im großen Haus! Und wenn es aber doch kommt, was passiert dann?

Musik: Le sacre du printemps (Vorspiel) Boulez

1913 kam das Publikum – um der Uraufführung von Igor Stravinsky's Ballett „Das Frühlingsopfer“ – „Le sacre du printemps“ beizuwohnen. Sie hörten eine Aufnahme mit dem Cleveland Orchestra von 1992 mit Pierre Boulez am Pult. 1913 kam die Elite der Pariser Gesellschaft, aus der Politik, der Wirtschaft, der Kunst. Es ging vor allem um das Sehen und Gesehen werden. Die Uraufführung fand in dem sehr mondänen Théâtre des Champs-Élysées statt, das 1913 erst eröffnet und in einem sehr feinen, eleganten Jugendstil ausgestaltet worden war. Aber das Ballett russe des berühmten Sergej Djagilew, die Choreographie von Vazlav Nijinsky und die Musik von Igor Stravinsky spaltet das hochelitäre Publikum. Bereits bei der Einleitung, dem hohen Fagottsolo, der Vorhang ist noch geschlossen, kommt es zu Pfiffen, Zwischenrufen – und gelegentlichem Brüllen. Während des ersten Teils des rund halbstündigen Balletts bleibt es bei verbalen Protesten – jedoch mit Beginn des zweiten Teils, mit dem eigentlichen Einsetzen des Todesrituals, in dem ein Mädchen sich opfert, sich zu Tode tanzt, damit ihre Freundinnen heiraten können – mit dem Einsatz dieses Opfertanzes kennt das Pariser Publikum kein Halten mehr. Das Thema des Balletts, die Frühlingsgeilheit, die sexuelle Begierde – die stampfenden Rhythmen der Musik, vor allem der Umstand, dass der Stil des Tanzes alles auf den Kopf stellt, was man bislang für Ballett gehalten hatte, scheinen die

edlen Bürger von Paris doch zu sehr erregt und empört zu haben – und dabei ist auf der Bühne nichts Nacktes zu sehen ist – die Kostüme der Mädchen zum Beispiel sehen aus wie die einer IndianerSquah bei Winnetou. Aber in Paris scheinen diese Bilder aus dem fernen dunklen Osteuropa, die Mystik, das Sexuelle der Szenerie eine tiefe Verunsicherung ausgelöst zu haben – und es kommt zu einer der letzten, jedenfalls zu der berühmtesten Saalschlacht des 20. Jahrhunderts. Einige Zuschauer schrieen: Aufhören, Ekelhaft – andere: Weitermachen, die Tänzerinnen wurden als Huren beschimpft – Befürworter und Gegner der Aufführung gerieten in Prügeleien, Flaschen flogen durch den Saal und Spazierstöcke, es gab einige blutige Nasen und andere Verletzungen bis schließlich die Polizei einschritt und den Saal räumte. Der Dirigent jedoch, Pierre Monteux, soll mit stoischer Ruhe bis zum Schluss weiterdirigiert haben. Saalschlachten dieser Art gab es im 19. Jahrhundert häufiger, im 20. Jahrhundert sind sie selten geworden, wenn man von den organisierten Pöbeleien der Nazi-Schergen absieht. Das Publikum des 20. Jahrhunderts musste nicht mehr diszipliniert werden, wie das des 19., das teilweise noch gewohnt war, während der laufenden Aufführung seine Feste zu feiern. Im 20. Jahrhundert hingegen gibt man ganz selbstverständlich Hut, Stock und Mantel an der Garderobe ab, setzt sich auf seinen nummerierten Platz und äußert seinen Unmut, wenn überhaupt, hinterher im Restaurant im Gespräch mit der Gattin oder den Freunden, und geht ansonsten zur Tagesordnung über. Es ist einfach nicht so wichtig, es ist ja nur Kunst und nicht von so existentieller Bedeutung. Das war 1913, in den Champs-Élysées, offenbar anders. Da meinte eine kleine Schar französischer Bürger, den status quo der französischen, der zentraleuropäischen Kultur verteidigen zu müssen. Es ging um eine bestimmte Form der erotischen Sublimation wie bei Debussy oder Wagner, eine Raffinesse der Komposition, und so weiter, aber doch bitte nicht so ein primitives Gestampfe. Diese wenigen Herren und vielleicht auch Damen fühlten sich bedroht, fürchteten, dass etwas verloren gehen könnte, unter die SWR Musikstunde – „Die Erfindung des Schweigens“

Räder geraten könnte, die Räder der Modernität, der stampfenden Maschinen, der Automobile, der schrillen Werbung, des Kinos und all der vielen anderen neuartigen Dinge. Sie fürchteten, dass ihnen ihre Welt, ihr 19. Jahrhundert abhandenkommen könnte – deswegen prügeln sie sich. Und genau diese Welt ging ja auch unter, ein Jahr später auf dem Schlachtfeld.

Musik: Stravinsky – Das Opfer bis Schluss

Sie hörten den Schluss des *Sacre du printemps* von Igor Stravinsky mit Pierre Boulez und dem Cleveland Orchestra.

Das Publikum in der Oper des 20. Jahrhunderts, es schweigt. Es bleibt auf seinen Sitzen, denkt mit oder befindet sich in einem Zustand des therapeutischen Halbschlafs, um sich von der Arbeit zu erholen, eines Schlafes, aus dem es erst wieder aufwacht, wenn entweder die Vorstellung zu Ende ist oder in der Tasche des Sitznachbarn das Mobiltelefon klingelt.

Saalschlachten – Proteste mit Körpereinsatz - gibt es im 20. und 21. Jahrhundert in der Oper nicht mehr. Man kann Vermutungen dazu anstellen, denn wissenschaftliche Untersuchungen, warum etwas nicht stattgefunden hat, gibt es leider – soweit ich jedenfalls weiß – nicht. Eine Vermutung wäre, dass die Oper als zentraler Ort der Unterhaltung, die in sich alle Genres und Erwartungen vereint, als die großen Maschinen zur Produktion von Sinn und Sinnlichkeit, mit dem Anfang des 20. Jahrhunderts an Bedeutung verliert – sie bekommt vor allem Konkurrenz, nicht nur durch das Kino und andere Medien, sondern auch aus sich selbst heraus, da sie die unterhaltenden Formen des Musiktheaters auslagert: Es gibt eigenständige Operettenhäuser, Einrichtungen für das Vaudeville, die Music-Hall, das Musical und das Musikkabarett. Einrichtungen wie zum Beispiel das Metropoltheater in Berlin unter den Linden, jener Gebäudekomplex, in der heute die Komische Oper untergebraucht ist. Von der ursprünglichen von Fellner und

SWR Musikstunde – „Die Erfindung des Schweigens“

Helmer gebauten Anlage überstand nur der Zuschauerraum die Bombardements des zweiten Weltkrieges – in den 20er und 30er Jahren betrat man dieses Etablissement von Berlins Prachtboulevard Unter den Linden – ging erst einmal durch große Foyers, in denen man auch Roulette und Karten spielen konnte – in deren oberen Etagen ein Hotel untergebracht war. Das Theater selbst – der Zuschauersaal im hinteren Teil der Anlage – war nur zur Hälfte in Reihen bestuhlt, in der hinteren Hälfte standen Tische, an denen Essen und Getränke, Perlwein und Champagner serviert wurden. Es soll keine Türen zu den Gängen gegeben haben, man konnte also lautlos jederzeit das Theater betreten und wieder verlassen, zum Beispiel mit einer der akkreditierten Damen, mit denen man sich in das vorne gelegene Hotel zurückziehen konnte. Auf der Bühne gab es eher leichtere Kost – kürzere Stücke, Einakter, aber auch Operetten und Musicals – der unangefochtene Star jener Jahre, der gut und gern die Hälfte der Abendeinnahmen kassierte, war Fritzi Massary ... Ich bin eine Frau, die weiß, was sie will

Musik: Ich bin eine Frau, die weiß, was sie will ...

Was der großen Oper, dem Staatstheater nebenan spätestens um die 1850 Jahre, mit Sicherheit aber mit Richard Wagner ausgetrieben worden war, lebte im Metropol-Theater noch eine gewisse Zeit lang weiter – hier war bis 1945 der Kunde König, solange er zahlungskräftig und -fähig war. Es gibt ein sehr schönes Gemälde von Adolf Menzel aus dem Jahr 1852, das Friedrich den Großen im Séparée seiner Königsloge zeigt, wie er sich mit einem Popen und zwei weiteren Herren mit der Primaballerina Barbarina amüsiert ... Ob sich Friedrich der Große je für Tänzerinnen interessierte, wissen wir nicht, wahrscheinlich eher für Tänzer, aber dass Adolf Menzel eine solche Szene post mortem des Königs imaginierte, ist ein Hinweis darauf, dass Menzel 1852 dergleichen Arrangements noch kannte und sie auch nicht für ungebührlich hielt. In der Staatsoper nach dem ersten Weltkrieg waren solche Szenen

bereits undenkbar, denn da galt's der Kunst und nichts Anderem. Wie überhaupt aus der Königlichen Oper eine Staatsoper wurde – wie in den meisten deutschen Einzelstaaten mit dem Ende des Kaiserreiches die ehemaligen Hof- und Residenztheater in staatliche Trägerschaft übergangen – wie auch die städtischen Theater, die überwiegend als Privattheater gegründet und betrieben worden waren, in kommunale Verwaltung übernommen wurden. 1917 – am Ende des Kaiserreiches – gab es gerade mal 16 Stadttheater, die kommunal betrieben wurden – und 360 Privattheater – sowohl Sprech- wie auch Musiktheater. Viele dieser privaten Theater wurden nach dem verlorenen Ersten Weltkrieg von den Kommunen übernommen, da sie in der Wirtschaftskrise ansonsten schlicht pleite gegangen wären. Die Städte hätten ihre kulturellen Zentren verloren, nach dem Krieg auch noch den Glauben an das Gute, Wahre und Schöne. Das betraf vor allem das teure Musiktheater, das seit 1919 – seit Beginn der Weimarer Republik mehr Subventionen erhält als jemals zuvor in der Geschichte der Oper. Jedenfalls in Deutschland, in Österreich und in der Schweiz. In den Ländern, die den Ersten Weltkrieg gewonnen hatten, in Großbritannien und den USA, gibt es deutlich weniger Subventionen und deutlich weniger Opern, auf der britischen Insel gerade mal 4 oder 5, in den USA ungefähr 12 – in Frankreich sind die Subventionen deutlich höher, trotzdem sind es nur 8 Opernhäuser, die in unserem Nachbarland betrieben werden: Die USA, Großbritannien und Frankreich zusammen: 25. Deutschland, Österreich und die Schweiz zusammen: 120. Natürlich hat dieser Unterschied auch sehr viel zu tun mit der deutschen Kleinstaaterei, jedes winziges Herzogtum gönnte sich eine Oper – aber es hat auch etwas zu tun mit einer anderen Subventionspolitik, einer anderen staatlichen und städtischen Wertschätzung des Kulturgutes Oper – und diese Wertschätzung hat auch einen Einfluss auf das Verhalten des Publikums, denn dieses bewegt sich in einer Einrichtung, die unter besonderer staatlicher Obhut steht, nicht nur finanziell, sondern auch rechtlich – der Staat schützt und

SWR Musikstunde – „Die Erfindung des Schweigens“

fördert die Meinungs- und Redefreiheit, und die Freiheit der Kunst – das spielt nach 1945 vor allem eine Rolle – und dieser Schutz des Staats führt vermute ich auch dazu, dass es in den Opernhäuser keine Saalschlachten mehr gibt. Ein noch ein Grund wäre zu nennen: Der durchschnittliche Opernbesucher wird immer älter.

Musik: Aribert Reimann – König Lear (Sturm)

Die Oper „LEAR“ von Aribert Reimann erlebte 1978 ihre Uraufführung – an der Münchner Staatsoper mit Dietrich Fischer-Dieskau in der Titelrolle und Gerd Albrecht am Pult. Die Aufnahme davon war die erste Schallplatte, die ich mir mit zeitgenössischer Musik kaufte. Mit mehr als 20 Neuinszenierungen zählt LEAR zu den erfolgreichsten Opern des ernsten tragischen Fachs eines lebenden, zeitgenössischen Komponisten. Der Erfolg mag zum einen daher rühren, dass Reimann für berühmte Sängerstimmen komponiert, deren Klavierliedbegleiter er auch war – das Publikum wird mit der Berühmtheit des Sängers in eine zeitgenössische Musiktheaterproduktion gelockt – und erlebt diesen berühmten Sänger in einer für das Publikum nachvollziehbaren Rolle, mit der es sich identifizieren kann – das ist beileibe nicht bei allen zeitgenössischen Opern so. In diesem Fall ist es König Lear, der sich als alter Mann Gedanken darüber macht, wie er sein Reich, sein Vermögen, sein Immobilienbesitz unter seinen drei Kindern aufteilt. Er tut das auf eine Art und Weise, die nicht zur Nachahmung empfohlen ist, sobald es sich um größere Summen handelt. Er hätte sich beim Schenkungsvertrag von mindestens einem Notar und/oder Rechtsanwalt beraten lassen sollen, um sich in den Vertrag noch ein paar Klauseln hineinschreiben zu lassen. 2 seiner Töchter booten ihn aus, die dritte verstößt er selbst, da Lear nicht erkennt, dass sie es gut mit ihm meint. Warum ist diese Oper erfolgreich, einmal abgesehen von musikalisch-ästhetischen Qualitäten, die zu diskutieren nicht Gegenstand dieser Sendung sind. Meine These

wäre: zwei Drittel der Zuschauer dieser Oper, zwei Drittel des Publikums von Musiktheater überhaupt haben das Alter erreicht, in dem man sich im Allgemeinen mit Erbschaftsfragen beginnt auseinanderzusetzen. Zwei Drittel aller Opernbesucher verfügen über ein Einkommen und ein Vermögen, bei dem man sich rechtzeitig Gedanken machen sollte, wie man wem und was vererben will, um eben genau solche Streitigkeiten zu vermeiden, die Lear zu erleiden hat – und an denen er am Ende tragisch zugrunde geht. Mir lagen nur die Werte des Leipziger Gewandhauses vor, einem philharmonischen Konzerthaus, kein Opernhaus – aber ich glaube, dass man diese Werte für die Oper übertragen kann: Demnach war 2001 der durchschnittliche Konzertbesucher 56 Jahre alt – dieser Wert dürfte sich in den letzten Jahren weiter erhöht haben, behaupte ich – 67 % verfügten über ein abgeschlossenes Hochschulstudium – und in Leipzig 2001 über ein durchschnittliches Haushaltseinkommen von 4553 € netto – hätte man die gleiche Umfrage in München oder Stuttgart gemacht, wäre man wahrscheinlich bei einem Wert rund um die 9106 € durchschnittlich netto gelandet. Auch dies vielleicht ein Grund, warum es in diesem und im letzten Jahrhundert so gut wie keine Saalschlachten mehr gab, denn ab einer gewissen Gehaltsklasse, sagt die Statistik, schlägt man noch überraschend häufig sein Frau, aber man schlägt sich nicht in der Öffentlichkeit – und mit dem Eintritt in das siebte Lebensjahrzehnt – also ab 60 - werden – statistisch gesehen – körperlich ausagierte Auseinandersetzungen darüber hinaus ebenfalls seltener.

Musik: Mädchen mit den Schwefelhölzern / Lachenmann – Anfang der zwei Gefühle

Wenn man nach der erfolgreichsten Oper eines lebenden Komponisten fragt und nicht nur nach der platten Zahl der Inszenierungen und Aufführungen, sondern nach so etwas wie künstlerischem Gehalt, musikgeschichtlicher Relevanz – nach

Modernität, Konsequenz, Innovation – dann steht - wie ein erratischer Block, an dem kein Kompositionsstudent seitdem mehr vorbeikommt – „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern“ von Helmut Lachenmann, wir hörten gerade einen Ausschnitt daraus, der Beginn des Zwischenspiels „Zwei Gefühle“ – es spielt das Klangforum Wien unter Hans Zender – Helmut Lachenmann ist zugleich Sprecher in dieser Aufnahme. In der Szene der Neuen Musik ist dieses Werk sozusagen der Klassiker, alle Diskussionen, wie Oper in Zukunft auf keinen Fall nicht mehr oder nicht konsequent genug oder am Interesse des Publikums vorbei oder nicht politisch genug oder einfach eine Sackgasse ... alle Diskussionen über die Zukunft der Oper nehmen auf das „Mädchen mit den Schwefelhölzern“ Bezug, als positives oder negatives Beispiel. Aber es ist nur eine relativ kleine Gruppe von Liebhabern der Neuen Musik, keineswegs der Opernliebhaber im Allgemeinen. Während die eine Gruppe von weit her anreist, um die wenigen Aufführungen der „Mädchen mit den Schwefelhölzern“ zu bestaunen oder zu bewundern oder zu beäugen, einfach um mitreden zu können innerhalb des eigenen Biotops, gehen gefühlte 95 Prozent der Opernliebhaber zu den Opern lebender Zeitgenossen lieber erst gar nicht hin – ein jeder bewegt sich in seinen Kreisen: Ein weiterer Grund dafür, dass es zu keinen Saalschlachten mehr kommt.

Musik: Zwei Gefühle – Schluss ...

Am Schluss der „Zwei Gefühle“ wird es immer leiser, so leise, dass man jeden Huster, jedes Bonbon-Papierl hören würde. Das Verhalten, welches das Werk Helmut Lachenmanns von seinen Zuhörern verlangt, knüpft an eine Tradition an, die wir mittlerweile als Hörer dieser Sendereihe von Richard Wagner kennen, übertrifft sie aber noch, denn genau genommen genügt es dem Komponisten nicht, wenn seine Zuhörer einfach nur still und schweigend und konzentriert zuhören. Er bezeichnet sein Schaffen als eine Wahrnehmungskunst, und gemeint ist damit,

dass wir uns beim Zuhören dieser Musik selbst zuhören sollten, wahrnehmen, nicht nur was, sondern wie wir hören, welche Kategorien, welche Raster, welche Wahrnehmungsmuster wir beim Hören haben, um diese dann nach Möglichkeit über Bord zu werfen. So gern Helmut Lachenmann lacht, gern und oft auch über sich selbst, es steckt ja schon im Namen drin – beim Hören seiner Musik hört der Spaß dann auf, und zwar nicht deswegen, weil Lachenmann es verbieten möchte, beim Musikhören zu lachen, sondern weil es ein Gebot ist dem Sitznachbarn gegenüber, der sich beim Zuhören selbst zuhört, und den mein Lachen stören würde. Man kann aber auch, vielleicht mit etwas Übung oder indem man sich an die neue Klangsprache gewöhnt hat, diese Musik auch einfach so anhören, ohne Metaebene, und sie genießen – wie die Töne, Klänge und Geräusche miteinander amalgamieren und durch den Raum fliegen wie die Wellen des Meeres von Claude Debussy – und stößt dann auf ein anderes Problem: Überall sind bei dieser Oper Musiker und Klangerzeuger verteilt, nicht nur im Orchestergraben, auch auf der Bühne, hinter der Bühne, neben der Bühne, auf den Rängen und wer weiß wo sonst noch – so dass ich mir nach immerhin zwei Inszenierungen, die ich gesehen habe, die Frage stelle: Könnte es sein, dass diese Komposition von Helmut Lachenmann irgendwie inkompatibel ist mit der Architektur eines klassischen Opernhauses, dass sie deren Prinzip der Guckkastenbühne sprengt, bei der Klang normaler Weise von vorn und aus der Mitte kommt. Bei Lachenmann kommt er idealer Weise von allen Seiten, als säße man in einer Lautsprecherinstallation – bei der man dann als Zuhörer auch den Drang hat, aufstehen und sich in ihr bewegen zu wollen. Eine solche Musik, die es erlaubt, dass die Zuschauer aufstehen und herumlaufen, müsste aber wahrscheinlich ganz anders komponiert sein, weniger filigran, raffiniert, weniger leise, also viel lauter ganz einfach, damit sie die Störgeräusche und wahrscheinlich Gespräche der herumwandelnden Zuschauer verkraftet. Ich habe solche Wandelkonzerte mit dem Orchester in der Mitte des Saales

SWR Musikstunde – „Die Erfindung des Schweigens“

schon auf Stichen aus dem Jahr 1850 in Her Majestys Theatre in London gesehen, oder auch auf anderen Gemälden aus dem 17. und 18. Jahrhundert lief man im Parkett herum, wenn das Theater nicht gerade bis auf den letzten Platz ausverkauft war. Oder die Aufführung von Karl-Heinz Stockhausens Oper „Sonntag aus Licht“ 2011 in der Kölner Messehalle war so konzipiert, dass man während der Aufführung herumwandeln konnte und sollte, während gleichzeitig auch die Klänge von überall her um einen herumschwirrten. Erstaunlich eigentlich, dass zu Beginn des 21. Jahrhunderts an Formen des Zuschauerverhaltens angeknüpft wird, die eigentlich eher vor 300 400 Jahren üblich waren. Nur Essen und Trinken durfte man bei Stockhausen nicht – von anderen Freuden des Leibes ganz zu schweigen.

Musik: Karlheinz Stockhausen – Sonntag aus Licht –
Ausschnitt

Sonntag aus Licht – ein Ausschnitt aus der Sieben-Tage-Oper von Karl-Heinz Stockhausen, der in dieser Aufnahme das SWR Sinfonie Orchester Baden-Baden und Freiburg leitete.

Der Protestant Mark Andre liebt im Vergleich zum Katholiken Stockhausen die eher leisen Töne. Seine Oper „wunderzeichen“ wurde 2014 in der Staatsoper Stuttgart uraufgeführt, es gab nach der Premiere noch 6 weitere stets ausverkaufte Vorstellungen, seitdem hat sich wegen des immensen technischen Aufwands kein weiteres Opernhaus an dieses Werk herangetraut. Auch das Schaffen von Mark Andre steht in einer langen Tradition: Er ist Schüler von Helmut Lachenmann, der Schüler war von Luigi Nono, der Schwiegersohn war von Arnold Schönberg – der in seinen frühen Werken unverkennbar an Richard Wagner anknüpfte. Während sein Lehrer nur analoge Instrumente einsetzte, verwendet Mark Andre abgesehen von Schattenorchestern, Musikern auf den Rängen und so weiter auch eine Beschallung mit Lautsprechern rundherum im Zuschauersaal und die Möglichkeiten digitaler
SWR Musikstunde – „Die Erfindung des Schweigens“

Klangtransformation. Ich gehe nicht weiter auf den Inhalt der Oper, ihr ästhetisches und metaphysisches Konzept ein, sondern möchte nur erzählen, dass sie in ihrem rund 40-minütigen letzten Teil nicht nur sehr leise war, sondern darüber hinaus eine so magische, konzentrierte Stille erzeugte, dass man bei vollbesetztem Haus mit rund 1400 Zuschauern jede Stecknagel hätte fallen hören – die Oper hatte die Klimaanlage ausgeschaltet, die Hydraulik des Bühnenhebewerkes deaktiviert, die Beleuchtung der Bühne so eingerichtet, dass die Lüfter der Scheinwerfer nicht ansprangen. 1400 Menschen erzeugen 40 Minuten lang eine konzentrierte Stille, die es so vielleicht nur noch in der Wüste gibt, fernab aller Zivilisation – eine unglaubliche und irgendwie sehr erhebende Erfahrung – nur weit entfernt hörte man als ein leises Rauschen die Stadtautobahn, die in Stuttgart direkt am Opernhaus vorbeidonnert, aber das hätte auch das Rascheln eines Zweiges, das Knistern trockenen Laubes sein können, aus dem sich Gott persönlich zu Wort meldet. Hören sie den Schluss dieser Oper – es musiziert der Chor und der Staatsoper Stuttgart unter Sylvain Cambreling.

Musik: 4. Teil Andre

Das war der letzte Teil der Musikstunde mit einer Geschichte des Schweigens in der Oper von den Anfängen bis heute. Am Mikrophon verabschiedet sich Uli Aumüller