

Die Geschichte des Publikum 1600 - 2017

Sven Oliver Müller / Uli Aumüller

3 Gespräche

- | | |
|------------------------|----------------|
| 1. Gespräch 04.01.2017 | Seite 02 - 80 |
| 2. Gespräch 25.01.2017 | Seite 31 - 84 |
| 3. Gespräch 07.02.2017 | Seite 85 - 160 |

Erstes Gespräch 04.01.2017

S: (Wenn wir uns mit dem) Thema Rezeption Publikum Aufführung und der Musik in der Öffentlichkeit und dem Opernhaus beschäftigen, glaube ich, ist es wichtig, einen Blick zu werfen auf die stilistische Entwicklung, die sich vom 15ten ins – ich korrigiere, gleich schon mal der erste Fehler – 16ten ins 17te Jahrhundert entwickelt. Nämlich die des Übergangs von der Renaissance stilistisch betrachtet, zum frühesten Frühbarock. Der Ort – und da sind wir natürlich gleich später schon beim Thema – ist Norditalien, das ist Oberitalien. Und das ist in einigen zentralen Städten, in Genua (?), Mantua, vor allen Dingen in Venedig zuerst zu beobachten, ist es die Tatsache, dass die

...

(Schnäuzen) ... mach ruhig weiter, das ist völlig in Ordnung .. dass in Mantua das Tempotaschentuch erfunden wurde und daraus haben sie ... nochmal hier. Zweierlei, was ändert sich in der Ästhetik, und was ändert sich im Genre. Genre komme ich gleich zu und dann zur Oper. In der Ästhetik ändert sich, dass aus sozusagen aus der Polyphonie eine Homophonie entwickelt, dass aus großem Chor und blockhaft gebauten Elementen nun tatsächlich stärker an der Struktur des Werkes konzipiert wird. Also es wird stärker concertare, also man hat Solist und Orchester, die sich gegenseitig die Bälle zuwerfen, und darauf achten, drittens gibt es eine dramatischere Entwicklung, das gilt auch im Kammerwerk und den Madrigalen, vor allen Dingen natürlich dann in der Oper, dass es Spannung gibt, dass einige Sachen aufeinander aufbauen. Also eine Polyphonie eher Homophonie, die einzelnen Akteure in einem Verhältnis Solist Orchester, oder Sänger Orchester, und drittens die Spannung. Viertens kriegt der Text eine ganz neue größere Bedeutung. Er wird Teil einer sozusagen dramatischen Handlung, wird durch Orchester verstärkt, kann aber die Musik kann auch die Musik selbst kann auch Handlung tragen. Und dann sind wir bei meiner zweiten Ergänzung. Neue Genres. Und wir haben vom Madrigal, vom Chorgesang von Kammermusiken Lauten und so was, hast du nun eine neue Gattung, über die wir reden wollen, ist die Oper. Und die Oper schafft eben die neue Dramatisierung, die Oper weil Handlung vorangetrieben wird. Ein viel engeres Verhältnis zum Concertare von Sänger, Orchester, Solisten. Es gibt Extraeffekte, Band die hinter und auf der Bühne sind.

3.3

U: Aber da sind wir ja schon ... da muss es eine Bühne geben, bevor überhaupt diese ganzen Effekte ...

S: Ich versuche so etwas wie eine Überleitung ... ich spiele dir jetzt den Ball vor die Füße und dann hast du mit der Entstehung der Oper hast du eine Entwicklung einer neuen Schlüsselform des Barock, mit der Entstehung dieser neuen ... Barock lässt sich dadurch begründen, dass eine neue Gattung entsteht, und dass es die Oper, die mit den gerade skizzierten ästhetischen Elementen eingeht, und was diese Barockoper Neues ausmacht, das möchte ich gleich ergänzen, wenn wir bei Monteverdi sind, aber das sind Gattungen und da kann man um den ersten Jahren des 17ten Jahrhunderts die Entstehung einer neuen Gattung sehen und die Entstehung neuer ästhetischer Qualitäten – und das geht alles in Oberitalien los. Und Barock heißt eigentlich Verzierung, Stilisierung, aber wenn wir die Aufnahmen, die wir gleich hören werden, Überleitung, Überleitung ... werden wir feststellen, der Barockklang entwickelt sich erst, es ist frühester Frühbarock, und wir hören bei Monteverdi gleich noch die Renaissance, weit nachwirken. (Schnäuzen)

Damit sind ... genau in den Städten, wo wir die Party jetzt beginnen können.

4.6

U: Ja, als Datum erste Oper in der europäischen Musikgeschichte wird eigentlich immer das Jahr 1600 angegeben, die Hochzeit Maria de Medici mit Heinrich dem IV (oder VIII), das werden wir noch herausfinden ...

S: Heinrich der IV von Frankreich ...

U: Von Frankreich ... jaja, die heiratet den französischen König ...

S: Das ist Henri Quatre, das wage ich jetzt mal mit fast 100 Prozent zu sagen.

U: Also da geht es ja um ...

S: Das ist eine politische Heirat.

U: Große politische Rochaden ... Frankreich Erzrivale von Spanien vor allen Dingen, und der Hohenzollern (waren das nicht die Wittelsbacher?) in Wien und Mitteldeutschland, der Protestantismus und so weiter ... das spielt alles eine große Rolle. Und bei dieser Hochzeit, die interessanter Weise gefeiert wurde ohne dass der Bräutigam anwesend gewesen wäre, er hat seine Cousin meines

Wissens geschickt, wird unter anderem, es ist ein mehrtägiges großes Hochzeitsfest, wird unter anderem eine Oper aufgeführt, ein Ulysses (Orpheus meinte ich); die von Jacobo Peri komponiert wurde, Mitglied einer Camerata, also einer akademischen Gesellschaft, einem Bund von Kunstenthusiasten würde man heute sagen, die sich dazu zusammengeschlossen haben, die den Versuch zu starten, die Tragödie, die griechische Tragödie, die römische Tragödie, wiederzubeleben, die sie sich als ein Musiktheater vorstellten. Und nun diese Oper schenken die praktisch dieser Fürstin zum Hochzeitsfest.

S: Darf ich dazu noch etwas ergänzen, das weiter ausführen, es ist sehr gut, was du sagst.

U: Also ich meine, das ist, was du vorhin meintest, dieser ... wenn man sich diese Oper anhört, sie klingt sehr madrigalesk, aber eben nicht wie bei Gesualdo, wo fünf Sänger auftreten, die alle sagen: Ich sterbe, ich leide ich liebe. Aber eben fünf gleichzeitig. Und alle fünf gleichzeitig singen dann auch immer, von ihrer Einsamkeit. Also fünf Menschen auf der Bühne singen von ihrer Einsamkeit gleichzeitig, das ist schon auch ein bisschen absurd.

S: Das erinnert fast schon an Cocteau, ja ... das geht wieder im 20ten Jahrhundert.

U: Nur dieses Ich bei Gesualdo ist – das ist so toll, dass es aufgesplittet ist auf fünf Stimmen, und das ist bei Peri nicht der Fall. Also da hast du nur einen solistischen Sänger, relativ spärliche Begleitung, jedenfalls in der Aufnahme, die ich habe, ist ...

8.0

S: Da hast du schon das concertare, das Wettstreiten, das Individuum ist Teil einer Gemeinschaft, hat aber eigene Freiheiten. Da wird sozusagen vor allen Dingen in der Oper das Entscheidende ist vom Madrigal es gibt eine dramatische Entwicklung, viel einfacher es gibt eine Handlung. Punkt A ist am Ende ... aus A am Anfang ist am Ende G ... und nicht A ist am Ende auch noch A. Dass die gleiche Stimmung und die gleiche Handlung fehlt.

U: Die Menschen ändern sich, und so weiter ...

S: Was ich ergänzen würde, wären ...

U: Ziemlich Sprechgesang-Lastig. Also es ist keine ariose Oper, wie man sich das inzwischen vorstellt, was eine Oper sein soll. Also eher sprechgesangsartig. Darüber hatten wir uns auch schon unterhalten,

dass eben die Rekonstruktion des griechischen bis heute nicht gelungen ist. Es gibt einfach die Grundlagen nicht, das wenige, was man weiß, deutet darauf hin, dass es auch eher Sprechgesang als Gesang war.

9.1

S: Zu diesem Hoffest, weil wir bei Publikum und Öffentlichkeit bleiben sollten, noch. Ist, dass in dieser Oper irgendwie erstaunlich ist zum einen dass etwas Privates durch die fürstliche Repräsentation das Interesse zu zeigen, dass man heiratet, nicht zu Heiraten, sondern zeigen, dass man heiratet, damit Macht zu legitimieren, dass in einem Land, aber von mir aus auch wegen Frankreich europaweit bestaunt zu werden als Repräsentant der Macht, dass man dabei ist, eine Zeremonie zu schaffen, da ist die Oper nun ein Teil dieser Zeremonie, die das Individuelle nämlich ein Fest mit Freunden oder Verwandten oder wie auch immer, zum Teil eben eines Gesamtkomplexes erhebt. Ich sage jetzt mal nicht das schlimme Wort Gesamtkunstwerk, sondern aber es gibt ein neues Ritual, was entsteht. Und da ist die Oper, also das Individuelle wird in ein Ritual eingliedert. Und das ist eine Sache, wo dieses Peri-Stück reinpasst. Zweitens, du hast gesagt, sehr wichtig, es gibt ganz viele Sprechen noch dabei. Bei Peri siehst du noch – bei Monteverdi noch etwas, du siehst noch die Bühnenmusik. Du hast tatsächlich eine Handlung mit Sängern, kleinem Orchester, und so was, und viel Text ... aber du hast auch vorher Fanfaren, und du hast Zwischenaktmusiken, du hast manchmal – nicht nur in dieser Oper – sondern du hast Darbietungen, wo diese frühesten Opern wo du Ballettszenen drinnen hast, wo du Parallelorchester hast, wo du tatsächlich auch Effekte vor auf der Bühne hast, und dann lässt du auch manchmal einen Dichter vier Minuten reden oder acht, und dann geht es wieder weiter. Also du hast verschiedenste Reize in und auf der Bühne, das ist ein offenes entstehendes Phänomen, und das ist dem Fest, dem Repräsentationsfest hoch angemessen. Kein Zufall also ... warum es genau da entstanden ist. Das Fest gibt den idealen Startpunkt für die neue Gattung Oper.

11.2

U: Nur dass der Peri genau dem eigentlich nicht folgt, das ist eine rein ganz puristische nackte Angelegenheit.

S: Ich kenne die Oper nicht. Ich wollte nur sagen, diese Hoffeste sind ... haben immer Bühnenmusik.

U: ... es ist sozusagen puritanisch. Es gab andere ...

S: Das ist wichtig – die Hoffeste haben immer Bühnenmusiken, und da ist die frühe Oper mit drin integriert. Peri selbst habe ich keine Ahnung, da schweige ich zu.

U: Ja, es gibt andere Veranstaltungen, die bei dieser Hochzeit auch mit aufgeführt werden. Große Tanzveranstaltungen, von denen man die Musiken meines Wissens nicht mehr hat, aber ein paar Gemälde, also Zeichnungen, die sich darin auszeichnen, dass man überhaupt nicht erkennen kann, wo hörte die Bühne auf, wo fängt das Publikum an.

S: Das Teil eines offenen Raumes, das ist ein offener Raum.

U: Das Publikum scheint mit zu tanzen, oder scheint Teil der großen Bühnenchoreographie zu sein ...

S: Das ist nur ein Angebot, das läuft meistens nur herum oder isst, oder plaudert ... es hört zu und nimmt Teil, oder auch nicht. Das kann essen und aufs Klo gehen. Es ist kein Zwangshören. Es ist ein Angebot. *Oper symbolisiert bei einem Fest ...*
12.4

U: Das ist die Frage, ob es tatsächlich ein Angebot war, und wie groß die Beweglichkeit der geladenen Gäste dieser Hochzeit war ...

S: Es gibt keine nummerierten Plätze, da stehen Stühle oder auch nicht. Man geht rein, oder auch nicht. Das ist in dieser Hinsicht eine offene Gesellschaft.

U: Interessant ist aber dann, wie es dokumentiert wird. Also dokumentiert wird es als eine wohlgeordnete Choreographie, wo jedes Glied dieser Gesellschaft an seinem Platz ist und seine Funktion erfüllt ...

S: Was genau der Zweck ist, weil es eine öffentlich politische Repräsentationsoper ist. Da ist die individuelle Freiheit dem Herrscher und dessen Repräsentation und dessen Machtdemonstration der Öffentlichkeit untergeordnet. Das viel beim Fest, das viele Tage pausenlos dauerte, rein und raus rannten und Peri und andere Werke pausenlos gespielt wurden, da ist Peri ja nur ein Element einer großen Bühnenparty, ist es quasi sicher, dass sich für den Stich alle zusammen waren, und das ist eben so sicher, dass sie meistens immer rumliefen.

U: Ich glaube, dass dieser Stich möglicher Weise schon vorher angefertigt wurde, weil es ist ein reines Propagandawerkzeug. Es geht nur darum, dass man die Pracht und die Herrlichkeit und die Wohlgeordnetheit und die Genialität, also die Fülle der Einfälle dieser Sache an anderen Höfen bestaunt. Und man hat ja auch gezielt die ganzen Diplomaten eingeladen, da werden natürlich die Habsburger auch da gewesen sein, da werden die Vertreter aus Rom da gewesen sein, und da werden Vertreter aus der anderen italienischen Städte da gewesen sein. Also ich meine, warum hat diese Hochzeit stattgefunden? Frau Medici war glaube ich schon sagenhafte 29 Jahre alt, war nach damaligen Verhältnissen eine alte Schabracke ... und Heinrich der Vierte durch seine vielen Kriege ich weiß jetzt gar nicht Spanien oder England oder beides ...

S: Spanien ...

U: ... und brauchte dringend dieses Geld, und ich glaube, die Mitgift, die Maria de Medici mitbrachte ist in heutige Gelder umgerechnet in einer Dimension anzusiedeln von 30 40 Milliarden Euro.

S: Milliarden Euro?

U: Also in heutigen Verhältnissen ...

S: Das sind staunenswerte Zahlen, wo ich immer nur OH! Sage ... Jedenfalls hatte sie irre viel Geld und er brauchte es wegen seiner Kriege und um seine Herrschaft zu legitimieren. Berühmt ist ja sein Satz, nicht wahr, Paris ist eine Messe wert. Er ist vom ... er konvertierte zum Katholizismus, um seine Herrschaft in Paris und im Königreich Frankreich übrigens ... Paris ist eine Messe wert. 1600 – die Hochzeit ist 1600? Das bitte ich nachzuschlagen ... wann findet im Bürgerkrieg die Konvertierung und die Machtsicherung Henri Quatre statt. Man könnte nachgucken, dass es exakt die gleiche Zeit ist. Und möglicher Weise das gleiche Jahr oder direkt zwei Jahre vorher. Da haben wir genau den Kampf um Macht und plötzlich geht es das, der Machtkampf muss finanziert werden von den Medici. Und du siehst, plötzlich wird Peri's Oper europäische Weltpolitik.

16.0 *Und in der Oper geht es um "VERHÄNDLUNGSGESCHICHTE!"*

U: Ja, ich meine, das, was man sich als Bürger des 21. Jahrhunderts fragt, natürlich: Warum landet eine Oper mit der Ulysses – nicht Ulysses – eben mit der Orpheus und Eurydike – Oper, die bekanntlich damit beginnt, dass die Braut stirbt – sie wird von der Schlange gebissen.

S: Habe ich auch gehört.

U: Man fragt sich doch, ist das jetzt ein freundlicher Akt. Würdest du dich, wenn du heiratest oder hast ja schon gemacht. Aber ... freuen, wenn dein Bruder dir als Hochzeitsgeschenk eine Aufführung von Orpheus und Eurydike schenkt, wo gleich als erste Bühnenaktion deine Frau von einer Schlange gebissen wird?

17.0

S: Ja, also da hätte ich zwei Antworten. Also erstens, ja, wenn ich dafür 40 Milliarden kriege, denn dann habe ich 40 Milliarden und kriege dafür Geld. Aber zweitens und die echte Antwort lautet: Wir müssen in dem Punkt nicht ganz vom 20ten aufs 16te zurückdenken und es gleichsetzen. Im 16ten ... auf frühe 17te zurückdenken und es gleichsetzen. Die Aufgabe der frühesten Frühbarockoper ist die Arbeit mit dem Mythos. Und Mythos ist deutungsoffen, denn man kann sagen, sie ist tot, und das ist echt schlecht, das ist für eine Hochzeit nicht richtig lustig. Aber der Mythos ist, weil es eine abstrakte Figur, die ist interpretationsfähig. Nicht, für die ewige Liebe und Kampf um das richtige Weib, um das richtige Weibliche. Und der Mann, der durch Kunst diese Liebe und durch guten Charakter beweisen will. Deshalb ist Mythos sehr sehr schön zur Herrschaftsrepräsentation, A. B. Es setzt völlig großartig die antiken Traditionen voraus, so kann die der Frühbarock, und das konnte die Spätrenaissance einfach zeigen, dass in einer Kategorie, die in die Antike zurückgeht – und C. ...

18.3

U: Es geht vor allen Dingen um die Fortsetzung der antiken Tugenden ... als Herrschaftslegitimation für die Fürsten.

S: Das ist der Punkt B, den ich stark machen wollte, stimme ich dir völlig zu. Und der Punkt C ist, das wandelt sich bis Mitte des 17ten Jahrhunderts. Der späte Monteverdi, die Retorno Ulysse in Patria und die Krönung der Poppea zeigen wie auch andere dann immer noch im Ende des Frühbarocks, also Mitte des 17ten Jahrhunderts gibt es ein Wandel zunehmend vom Mythos zu antiken Heldenfiguren. Händel hat das pausenlos später im frühen 18ten Jahrhundert, die dann Julius Cäsar und sonst was alles heißen, aber es hat auch Monteverdi schon ... Ulysses und die Poppea. Und das zeigt einfach, vom Mythos geht es zu einer Herrschaftsfigur. Da haben wir Menschen, die können viel stärker dramatisch leiden, handeln, sterben, gewinnen, die sind weniger abstrakt als der Mythos, und übrigens, das spielt jetzt wieder

REDUKTION DES ABSTRAKTEN!

zurück, eigentlich zum Publikum. Das adlige Publikum mag dann auch zunehmend Händel antike Helden antike Vorbilder, die handeln, das entstehende bürgerliche oder großbürgerliche Wirtschaftspublikum schätzt das auch. Man kann also ... die Fortsetzung der Antike bleibt in Renaissance, renascere wiedergeboren ... das Barock spielt es weiter. Und das blendet das ganz wunderbar zurück zur Entstehung im Hoffest des um 1600.

19.8

U: Wahrscheinlich aufgeführt worden ist es im Palazzo in einer der Räume dort, also kein eigens dafür eingerichtetes Theater, also von daher kann man davon ausgehen, dass es wahrscheinlich mit ganz wenig Bühneneffekten ausgestattet war. Eher so etwas würde man heute sagen wie eine Kammeroper. Und für 200 Besucher oder so etwas, die dann wahrscheinlich in dieser Aufführung rein und rausgingen, wann sie wollten ... würde ich vermuten. Aber dazu gibt es überhaupt keine Quellen, so weit ich weiß ... Man weiß überhaupt nichts ...

20.5

S: Zu Monteverdi haben wir viele gute Quellen. Das ist viel besser, weil er ja in Mantua ein privilegierte Position hatte.

U: Ein paar Jahre später, wann hattest du gesagt, 1607 ...

S: Ist der Orpheus.

U: 7 Jahre, wieder eine Orpheus-Vertonung. Das ist klar, wenn man mit dieser neuen Gattung anfängt, ist dieses Thema ...

S: Man nimmt klassische Mythen ... denn die klassischen Mythen sind allen bekannt, die antiken Tragödien sind bekannt, also einer kleinen adligen und bürgerlichen Elite, winzigste Kreise, aber der Elite ist es bekannt. Und ...

U: Als gelesene Stoffe, oder weil sie als Theater aufgeführt wurden.

S: Weiß ich nicht. Ich vermute ganz klar ist, ich vermute, die Anzahl der Sophokles-Tragödien pro Woche in Mantua stelle ich mir sehr gering vor, weiß ich aber nicht. Aber selbst wenn die Texte ihnen nicht völlig klar sind, die Mythen sind völlig klar. Das sind die Bezugspunkte, die man bei Repräsentationsfeiern, bei den ganzen Statuen, die im Garten herumstehen, bei den architektonischen Dingen weiß. Und deshalb ist es als Bezugspunkt ideal das aufzugreifen und dann deutet man es zunehmend um, und am Ende, das sagte ich ja schon, hat der Mythos eine schwächere Chance gegenüber antiken

Herrscherfiguren, aber es bleibt Antike als Bezugspunkt. A. Als Vorbild B. Egal, was sie vom Orpheus wussten, wie viel ... die Grundidee wussten sie. Und deshalb geht diese Geschichte. Und hat natürlich nur um über Monteverdi zwei Sätze zu sagen, hat natürlich einen riesen Startvorteil, hat eine Anstellung ... am Hof.

(Mein Telefon klingelt ...)

22.1

Wollen wir es ignorieren ...

(Sophie ruft an ...)

U: Mein Kind hat Fieber ...

S: Bleiben wir bei Monteverdi ...

U: Das Thema Orpheus wird wieder aufgegriffen ... es ist als Thema ja – die Macht der Musik, die sogar den Tod überwindet, ja für den Start einer neuen Gattung ideal.

S: So ist es, zwei Sachen dazu, bevor ich zur Position in Mantua komme. Das Ding einfach eine klassischer Mythos wird aber ästhetisch gewaltig erweitert. Du hast eine neue Form von Dramatik, das Orchester wird durch eine Reihe von Instrumenten die genau zu nennen noch nachzuschlagen werden muss, erweitert, tatsächlich eine ganz große Stärke der Homophonie und Abkehr von der Polyphonie, du hast übrigens in den Aufführungen, in den ersten Aufführungen große Textelemente, die also Teil einer dramatischen Handlung integriert werden, wichtiger an Monteverdi Stil ist, er ist erst mal Madrigal-Komponist, und hat also ist sozusagen wendet sich teilweise ästhetisch davon hinter weg, aber er kennt sich mit Chören aus. Und auch da wird ein paar Stellen wird ein Chor eingeführt. Ich weiß nicht, ob das bei Peri schon der Fall ist.

U: Nein, da ist noch nichts ... (stimmt nicht ganz)

S: Voilà, und das ist auch eine weitere Innovation von Monteverdi.

Und da könnten wir jetzt ein zwei weitere ästhetische Gewinne zusetzen, aber die Homophonie die Dramaturgie die stärkere, also die Chöre und ja eine stärkere Betonung auf Text – der Text wird durch die Musik verstärkt, so dass Stellen besonders dramatisch besonders traurig werden und manchmal beginnt die Musik an sich Handlung zu erzählen, dass es einige traurige dramatische überraschende Stellen wo kurz mal geschwiegen wird, es gibt also Zwischenspiele, nur Orchester für ein zwei Minuten – und oder drei oder vier einmal – muss ich mal genau nachgucken ... wo dann tatsächlich Handlung

Das gab's schon bei Cavallieri

durch Musik erzählt wird. Da wird eine Lanze in die Zukunft geworfen, die irgendwann noch lächelnd Richard Wagner auffängt.
25.0

U: Hat das alles Monteverdi aus dem Nichts heraus so erfunden, oder konnte er in Mantua da schon auf etwas aufbauen. Also gibt es da Vorbilder und vor allen Dingen, wo ist es eigentlich aufgeführt worden in Mantua?

S: Ähm, das ist im – da bin ich praktisch sicher – im Palast des Fürsten ... da bin ich praktisch – muss man nachgucken. Aber ich bin praktisch sicher. Und Monteverdi hat eine ...

U: Das heißt, das war auch eine Hochzeitsveranstaltung? Oder irgendein Hoffest?

S: Hoffest weiß ich nicht. Es wurde übrigens einmal in einem Theater aufgeführt ... es wurde einmal in einem Theater aufgeführt und in einer zweiten Fassung erst beim Fürsten. Moment. Da muss ich nachschlagen, solange ... zur Frage der Vorbilder. Monteverdi ist im Madrigal- und im Kirchenchor schon ausgebildet, er ist schon Hofkomponist, aber er kennt sich in der Madrigal- in der Chortradition und in der Harmonik Rhythmik des vom späten 16ten Jahrhundert an, er beginnt also nicht im Nichts. So. Und er ist übrigens auch Viola-Spieler am Hofe der Gonzagas zu Mantua und ist auch Sänger gewesen. Selbst persönlich, was eine schöne Bereicherung darstellt, dass er auch selbst etwas kann. So, dann die Dinge, die ich nachschlagen wollte, hier: Die interessant ist, dass die Gattung Oper noch nicht genannt wird, wir haben die Gattung Oper wird übrigens erst Mitte des 17ten Jahrhundert genannt, das steht nicht hier, aber das wollte ich ergänzen, die Orfeo heißt Favola in musica, das passt sehr schön in eine Geschichte, einer Geschichte, einer favola in musica, mit der neuen Gattung. Hat sie schon eine dramatische Vollkommenheit. ... und das was ich sagen wollte: Das Libretto stammt vom Hofbeamten Alessandro Striggio, Partitur und Libretto erschienen 1607 bzw. 09 – anlässlich der Hochzeit von Francesco Gonzaga mit Margereta von Savoyen, die für das Frühjahr 1608 ... nein, das ist ... stopp stopp stopp, das ist eine andere Hochzeit, das ist die Oper Arianna, die verloren gegangen ist. Jetzt hätte ich gedacht, dass ich es hier finde, habe ich hier aber nichts gefunden. Warum ...
28.1

U: Weiß man es überhaupt.

S: Ich meine, dass man ... oder habe ich das ... zum ... Moment. Übrigens der Herzog mochte seine Komposition nicht besonders 1608 zieht sich er zurück und 1613 reicht er seinen Rücktritt ein. So dass seine Karriere später auch deshalb weiter geht. Gelesen habe ich, dass es in einem Theater war¹, aber ... du siehst ...

28.8

U: Das Theater müsste dann ja schon existiert haben, also weil ... und damit es existiert hat, also es gibt ja einfach einen Zusammenhang zwischen der Architektur eines Theaters und der Dramaturgie der Veranstaltungen, die in diesem Theater stattfinden.

S: So ist es ... und ich werde jetzt einfach das nachschlagen, meines Wissens war es so ... da. Ort der Uraufführung: Herzoglicher Palast in Mantua. Da haben wir es. Also doch nicht wie ich dachte erst in einem Theater und der zweite Aufführungspunkt also ...

U: Steht das auch drinnen, wo weitere Aufführungen statt fanden.

S: Ja, ich meine, das habe ich gelesen, aber ich frage mich, wo zum Henker, Handlung ... Libretto ... leider steht hier aha, eine deutsche Neufassung des Orpheus, wenn man ein bisschen grinsen möchte, ist von Carl Orff 1924 gemacht worden, das ist nur eine Pointe, wo ich nur mal kurz grinse. Also ich könnte jetzt das im ... ich weiß, dass es ein zwei Jahre später in einigen Theaters gespielt wurde. Und ich dachte kurz, es hätte eine Probeaufführung vorher gegeben. Gibt es nicht, 1607 Hof in Mantua.

30.3

U: Also könnte man vermuten, dass er sagte, dass das, was die Maria de Medici da veranstaltet hat, ...

S: Das könnte Copy Paste sein, wir haben ein Vorbild, und es ist ein System ...

U: Das machen wir auch – aber wir machen es besser.

S: Und wir zeigen, wir sind Teil des großen Spiels. Also ich habe auch hier nichts von einer Hochzeit gelesen. Das kann tatsächlich eine fürstliche Repräsentationszeremonie ohne Hochzeit. Eine Machtparty. Nun hat was ich vorhin sagte, Monteverdi nicht glücklich gefühlt, weil der König oder Fürst sehr wenig Interesse an diesen Bühnenwerken

¹ Die Uraufführung durch die [Accademia degli Invaghiti](#) (Akademie der Verliebten) am 24. Februar 1607 anlässlich des Geburtstages von [Francesco IV. Gonzaga](#) im herzoglichen Palast in [Mantua](#) war überaus erfolgreich. – es hat dann eine zweite Aufführung gegeben, am 1. März – eher weil das Werk der Herzogin gefiel, in deren eher kleinen Räumen die Oper aufgeführt wurde. Zu weiteren Aufführungen bei Hofe kam es nicht – scheinbar kam es auch andernorts zu keinen weiteren Aufführungen – im Gegensatz zur Arianna..

hatte, er nutzte die Repräsentation stärker, also die Kunst. Und 1613 hat Monteverdi den Rücktritt eingereicht, schreibt in den 10er 20er 30er Jahren mehrere dramatische Werke, die allesamt und ausschließlich verloren gegangen sind. Was eine echt traurige Geschichte ist. Und nur in seinen ganz späten ... seine letzten beiden sind erhalten, die *retorno di Ulisse in patria* und die Krönung der *Popea* – und da haben wir sind wir jetzt bei 1640 gelandet, und wir haben nun eine dramatische Handlung – wir haben nun Personen, und nicht mehr Mythen, und wir haben eine Weiterentwicklung von ihm, aber vor allen Dingen, was uns sehr interessiert, wir haben ein anderes Opernhaus, und wir haben ein anderes Publikum.

Hoffert-Gombrow

32.0

U: Aus dem Umstand, dass er da Mantua verlässt, kann man schließen, dass diese Art von Bühnenkunst, die er entwickelt hat, offenbar mit den Bedürfnissen des Fürsten gar nicht konform ging. Irgendwie konnte der – was das inkongruent. Er konnte damit nichts anfangen.

S: Manchmal klappt sowas nicht. Manchmal klappt es, das ist ja eine persönliche Privatmeinung, das hat über die Qualität von Monteverdi selbst nichts auszusagen. Haydn zum Beispiel. *Estherhazy*, erst davor, stellt ihn 25 Jahre ein, der zweite *Estherhazy* Fürst hat kein besonderes Interesse an Haydn und Haydn kündigt nach ein paar Jahren, 1790, weil der zweite *Estherhazy* ihn nicht schlecht findet, aber er hat kein Interesse. Und so müssen wir das bei Monteverdi mit dem *Gonazaga* Fürsten genauso sehen.

32.8

U: D.h. was kann man daraus für Schlüsse ziehen, für die für unsere Vorstellung davon, wie das Publikum in Mantua auf diese Aufführung reagiert haben könnte, oder wie es sich während der Aufführung verhalten haben könnte.

S: Also wir haben meines Wissens nach keine Publikumsberichte von denen über das Hörverhalten des adligen und des höfischen Publikums, was wir haben an Berichten, sind Repräsentationsberichte, wie ein Fest abgeht, wer sich wie zeigt, wer welche Kleidung hat, welche Texte besprochen werden, und welche anderen Botschafter kommen, und welche kirchlichen Vatikangesandte kommen. Und dann wird die Musik genannt, dann wird gern auch mal die Schönheit gepriesen, und die Leute so habe ich es mehrfach gelesen, allerdings

nicht über diese Oper, das kann ich jetzt nicht sagen, andere Hofopern habe ich es gelesen, dass sie die Zeremonie sehr schätzen den Fürsten und den Komponisten, den Komponisten als Fürstdiener als schätzen, aber eine genau Publikumsanalyse haben wir wem es genau gefiel und was er genau tat, haben wir nicht weil, also ist alles verloren, aber es hat die Leute nicht besonders interessiert. Entscheidend ist nicht, in der Wahrnehmung der Presse, der anderen Botschafter, was genau gespielt wird. Sondern wie es gespielt es wird, in welchem Kontext es gespielt, das interessiert, und darüber gibt es Berichte, wie konzentriert die Leute waren, das ist keine Sache, den jemanden in der ersten Hälfte des 17. Jahrhundert außer wenigen Gebildeten Bürgern interessiert.

U: Aber doch immerhin scheint es so wichtig genommen worden zu sein, dass der Fürst es drucken ließ.

S: Das ist nicht klar, dass der Fürst es drucken ließ, der Fürst kann Monteverdi die Freiheit gegeben zu haben, ich habe keine ... es ist möglich, also 1609 wurde es dann gedruckt, 07 das Libretto, 1609 wurde das gesamte Werk, auch die Musik gedruckt, aber es ist unklar, ob der Fürst das – das kann man noch nachschlagen – auch bezahlt, ich halte es für sehr unwahrscheinlich, weil ihm die Gattung Oper, der Komponist nicht interessierte. Viel wahrscheinlicher ist, dass Monteverdi selbst das machte, und dann kann er den Quatsch verkaufen, er kann das schöne Werk verkaufen, nämlich in andere ober italienische Städte, im Idealfall sogar im europäischen Ausland. Aber klar, es sind ja Fürstentümer und schon die nächste große Stadt ist eine – hat eine andere Regierung. Von Venedig nach Bologna, nach wo auch immer Modena, überall hast sind es verschiedene Staaten, und wenn du es gedruckt hast, kannst du es verkaufen. Deshalb halte ich es für extrem wahrscheinlich, dass es Monteverdis Entscheidung war.

35.7.

U: Und dass er sich da nur irgendwie das Geld beschaffte unter anderem eben beim Fürsten.

S: So ist ... es wird ihm vergolten, er kriegt dafür Repräsentation. Sein Name wird bekannt, weil der auch ... er ist Kammermusiker, er ist Hofkomponist, das ist gut für den Ruf, und ganz großartig ist, wenn du bei als Teil von Zeremonien bei einem berühmten Fürst bist, wirst du bekannt. Übrigens 150 200 Jahre später ist das bei Haydn genau so.

Wollen wir über das venezianische ...

U: Das ist jetzt die Frage. Wir haben jetzt zwei Aufführungen behandelt, die jeweils Teile von Hoffesten waren, von denen wir nicht genau wissen, wie sie eigentlich aufgeführt wurden. Ich meine der Orpheus braucht schon ein bisschen Bühnenzauber, also da muss ein bisschen in dieser Weise investiert worden sein, diese Bühnenzauberei, die gab es ja schon in dem Jahrhundert davor, für die ganzen Mysterienspiele, also eigentlich nichts Neues, also um diese Oper aufzuführen, muss der Fürst auch in eine entsprechende Theaterinstitution investiert haben. Und sei es nur für einen einmaligen Anlass. Aber es gab zu diesem Zeitpunkt noch an keinem anderen Ort ein eigenständiges Theater, das Opern in Serie aufführte. Wann fing das an?

37.4

S: Wir haben das Vergnügen, dass in Venedig in den 1830er Jahren ...

U: 1630 meinst du wahrscheinlich ...

S: Ne, 1930 – es war Mussolini, jetzt wo du es sagst. Das ist echt immer schlimmer, komm mal in mein Alter, dann wirst du feststellen, dass du 16 und 19 ... ich bitte dich, als Historiker, seien wir mal nicht pingelig. Also, Venedig, so, da habe ich vorhin etwas Schönes gefunden. Dieser tolle Artikel Venedig Oper, das ist ja wunderbar, dass ich diesen Artikel jetzt nur Opern Konzerte in Venedig, das ist ja sehr schön, was wir hier haben, sind Theater Fenice Eintrittskarten kaufen, das ist aber schade, dass ich vorhin das hatte. Jedenfalls hier werden die Namen genannt. Venedig Opernhäuser ... und das ja. Das suchte ich ... übrigens ein Wikipedia Artikel, wenn du die Daten nachschlagen willst. Und wir reden nun vom ersten, das ist das teatro San Cassiano von 1637. Und das hat ein großen Vorteil, es ist das erste Haus, in dem erste öffentliche Opernhaus, in dem Aufführung gegen Geld stattfinden von Leuten, die wurden nicht nur eingeladen, repräsentieren müssen, sondern sie können kaufen. Sie müssen kaufen, nur so wird das Haus finanziert. Es gibt ein Impresario, der Stücke auswählt, der tatsächlich Sänger auswählt, und es kommen nur die Leute rein, die tatsächlich dann zahlen. Und interessant ist auch, dass ...

39.6

TEATRO SAN CASSIANO 1637

U: Und das war in dieser Form das erste Theater, das es gab.

S: Es ist das erste Theater, in dem es institutionalisiert wird, es ist der erste Ort, in dem das erste kommerzielle Opernaufführungen gibt. So, und das ist ein Standard, aber teatro San Cassiano ist eben so, dass es das erste Haus ist, wo das passiert, und es werden die Sänger eingekauft, es werden die Opern eingekauft, die werden dann, die laufen dann ein paar Mal und dann kommen die nächsten Opern. Interessant ist, dass sie nur noch als Ergänzung, das Publikum will den Spaß, will die Unterhaltung, wie das Publikum sich genau verhält, sollten wir ausführlich in der Barockoper in die nächste Sitzung begreifen. Aber es ist klar, die Bühnenausstattung, was du vorhin sagtest, das ist marginal. Wir müssen uns ein paar Kulissen vorstellen, ein paar Bühnenbilder. Vorne stehen ein paar Sofas oder sowas, was müssen wir uns vorstellen, vorne steht vielleicht ein Brunnen rum, und Leute laufen mit ein paar Schwertern und Minirüstungen rum, vielleicht wird einmal aber das ist schon hochunwahrscheinlich ein Engel von oben runtergelassen, und ansonsten müssen wir das uns maximal spartanisch im 17ten Jahrhundert vorstellen. Die Ausstattungen sind nicht wie bei Meyerbeer irgendwie ein 3 Meter hoher Feuersonnenball untergeht, das ist absolut minimal music nicht, aber es ist minimal, was Dekoration Investition in Kostümen angeht. Noch zur Ergänzung, das teatro San Cassiano von 1637 ist nicht das einzige, es ist eine ganze Welle, 1638 entsteht das teatro San ~~Don~~ Giovanni Paolo, das besitzt die Grimmani Familie. Und dann gibt es 1640 noch ein teatro San Moisè und da findet das auch statt. Also wir haben die Entstehung von 4 5 Theatern in den 30er 40er Jahren ... 41.4

U: Allein in Venedig.

S: Allein in Venedig. D.h. es ist trendsetting und es ist attraktiv, woran können wir das erkennen. Die Theater entstehen und sie verschwinden nicht. Es entstehen immer wieder neue. Wir haben ein neues Publikum, zunehmend wirtschaftsbürgerliches, venezianisches durch Handel reich gewordenes Publikum, das sich so etwas regelmäßig erlauben kann und Komponisten können ihre Stücke aufführen. Wie gesagt, der späte Monteverdi mit den beiden genannten späten Opern, und es können Komponisten eingeladen werden zu verkaufen, denn sonst hat der Impresario da kein Interesse, und wenn es nicht gut ist, kommt das Publikum nicht. Wir haben also um es in eine Formel von den ersten vorsichtigen Hofopern Hofzeremonieopern sollte man

sagen, 1600 1607 eine Entwicklung, dass in den 1630er 40er Jahren neues Publikum, neue Gattung Oper Kommerz primär der Konsum vor reine Repräsentation steht, und dann hast du, was erstaunlich ist, also in 30 Jahren, hat die Gattung richtig richtig sich gefestigt. Ab den 30er 40er Jahren werden Opernaufführungen institutionalisiert, das einzelne Fest also in der Mitte der Gesellschaft angekommen.

43.0

kt

U: Das heißt in anderen Worten, wenn ich jetzt mir vorstelle, du sprachst von vier oder fünf Opern allein in Venedig ...

S: In den 30er 40er ... ja.

U: Dann wird es in anderen Städten auch zu solchen Theatergründungen gekommen sein, also auf jeden Fall in den Handelsstätten Genua und dergleichen. Bedeutet dass es ja dann auch das ganze diese ganze professionelle Ausstattung gegeben haben muss. Also die Komponisten in entsprechender Anzahl, die Sänger in entsprechender Anzahl, die Musiker in entsprechender Anzahl, Regisseure, wahrscheinlich macht man sich keinen Begriff, über die Regie, die diese Aufführungen hatten,

S: Regisseure gibt es nicht ... die Leute kamen auf die Bühne, singen und gehen wieder runter. Regie ist eine Erfindung des 19ten Jahrhunderts.

U: Trotzdem aber man wird man sich für spezielle Effekte und dergleichen entsprechende Leute geholt haben, die gesagt haben so und so machen wir das. Das heißt es muss da auch ein entsprechendes Ritual gegeben habe, wie man sich den Ablauf eines solchen Bühnenabends in Venedig Mitte der 30er Jahre vorstellen muss. Hast du dazu irgendwelche Angaben.

44.3

S: Ich kann dir tatsächlich nicht aus dem Handgelenk erzählen, wie eine Inszenierung in den 30er Jahren 40er Jahren aussah.

45.0

U: Ja, nicht die Inszenierung, sondern wie sahen die Theater aus, ...

S: Die Theater erst mal sind relativ klein, sie haben wenige hundert Plätze, die großen hier genannten in Venedig werden in den 50er Jahren auf 800 vergrößert, also wir haben wenige 100 Plätze, die in einem großen Hufeisen gebaut sind, du hast ein Logentheater und hast dann zwei vielleicht sogar drei Ränge, das ist das Maximale, was du in dieser Größe hast. Du hast im Parkett Leute, die immer nur

*500-1000
Personen*

stehen, das sind die billigsten Plätze, genaueres können wir auch später bei den Händeloperen noch erklären, da habe ich sogar genaue Eintrittspreise, was was kostet. Aber diese Sachen, die unten stehen, sind das Kleinbürgertum, sind Bedienstete, die warten, sind Prostituierte, die arbeiten, sind Leute, die Knabberzeug oder Wasser und Getränke oder Häppchen verkaufen, das steht da unten. Da wird immer rein und rausgerannt, wer etwas Geld hat, und das sind die Leute, die für den Impresario interessant sind, sitzen im ersten und zweiten Rang, und das entsteht zunehmend eine neue Gattung, die heißt die nennt man Loge. Das wird stärker formalisiert, dass man im 18ten Jahrhundert den Einlass benutzt, dass man reinkam, aber im 17ten Jahrhundert ist ein abgetrennter Bereich, wo du selten für eine Vorstellung, häufiger für eine Spielzeit für einige Monate was mietest. Zunächst du kannst dir aber auch die sechs vier oder 10 Sitze einer Loge manchmal eben auch nur für einen Abend kaufen, aber das ist unwahrscheinlich. Und in diesen Logen nun hört das Publikum zu, oft, es besucht sich und läuft herum, sehr oft, es trinkt und isst und amüsiert sich, sehr sehr oft, und die Konzentration auf die Kunst ist partiell. Das heißt nicht, dass sie fehlt, das wäre zu bildungsbürgerlich gejamert, aber sie klappt bei bestimmten Arien gut, sie klappt bei bestimmten Lieblingssängern, die man sehr schätzt, weil man sie gerade aus Rom oder aus Bologna oder aus Neapel eingekauft hat, sehr, dann ist man hochkonzentriert, gibt verlangt drei Mal daccapo und die nächste halbe Stunde mag man die Kekse lieber, und natürlich ist es nicht nur Unterhaltung. Es ist wichtig, weil Geschäftsgespräche finden statt, politische Gespräche finden statt, Eheanbahnungen finden statt und den neuen Roman, den man gerade gelesen hat, zeigt man einer lieben Nachbarin der Nachbarloge oder liest ihr einfach mal ein Kapitel vor heimlich, oder gar nicht so heimlich, weil das auf der Bühne ja erst mal warten muss, bis eine schöne neue Arie kommt. Also es ist ein bildungsbürgerlicher Raum der offen ist, des Vergnügens, und der täglichen Angelegenheiten in Fragen von Wirtschaft und Politik. Und natürlich der soziale Rang. Das ist etwas, das ich noch mal wiederholen muss. Offene Gesellschaft gilt offen für die Elite, die sich das erlauben kann, da zu sitzen. Die meisten kommen erstens gar nicht rein, und das Kleinbürgertum, was sich das gerade, oder die Diener, die sich es leisten können, die stehen unten. In der Loge zu sitzen, ist das entscheidende nicht dass du zuhörst, das

Entscheidende ist dass alle sehen, dass du es dir leisten kannst, dass du dazu gehörst.

48.7

U: Es spielen ja auch so ganz banale Faktoren eine Rolle, habe ich gelernt, dass also die Opernspielzeiten über den Winter waren, und die Opernhäuser jedenfalls in den besonders luxuriösen Logen beheizt waren. Also eines der wenigen Räume überhaupt in der gesamten Stadt – also auch die Privathäuser waren in dem Sinne nicht geheizt, weil die Räume viel zu groß waren, und so weiter. Also man ging in die Oper, weil es dort auch wegen der dichten Gedrängtheit der Menschen, die sich dort versammelten, wärmer war als irgendwo anders in der ganzen Stadt. Also man traf sich da, um sich da ein bisschen aufzuwärmen.

49.5

S: So ist das, ich kenne jedenfalls für London und Wien im frühen 19ten Jahrhundert keine Geschichten, dass da besonders viele Öfen stehen. Ich glaube, was wir auch für Venedig Mantua Padua Neapel, was du sagst, also erstens Neapel immer wärmer als das Hoftheater in Braunschweig, b. du hast recht, die Haupterklärung ist, die normalen kleineren Häuser haben drei- vierhundert, die großen Mitte des 18ten Jahrhunderts haben 800 Plätze, und die Häuser haben für heutige Vorstellungen eine winzige Größe. Die Leute sind also Lüftung ist etwas sehr knappes, was du kaum hast. Weil so viele Leute auf kleinem Raum gehen, ist es immer warm.

U: Eben. Bühnenbeleuchtung. Also man muss sich vorstellen, der Bühnenraum natürlich ist beleuchtet, mit Feuer also Kerzen oder Tranlampen, ...

S: Wir müssen uns das im frühen 17ten Jahrhundert dunkel und rauchig vorstellen.

DUNKEL & RAUCHIG !

...

50.7

... und stickig, dunkel, rauchig und stickig.

U: Der Zuschauerraum ist auch beleuchtet, also Lüster in der Mitte, Lüster in den Logen ... aber nicht wirklich hell. Also da wurde mit entsprechender Bemalung weiß oder sogar reflektierend und so weiter, alles mögliches versucht.

S: Also es beginnt erst einmal, das man das erweitert. Am Anfang ist trial and error. Ja am Anfang müssen wir uns das also da wird noch

nicht sehr viel mit Effekten gearbeitet, mit tollen Lichteffekten, mit transportierbaren Klos, mit schönen Dekos, 1630 40 ist es erst mal ein halbrunder hufeisenförmiger Raum, wo Leute sitzen und essen und reden und zuhören, die ganzen – und im Dunkeln manchmal frieren oder manchmal nicht. Die ganze Repräsentation, die Lichteffekte, die auch die technischen Verbesserungen, das ist eine Sache, die 50 Jahre später stattfindet, das haben wir erst im Übergang vom 17ten zu dem 18ten Jahrhundert. Im 17ten Jahrhundert haben wir kleinere Versuche, wie es besser wird. Die Gattung Oper und der Aufführungsort Opernhaus entstehen erst.

52.2

U: Welche Komponisten gab es denn dann noch, wenn man vier Opernhäuser oder fünf allein in Venedig hat, dann werden die nicht alle in einer Tour nur Monteverdi gespielt haben.

S: Das ist so ...

U: Davon weiß man nicht so viel ...

S: Naja doch du hast natürlich eine ganze Reihe italienischer Barockkomponisten, dieser Zeit, die reichlich – ich kann dir nicht sagen, was in Venedig aufgeführt wird. Das kann ich dir ... lächelnd nicht sagen zu Monteverdis Zeiten ... aber der Haken ist ...

U: Ne, es kann auch sein, dass es ganz ...

S: Sie haben es alle nicht geschafft in puncto Ruhm.

U: Es kann ja sein, dahin zielt meine Frage eigentlich, dass es ganz andere Formen des Musiktheaters gab. Dass das in einer Experimentierphase war, ...

S: Das ist es ganz sicher.

U: Eher so vielleicht teilweise wie Revuen, dass so man so kleine Nummern hatte, und es nicht unbedingt ..

S: Die Idee, was ich vorhin sagte, der Bühnenmusik, die Oper ist eine Gattung, die – wenn es 1637 und 40 die ersten institutionalisierten Häuser gab, heißt das, wir haben pausenlos trial and error, bis zum späten 17ten Jahrhundert, wo vielleicht kommen wir gleich noch dazu in – bei Purcell in England oder ab 1650 1660 in Frankreich in Paris diese Gattung Oper und die Institution exportierfähig sind. In der Mitte des 17ten Jahrhunderts in Venedig, was wir beobachten, hast du ein offenes Publikum, und hast auch offene Werke. Du hast mehr oder minder geschlossene Opern aber du hast auch Bühnenmusiken, die teilweise im Publikum, teilweise hinter der Bühne gespielt werden. Du

Exponieren Körper

hast einzelne Trompeten, die wunderbare Fanfaren hinkriegen, dann kriegst du eine Stunde Mini-Oper, und dann hast du ein Rezitator, der dir eine wunderbare Ballade in 20 Minuten vorträgt, dann hast du eine kleine Ballettvorstellung und am Ende noch ein Chor. Und dann dauert das Ganze übrigens vier Stunden. Das ist völlig üblich. Also du hast ein ...

54.5

U: Pausenlos ...

S: Du hast ein Mosaik und auf diesem Mosaik ist die Oper in diesem Opernhaus, deshalb traue ich mich kaum in den 1630er 40er 50er Jahre schon von Opernhaus zu reden, ich würde es fast eher Musiktheater, du hast ein mehrstündiges Theater, wo du verschiedene Gattungen hast, und die Oper setzt sich dann voll als Erfolgsgattung durch, denn sie ist exportierbar, du hast ein festes Notat, und es dauert zwei drei Stunden, während du hier das Italienische Gedicht, das nützt dir nichts in Paris und in London. So. Dass du mal ein paar Fanfaren spielst, das ist nicht verkaufsfähig auf dem internationalen Markt.

55.2

U: Ab wann fängt das denn an, dass dieses Opernmodell das in Venedig dann so erfolgreich war, exportiert wird.

S: Das geht sehr schnell.

U: Also die – das ist ja dann die opéra italienne ...

S: Es gibt einen venezianischen Stil, es gibt einen neapolitanischen Stil, einen römischen Stil, übrigens, das sind die sogenannten Pastoral-Opern, da gibt es tatsächlich Sachen, da gibt es große Chorwerke und sie haben auch heilige Botschaften, das verkauft sich nicht gut. Aber es gibt verschiedene italienische Opernstile, und ...

U: Ich glaube die erste große Operngründung in Rom war ein Bischof, der das als Medium entdeckt um das Evangelium zu verbreiten. Und das war eine riesen Oper, also diese Zahl ist mir noch irgendwo ... ja, 2500 ...

S: Was, ist das die berühmte dieser sogenannten, die heißen Pastoralopern, ist das die berühmteste, wie heißt sie ...

U: Ich müsste jetzt dann hier in meinem Ding nachschauen ...

S: Das ist ein schöne, da grinst das Publikum im Radio ... das würde ich eingreifen. Jedenfalls ist diese was in den 30er Jahren und 40er institutionell beginnt in Venedig zu entstehen, und natürlich in einzelnen Höfen vorher schon gab, ist in der zweiten Hälfte des 17ten

Ich glaube,
da ist
orced...
Pastoralen
sind die
Theatralische
mit mus.
Zusatzp.

Jahrhunderts ein europäischer Exportartikel, in den 1650er Jahren
späten 1650er Jahren gibt es ein Haus in Paris, in London seit den
1670er Jahren und 80er Jahren der berühmteste, der da wirkt in Henri
Purcell, die Sachen sowohl gerade in England, die werden das sind
Häuser die auch sehr noch an Bühnenmusiken arbeiten, das heißt du
hast Theater – du hast sehr viel Ballett, du hast Einzelarien und der
ganze Chor ist dahinter, also sogenannte Semi-Operas, berühmteste
sind so wie King Arthur oder die allerberühmteste ist Dido und
Aeneas von Purcell. Und vor allem hast du sie alle in Englisch. Das ist
auch etwas, das ist ganz interessant. Heißt also, und man passte sich
dem Geschmack jeweils eines Landes an. Hast aber noch diese
Bühnenvielfalt. Und es ist kurzum, was in Oberitalien beginnt im
frühen 17ten sich institutionalisiert als kommerzielles Haus in den
1630er und 1640ern – wird in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts
europaweit in den Hauptstädten und davon reden wir, wir reden nicht
von Birmingham, wir reden von London, wir reden von Paris und
reden nicht von Tours, werden Häuser gegründet und es setzt sich
zunächst als Bühnenmusik und dann zunehmend auch als Gattung
Oper das ganze aus Italien kommend durch. An der Wende vom 17ten
zum 18ten Jahrhundert ist in den Hauptstädten das Opernhaus mit dem
Repertoire den Sängern dem Publikum Standard.

58.6

U: Hm.

S: Das ist ja quasi ein perfekter Schluss ...

U: Ja, genau, jetzt hören wir damit mal auf ...

S: Oder noch mehr ... aber ich glaube, über Frankreich und Purcell
wird du glaube ich jetzt nichts mehr ... Wieviel haben wir jetzt
aufgenommen ...

U: Weiß ich nicht, habe jetzt nicht geguckt.

S: Wir haben fast eine Stunde aufgenommen, ich habe den Eindruck,
das ist überreich ...

U: Ja...

S: Aber ich finde es gut, das möchte ich noch mal betonen, dass du am
Ende klar machst, genau die höfische Sache im frühen 17ten – die
städtische Erweiterung Oberitalien Beispiel die vier fünf sechs Theater
im 16 30er 40er Venedig, und in der zweiten Hälfte des 17ten
Jahrhunderts ist es in den Hauptstädten ist die Gattung Oper und die

Institution Opernhaus europaweit exportfähig Beispiel zum Beispiel Henri Purcell in London, und entsprechend ein Theater in Paris ...

U: In Paris ist es die Comedie italienne, es gibt ein eigenständiges Opernhaus, und dann hat die Hofoper die mit dem Lully ...

S: Aber 1700 ist europaweit Standard, was 1600 eine Einzelleistung war. Das ist doch ein schöner Bogen, den rate ich dir, diesen Bogen zu spannen über das Jahrhundert. Da ist dann auch Purcell dabei und ich glaube das wird ... das wird gut. Und vielleicht machen wir beim nächsten Mal dass wir dann das 18te Jahrhundert, ein langes 18tes Jahrhundert machen beim nächsten Mal, dass wir von Händel bis Beethoven bis ins früheste 19te Jahrhundert den Bogen spannen. Händel muss rein und du musst ein Mozart drin haben, sonst läuft gar nichts.

U: Auch an Hand der vielen schönen Saalschlachten und den ganzen Dingen, die du ...

S: Das 18te Jahrhundert wird sehr aufwendig, du hast ja recht, es muss sowohl Händel als auch Mozart haben, und wenn wir als drittes Beispiel nehmen muss Gluck rein, und die also drei Komponisten, viel mehr geht nicht. Aber da bräuchten wir drei Musikbeispiele, einmal Händel, dann die Entstehung der Klassik bei Gluck, und dann die Vollendung der Klassik ist Mozart. Und dann machen wir noch ein paar ironische Bemerkungen Haydn schrieb auch Opern, sie taugen nur nicht sehr viel. Und viele andere Opern kommen ...

U: Wie gesagt, wir müssen halt den Akzent, das darf man nicht vergessen, ...

S: Wir haben viel über die Ästhetik geredet, wir müssen Mozart beschreiben vor allen Dingen als jemand der von Fürst sich lossagt, und ein neues Publikum in Wien gewinnen will und scheitert. Und Händel, der irre Erfolg hat, weil zunächst der König ihn finanziert, sich dann aber dem Markt öffnet, und selbst Unternehmer ist. Händel begreift sich im Prinzip als Opernunternehmer. Da müssen ausführlich drüber reden, und Gluck reist in Europa herum und versucht seine Oper auf dem Markt in Paris zu verkaufen. Und das – wir sollten uns also stärker den Markt im 18ten Jahrhundert.

61.09

U: Ja den Markt, und diese andere Hörkultur ... mit Mozart geht noch gerade, dass man sich diese Musik anhört, ohne ihr zuzuhören. Das geht so gerade noch, sage ich ja gerade, das ist so auf der Kippe.

S: Aber das Schweigen wird erst im 19ten Jahrhundert erfunden. Das Schweigen beginnt in der Symphonie in 1820er Jahren. Und sie schwappt dann eine Generation später in die Oper über. Das soll dann ein Thema im 19ten Jahrhundert sein, wie das Publikum das Schweigen erfindet. Im 18ten haben wir es noch nicht.

U: Aber es ist die Frage, ob im 17ten – also jetzt in der Phase, über die wir hauptsächlich geredet haben, 1600 bis 1700, wie sich da die Handwerker und das kleinere und mittlere Bürgertum, das sich jeden Abend ...

S: Hochselektive Konzentration ... das gilt für das 17te und für das 18te. Hochselektive Konzentration ...

U: Du meinst die sind da reingegangen und haben sich den ganzen Lärm aus den Logen angehört, ...

S: Weil es auch Spaß macht, sich den Fürsten anzuschauen, und was die Frau anhat, und das neue Gerücht interessiert sie, ach wie war, ach der Herzog hat gesagt, meine Gute, er soll ihn umgebracht haben, er hat doch eine Affäre mit ... das interessiert. Und dann kommt der berühmte Sänger. Und dann kommt die berühmte Arie, völlige Konzentration und eine Arie drei vier mal daccapo, völliges Schweigen, und die nächste halbe Stunde Scheiß Oper oder Scheiß Rezitative. Ach das haben vorhin noch vergessen, das ist ein Generalbasszeitalter. Was im Barock zentral ist, was Monteverdis Weitererfindung, ich hatte ganz am Anfang Einstieg, Barock, wie konnte ich Generalbassalter, basso continuo mit der die ganzen Rezitative begleitet werden, vergessen. Wenn du das noch nachtragen möchtest. Aber so ... und das konzentrierte Schweigen ist eine Sache des frühen 19ten Jahrhunderts – und noch als die 9te von Beethoven aufgeführt wird, die Uraufführung ist Wien 1824, ein Jahr später London, 1825. Das Publikum hat das konzentrierte Hören noch nicht erlebt, das möchte ich später erzählen, obwohl das ist ja eigentlich nicht Oper, das Publikum von George Smart geleitet, der Dirigent von der ersten Aufführung außerhalb Wiens, der Londoner, 1825 9te ist das Publikum von dem ersten Satz so zufrieden, und klatscht so laut, dass es ein daccapo gibt, der 20 Minuten dauert. Den dritten (??) finden so gut und klatschen weiter, dass es zwei Mal daccapo gibt. Beim zweiten Satz, das Scherzo, der dritte Satz, der langsame Satz gibt es kein Daccapo, die Leute langweilen sich, am vierten Satz, als der große Chor kommt, dann haben sie zu dem Zeitpunkt schon

lächelnden 2 Stunden 20 gehört, finden – schreibt die Presse – die Leute konnten das Gesänge nicht sehr ab, und der Saal hat sich dabei zur Hälfte geleert. Das nennt man hochselektives Hören, ja ... was für die 9te bei der Uraufführung klappt ist im 17ten und 18ten Jahrhundert Standard.

65.2

U: Ist denn eigentlich schon zu Zeiten von Monteverdi dann oder dann in Venedig es üblich, dass die Libretti vorher verkauft wurden, dass sich das die Zuhörer vorher durchlasen, denn so gerade bei den Opernlibretti von Monteverdi zum Beispiel fällt auf, dass da ja nicht ein einziger Satz irgendwie überflüssig ist. Das sind hochkonzentrierte Texte, literarisch hochwertig, und auch nicht so ohne weiteres kürzbar. Auch in den Rezitativen. Also wenn man die Rezitative kürzt, dann fehlt etwas. Zu den verschiedenen Handlungsebenen. D.h. diese Praxis die Libretti vor den Aufführungen zu verkaufen, muss schon im 16ten Jahrhundert üblich gewesen sein.

66.0

S: Ist Standard ab dem frühen 18ten Jahrhundert, früher weiß ich nicht, ich weiß, dass es ab dem frühen 18ten Standard ist, selbstverständlich. Ich weiß nicht, ob bei 1607 Orfeo ein Libretto verkauft wird, schließe ich völlig aus, das wird nicht der Fall sein.² Das Libretto wurde erst danach gedruckt, nach der Uraufführung. Aber ich kann dir sagen, dass das um 1700 Standard ist, ich weiß, nicht ob in den 1607 schließe ich und auch in der Mitte des Jahrhunderts, also in den 30ern 40ern, weil wir gerade über Venedig gesprochen haben, ob all die Monteverdi-Sachen – die Krönung und sowas schon fertig vorher lagen, weiß ich nicht, ich tippe eher auf ja, denn das interessiert ja die Impresari die so Leute reinkriegen. Sie müssten mit einer Story von Menschen das Publikum anschärfen. Ich vermute ja. Weiß es aber nicht.

U: Im 18ten – sprich Bachs Passionen wurden ganz selbstverständlich vorher – vorher die Libretti verkauft.

S: Aber die Bach-Passion ist doch Bibelvertonung eins zu eins.

U: Nein, mitnichten.

S: Also das meiste – bei der Matthäus-Passion – ist es doch meistens

...

U: Nein, natürlich nicht. Also ...

² Es wurde einfach gratis verteilt unter den Gästen des Hofes – die Partitur entstand erst gesondert später.

S: Matthäus ist nicht meistens Bibeltext.

U: Es gibt natürlich die Rezitative, die der Evangelist vorträgt, aber dann sofort Reflektion und Choräle sind verschiedene Textebenen, auch noch von verschiedenen Dichtern und auch noch verschieden bearbeitet.

S: Das wusste ich nicht.

U: Also die Reflektionen ... oh Haupt voll Blut und Wunden ... und Bedenke, ob der blutverschmierte Rücken nicht ein Hinweis auf das Paradies sein könnte ... und all das, das ist von Brockes, von Brockes allerdings nicht direkt, sondern dann wiederum von Bach oder seinen Mitarbeitern überarbeitet. Gibt es dann auch in verschiedenen Textfassungen. Also er hat ständig daran herumgefeilt – und die Choräle, die sind nun wiederum eher sozusagen lutheranisches Kirchenlied-Repertoire. Noch älter.

S: Du siehst, ich habe mich um die Passionen nicht gekümmert – und da stellst du fest, ich weiß es nicht.

U: Und die Aufführungstradition ist ja dann eher so – erster Teil, und dann gibt es eine Predigt von eineinhalb Stunden, und auch die gab es dann vorher schon gedruckt.

S: Wusste ich nicht --- interessant. OK. Dann würde ich sagen, haben wir die geschlagene Stunde ...

Ergänzung:

Lieber Uli,

ich danke Dir sehr für all Deine vielen Beobachtungen und guten Kommentare.

Vieles habe ich in dieser Fülle noch gar nicht gewusst. Klasse. Über manches möchte ich noch ausführlicher diskutieren. Ich rate dazu die offiziellen Erklärungen der Machthaber, deren Ideologie der Repräsentation und der Verklärung des eigenen Spielbetriebs immer kritisch zu bewerten.

Und natürlich habe ich mich auch über Peri und die Musik gefreut. Danke! Es wird wahrscheinlich nicht mein Lieblingswerk. Aber so ein Stück - genau zwischen den Zeiten - habe ich noch nie gehört!!!!

Gerne ergänze ich Deine Beobachtungen mit Beschreibungen zu den

wichtigstens Opernhäusern in Venedig, London und Paris im späten 17. und im 18. Jahrhundert.

herzliche Grüße,
Oliver

Zunächst möchte ich Deine Beobachtungen zu Venedig fortsetzen:

Das Teatro San Cassiano Cassiano war das weltweit erste öffentliche Opernhaus, eröffnet 1637. Als "echte" Oper kann es gelten, da es von einem Impresario (Benedetto Ferrari aus Rom) geleitet wurde und die Öffentlichkeit Zutritt hatte und Eintritt bezahlte, während zu anderen Theatern außerhalb Venedigs in dieser Zeit nur Adelige Zutritt hatten. Danach übernahm Francesco Caletti-Bruni mit finanzieller Unterstützung der venezianischen Patrizierfamilie Cavalli. Dieser blieb bis 1645 und führte meist selbst komponierte Opern auf. Im Teatro San Cassiano wurden einige der frühesten Werke dieser Gattung uraufgeführt, darunter verschiedene Opern von Francesco Cavalli (etwa L'Ormindo und Il Giasone). Die letzte Aufführung fand im Jahr 1807 statt. 1812 wurde das Haus nach mehreren Bränden abgerissen. Aufgeführt wurden hier Opern von Francesco Cavalli, Domenico Gabrielli und Antonio Vivaldi.

Nur zur Ergänzung: Ein Vorläufer war ein 1565 von Andrea Palladio gebautes Holzgebäude für Sprechtheater (und nur ein solches ohne Musik), das 1629 durch Feuer zerstört wurde.

Das Teatro Santi Giovanni e Paolo war ein Theater- und Opernhaus das 1638 von der Familie Grimani gebaut wurde. Es galt als eines der schönsten Opernhäuser im Venedig des 17. Jahrhunderts. Hier wurden Opern von Francesco Cavalli und Claudio Monteverdi (Il ritorno d'Ulisse in patria 1640, L'incoronazione di Poppea 1642) uraufgeführt. 1715 wurde es geschlossen. Im Theater wurden sowohl Sprechstücke als auch Opern aufgeführt, als erstes 1639 die Oper von Francesco Manelli La Delia o sia La sera sposa del sole. Erst 1654 wurde es zu einem richtigen Opernhaus umgebaut. Es hatte 900 Plätze und fünf Ränge mit Logen. Es war für seine prachtvolle Ausstattung

und innovative Bühnenmaschinerie und die Bühnenbilder bekannt. 1660 wurde Marco Faustini der Impresario des Hauses. In der Nachbarschaft befand sich das Teatro Novissimo. Hier wirkte der Bühnenarchitekt Giacomo Torelli, der eine Maschinerie entwickelte, mehrere Kulissen gleichzeitig zu wechseln.

Hilfreich:

S. Leopold, Die Oper im 17. Jahrhundert, Laaber 2004

H. Robbins, J. Norwich, Five Centuries of Music in Venice. London 1991.

Nun Zu London und seinen wichtigsten Häusern

Royal Opera House

Das erste Theatergebäude in Covent Garden wurde von Edward Shepherd entworfen und 1732 mit einer Aufführung von William Congreves The way of the world eröffnet (reines Sprechtheater). Obwohl schon ab 1735 auch Opern, zum Beispiel von Händel, aufgeführt wurden, blieb das Haus doch hauptsächlich ein Schauspielhaus. Am 20. September 1808 brannte es allerdings ab. Nach der Zerstörung des Gebäudes beauftragte man den Architekten Robert Smirke mit dem sofortigen Wiederaufbau. Ein Jahr später 1809, wurde das Theater mit einer Aufführung von Macbeth (Shakespeare, natürlich kein Verdi) wiedereröffnet. In der Folgezeit wurden neben Theaterstücken auch Oper und Ballett gezeigt. 1846 kam der Dirigent Michael Costa zum Theatre Royal und mit ihm fast seine ganze Opernkompanie. Der Innenraum des Theaters wurde nach Entwürfen von Benedetto Albano völlig umgestaltet. Schließlich wurde das Haus als Königliche Italienische Oper mit Gioacchino Rossinis Semiramide wiedereröffnet. 1856 wurde das Gebäude erneut durch ein Feuer völlig zerstört. Der Wiederaufbau verzögerte sich durch Schwierigkeiten bei der Finanzierung. Am 15. Mai 1858 fand die Wiedereröffnung statt. (Meyerbeer, Hugenotten).

Drury Lane Theatre

Das erste Gebäude an dieser Stelle wurde 1663 eröffnet. Bespielt

wurde es von einer Schauspieltruppe. Nachdem dieser Bau 1672 abgebrannt war, wurde ein neuer nach Plänen vom großen Christopher Wren (Architekt von St. Paul) errichtet und 1674 eröffnet. Dieses Haus setzte Standards für die Form der kommenden Generation der Theater des 18. Jahrhunderts. Mitte des 18. Jahrhunderts erlebte das Theater eine Blütezeit mit der Führung von Colley Cibber. Weil dieses Gebäude im Laufe des 18. Jahrhunderts nicht mehr den Ansprüchen entsprach, wurde es 1791 abgerissen und nach Plänen von Henry Holland ein neues gebaut, das ab 1794 genutzt wurde. Das heutige Theatergebäude, das etwa 2200 Zuschauern Platz bietet, wurde 1812 eingeweiht.

Her Majesty's Theatre

Das Theater hat eine lange Tradition, die mehrere Gebäude und Umbenennungen umfasst. 1705 wurde es als Queen's Theatre mit der Aufführung einer Pastorelle von Jakob Greber eröffnet. Nach der Inthronisation Georgs I. im Jahr 1714 wurde der Name in King's Theatre angepasst. Hier wurden die meisten Opern Georg Friedrich Händels uraufgeführt, vor allem während der Zeit der Opern Akademie 1719 bis 1728, für die auch Giovanni Battista Bononcini und Attilio Ariosti komponierten. Johann Jacob Heidegger als kaufmännischer Direktor brachte auch Maskenbälle auf die Bühne. 1789 wurde das Gebäude bei einem Brand zerstört. Ein von Michael Novosielski entworfener neuer Bau wurde im März 1791 eingeweiht.

Hilfreich:

H. Schneider (Hg.), Die Oper im 18. Jahrhundert, Laaber 2001.

E. W. White, A history of English Opera, London 1983.

Schließlich nach Paris

Die Opéra war am Ende des 17. Jahrhunderts das offizielle Theater des französischen Hofes. Im Unterschied zur Comédie-Française bekam die Opéra keine königlichen Subventionen und musste ihre Kosten zum Teil durch Vermietung ihrer Privilegien decken. Am Ende des 18. Jahrhunderts gesellte sich zu ihr die Opéra-Comique als Institution einer bürgerlichen Gegenkultur zur Opéra. Entscheidenden

Anteil an der Entstehung einer spezifisch französischen Oper hatte Jean-Baptiste Lully, der die Hälfte seines Lebens Hofkomponist für Ludwig XIV. war. Bei Hof entstanden zwei ausgeprägt französische Operngattungen: Die Tragédie lyrique und das Comédie-ballet.

Nach dem Tod des Königs 1715 entwickelte sich eine nicht-höfische französische Oper auf den Pariser Jahrmakts-theatern (mit mir völlig unbekanntem Komponisten wie Duni, Philidor oder Monsigny). Erst Rameau führte nach 1720 Lullys Stil weiter und versuchte, moderne italienische Stilmerkmale behutsam zu integrieren. Von dieser Zeit an entwickelte sich das Operngenie, das man Opéra comique nennt. Unter Charles Simon Favart konnte sich die Institution der Opéra-Comique mit der königlichen Comédie-Italienne verbinden. Sie ist mit Unterbrechungen bis heute ein Gegengewicht zur Institution der Pariser Oper geblieben, gegen deren Monopol sie sich einst durchsetzen musste. Die Salle Favart als erstes Haus dieser Institution, das bereits am heutigen Ort stand, wurde 1783 eröffnet und hatte rund 1100 Plätze. Nicht nur die Opéra-Comique, sondern auch andere Institutionen benutzten dieses Haus in der Folgezeit als Spielstätte.

Hilfreich:

J. La Gorce, *L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV, histoire d'un théâtre*, Paris 1992.

U. Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene I: Von den Anfängen bis zur Französischen Revolution*, Kassel 1999.

Zweites Gespräch 25.01.2017

U: Das erzählst du mir jetzt.

S: Ja, ich wird dir aus meinen Memoiren vorlesen. Aber das habe ich noch gar nicht erzählt. Also ich würde was erzählen ...

U: So, das Band läuft.

S: Ich würde was erzählen, ein paar Sachen hast du ja gewünscht. Die Stumme von Porticci wird dabei, da sind wir im frühen 19ten allerdings schon. Dann würde ich den Skandal mit Prügelei bei Artaxerxes 1763 ...

U: Ja, da habe ich das Bild dazu dabei ...

S: Dann habe ich bei Händel eine lange Geschichte herausgesucht, Kastraten im Allgemeinen und Farinelli, das scheint mir sehr charakteristisch zu sein, der Kastratenkult, ... da haben wir Adels ... vom Adel müssen wir zum Bürgertum neues bürgerliches Publikum, also nahm ich etwas natürlich Bekanntes, ich entschied mich für die Zauberflöte, und dann habe ich noch etwas ... ich glaube Gutes über ja, was haben wir denn hier, ein zwei böse Publika in Berlin habe ich eine wirklich gute Geschichte rausgesucht, ich habe was rausgesucht, Entschuldigung, das muss ich noch suchen. Ah, da liegt, über Zauberflöte und Christoph Willibalds Glucks Reisen durch Europa zwischen den Bühnen, Gluck der erste Europäer Mitte des 18ten Jahrhunderts. So, das sind ... ach ja, wenn wir wollen, gibt es noch Fidelio von Beethoven – in Wien habe ich noch was ... die Erstfassung unter französischen Offizieren, die total sauer sind, denn Wien ist ja besetzt von den Franzosen, da ist die Uraufführung und die klappt gar nicht, weil sie sich fragen, was für ein Scheiß Kerl gibt uns da irgendwie so eine Revolutionsoper – wir haben sie ja schließlich gerade besetzt, die sind politisch sauer. Die Geschichte habe ich auch. Du musst dich entscheiden, womit ich anfangen.

2.5

U: Na, ich würde anfangen mit einer Rekapitulation auch wenn ich da noch mal sozusagen mir selber widerspreche und ich muss ja das alles abschreiben, aber trotzdem, ich glaube, die Rekapitulation ist ganz gut, dass wir so mal die Eckdaten haben ...

S: Ich folge dir ...

U: Rekapitulation ist ganz einfach – die Oper beginnt als höfisches Ereignis. Also aus Anlass einer Hochzeit, Familie Medici, Peri mit

dem Orpheus, mit der Orpheus-Oper³, oder ein paar Jahre später in Mantua aus Anlass eines Geburtstages wird Monteverdi Oper uraufgeführt. Da kommt es zu einer zweiten Aufführung „für die Frauen“ – hieß es dann – und es soll ein Jahr später die Oper noch einmal aufgeführt werden, um eine Hochzeit einzufäden. Also da kommt irgend ein Herzog aus Savoyen nach Mantua und aus Anlass dieses Besuches will man die Oper noch mal aufführen, aber dieser Besuch kommt nicht zustande. Oder die Operaufführung – das weiß ich jetzt im Detail nicht. Aber ansonsten ist jedenfalls nach meinen Kenntnissen eine weitere Aufführung dieses Orpheus von Monteverdi im 17ten Jahrhundert nicht belegt. Es wird zwei mal aufgeführt, es heißt in bescheidenen Räumen in dem Palast von dem Fürsten. Ich schätze jetzt einmal ins Blaue hinein, bescheiden hieße so 200 Gäste geladene Gäste, die dem zuschauen. So bescheiden kann es nicht gewesen sein, weil die Besetzung dieser Oper ist relativ aufwendig. Es sind Bläser vorgeschrieben, steht in der Partitur, es sind Chöre vorgeschrieben, und auch das Personal der Bühne ist relativ aufwendig, also relativ prächtig.

Pradivolk Hofoper

5.0

S: Nun müssen wir uns vorstellen, was du vorhin sagtest, dass es gibt nur zwei Aufführungen. Das ist völlig üblich. In der Oper des 17ten und auch des 18ten Jahrhundert, wenn das eine Hofoper ist, meistens sind das zwei vier fünf Vorstellungen. Punkt. Und dann kommt die nächste. Damit ist nicht gemeint, dass seine Majestät und fürstliche Herrlichkeit Monteverdi gering bewertet, sondern wir wissen es nicht, wir vermuten, nach dem Rest verglichen mit anderen Städten und Höfen. Es ist völlig normal, das Stück ein paar mal zu spielen und dann kommt das nächste.

U: Aber das entscheidende ist, wenn man das mal zugrunde legt, was da an Bildern zu sehen ist, der Aufwand, der getrieben wird, bei diesen höfischen Festen ist relativ groß im Bühnenbild, der Aufwand musikalisch ist relativ groß, die Orchester sind aufwendig besetzt, es gibt Chöre, es gibt Solisten, es gibt Ensembles, und so weiter, das ganze Spektrum der Farbenpracht wird entfaltet für ein relativ kleines Publikum, das so verhalten haben wird, wie sich Gäste bei einer Party verhalten, d.h. die werden nicht die ganze Zeit konzentriert zugehört haben, sondern eben auch ihren Geschäften nachgegangen sein. Die

³ Da war doch noch eine Oper von Peri ein paar Jahre vor Orfeo, Dafne - 1598

man politischen Gelegenheiten Geburtstagsfeiern, Hochzeitsfeiern eben zu erledigen hatte. Man hat Hochzeiten angebandelt, oder andere Dinge getan. Vor allen Dingen natürlich die politischen Spitzen, also die werden sich besonders frei bewegt haben. Daraus entstehend aber gibt es dann in Venedig in den 30er Jahren des 17ten Jahrhunderts die Gründung der privaten Theater, die im Unterschied zu den höfischen Theatern wahnsinnig knausern müssen, also einfach kein Budget haben, sowieso mindestens die Hälfte ihrer Einnahmen für ihre Solisten einsetzen müssen, d.h. man muss sich das von der Ausstattung her sehr sparsam vorstellen. Viele der Opern haben keine Chöre mehr, konnte man sich nicht leisten, oder war gar nicht der Platz dafür da, und das Publikum hat sowieso nur auf die Stars geguckt. Also das Publikumsverhalten ist auf einmal ein Starkultverhalten. Dass man ein großes Orchester einsetzt, dass man Chöre einsetzt ...

sparsame
Privattheater

STARKULT

S: Die Sänger, die Kastraten sind alles ... die Stars, die aus Italien anreisen.

7.7

U: Dass man da großartig in die Inszenierung investiert, oder in Ensemble oder Orchesterfarben, oder ich weiß nicht was, war alles nicht zu finanzieren. Das Publikum wollte sowieso nur ihre Stars hören und damit basta. Eine große Orchestrierung, eine große Inszenierung, chorische Sachen wurden nicht gewürdigt, sondern Hauptsache der Star.

STAR/
STAR 0

8.2

S: Das passt perfekt zu meiner ersten Geschichte, die Kastratengeschichte und der Starkult im frühen 18ten Jahrhundert in London, das ist eine perfekte Fortsetzung des ausgehenden 17ten Jahrhunderts. Nur weil es den Markt gibt, nur weil es Nachfrage gibt, und weil das Reisen im frühen 18ten Jahrhundert viel leichter ist, ist dieser Starkult um den Kastraten ein westeuropäisches, ein südeuropäisches Phänomen, und da würde ich, wenn du magst als erste meiner Geschichten, Händel die Kastraten und Farinelli auswählen, was ein Vorteil ist, erstens ist es als Star eine wunderbare Geschichte finde ich, zweitens geht es um das Kastratentum – zu dem ich was sagen möchte, drittens das Radiopublikum wird viele den Spielfilm kennen. Der zum Teil wahr ist, der Film.

9.1

U: Auf jeden Fall dieses Modell des privaten Theaters hat nicht nur Vorteile. Das ist nicht nur eine Demokratisierung – also es sieht ja erst mal gut aus, toll, jeder kann jetzt ins Theater gehen. Das Theater wird billiger und es ist nicht mehr nur für die privilegierten Schichten etc. – es ist nicht mehr eine Veranstaltung des Adels, sondern eben für das Bürgertum bis hin zum den Handwerkern und so weiter, also auch unterhalb der eigentlich bürgerlichen Schicht, sondern es wird eine reine Marktveranstaltung, und hat eben diese Fokussierung auf die Sängern mit sich gebracht. Dieses Modell wird in den großen Städten Europas nachgeahmt. Es kommt zu Gründungen solcher privaten Theater in Wien, in München, in Paris, in London ... in den kleineren Städten, jetzt muss ich hier kurz unterbrechen, Entschuldigung ... (Neue Batterien)

10.1

U: So, 30 Stunden können wir noch reden. Es gibt in Mitteleuropa kommt es zur Gründung – das hatte ich ja vorhin angesprochen – von Mischformen auch. Also das finde ich auch ein interessantes Phänomen. Die Oper in Leipzig⁴, die um 1660 1670 gebaut wurde, soll 2000 Plätze gehabt haben, und war dann praktisch ein höfisches Privattheater oder ein Privattheater mit höfischer Unterstützung, also eben dafür gedacht, dass man diese Gattung Oper sozusagen exportiert aus dem rein höfischen Umkreis hinaus, da natürlich auch die Repräsentation und die Beweihräucherung des Adels oder des Hofes damit in die Bevölkerung hineinträgt, die da mit hineingeht, gleichzeitig aber hat man die Bürger ja auf diese Weise die Oper mitfinanzieren lassen. Also die haben Eintritt gezahlt. Es gibt auch andere Modelle, von höfischen Opern, wo man ausschließlich eingeladen hat, also auch die Handwerker und so weiter. Die waren sozusagen die Claqueure oder die Kulisse für die Präsentation des Hofes, mussten dafür nicht bezahlen, in Dresden, wie gesagt, gab es diese Mischform. Dass man sowohl Hofoper hatte als auch Privattheater. Es ist anzunehmen, würde ich vermuten, das ist jetzt eigentlich eher eine Frage, die wir auch diskutieren können, dass in diesen Mischformen das Publikum sich nicht so frei verhalten hat, wie in den reinen Privattheatern, also man hatte sozusagen möglicher Weise vermute ich – weiß nicht, weißt du da Näheres – einen gewissen Respekt gegenüber dem anwesenden Adel, oder war es

⁴ Ich glaube, ich meine Dresden ...

umgekehrt, dass gerade der Adel eben rumge ... plappert hat, und das nebenher lief, und das Bürgertum wollte eigentlich die Show sehen, weil die haben ja auch gezahlt.

S: Das alles stimmt, ab dem frühen 19ten Jahrhundert in den 1820 30er Jahren geht das los. Das wissende Publikum ist das bildungsbürgerliche, es grenzt sich vom sich verlustierenden faulen wie auch immer Adel ab, und es achtet auf eine viel stärkere Differenzierung im Verhalten im Rumlaufen, mal in der Konzentration, mal im Saufen, mal in Geschäftsgesprächen oder Flirten, sind im 17ten und 18ten Jahrhundert die Unterschiede während die Vorstellung läuft zwischen Bürgertum und Adel sehr gering. Hierarchie gibt es, wenn es ein Fest gibt. Bei einem Festakt. Wenn während der Vorstellung irgendein Gast erscheint, oder die Wache des Königs einmarschiert. Da hat das Publikum zu schweigen während des Beginns der Zeremonie und dann hinterher eben auch zu jubeln. Während die Vorstellung läuft und meistens finden keine Repräsentationsfeste statt, sondern die normale vierwöchige oder viertägige Vorstellung die Woche ist der Unterschied im 17ten und 18ten Jahrhundert quasi Null. Im 19ten bestimmt die Geschmackkultur Bürgertum gegen Adel – wir konzentrieren uns auf das Bürgertum, wir wissen und das Werk erfunden, wir verstehen ... es geht los mit Beethoven und schwappt es über in die Opern, in den 1830er 40er Jahren – wir haben das Werk erfunden, für Euch ist die Kunst nur Beiwerk, da differenziert sich das Bürgertum. Das ist das frühe 19te ... Im späten 18ten – das will ich gleich noch sagen – gibt es aber eine andere Differenzierung. Bürgertum in einigen Städten, das geht sogar, gleich gibt es das Stichwort Mozart – im Singspiel achtet es auf deutschsprachig gesungene Texte, der Adel folgt viel länger dem Kastratenkult, der natürlich Opera seria und Opera buffa auf Italienisch stattfindet. Das ist eine Sache, die im Deutschen und Britischen Städten deutschsprachigen und britischsprachigen Städten losgeht, dass man – und das ist das Bürgertum – auf die Muttersprache achtet. Da finden im späten 18ten Jahrhundert also schon in der Ästhetik Abgrenzungen statt, aber das ist so ein Schwappprozess zwischen dem späten 18ten und 1830, da – das ist kein Zufall, das ist nicht nur eine ästhetische Neuorientierung, es sind die napoleonischen Kriege, was erzähle ich da, 1789 die Revolution, und 1793 wird Ludwig der 16te am Ende seiner Regierung ist er 30 Zentimeter

Adel / Bürgertum

WERK
BEIWERK

kürzer als vor der Regierung. Das ist zeigt die enge Verbindung und Großpolitik. So ...

15.7

U: Du meinst also am Ende des 17ten Jahrhunderts also eben in dieser Dresdner Oper muss man sich das als ein Lärmen und Tosen vorstellen. Und zwar kreuz und quer durch alle ...

S: Immer mal wieder konzentrieren sie sich – wenn ein Kastrat kommt, dann konzentrieren sie sich. Völliges Schweigen, und da wird eine Arie fünf mal daccapo geklatscht. Und die nächste halbe Stunde – und wenn der Monarch reinkommt, schweigt auch das Bürgertum. Es steht und applaudiert, und ruft Hurra, und dann wird der Hebel umgelegt. Und dann beginnt der normale Alltag. Ja ...

U: Ja, ich meine, das ist ja schon auffällig zu sagen, also nach den Frontispizen, die es da gibt – die ja meistens hergestellt wurden für die Partituren als Titelseite und dergleichen – da sieht man, da wurde ein erheblicher Aufwand getrieben ...

S: Das ist dem Fürst wichtig, dass es kostet. Das ist ihm wichtig.

U: In der Pracht des Orchesters im Ballett in den Chören etc. – das, was ich vorhin schon erwähnt hatte – der wird dort getrieben, dieser Aufwand. Der ja dann eigentlich konterkariert wird durch so ein Verhalten des Publikums, das darauf nicht wirklich achtet.

S: Nein, nein, das stimmt nicht. Das Publikum ist nicht unaufmerksam, es ist nur teilweise unaufmerksam. Oder nur teilweise aufmerksam. Es ist beides, das Publikum erwartet die große Bühnenshow, also wahrscheinlich nicht in den kleinen Häusern, aber je größer das Haus, je wichtiger die Gäste, da achtet das Publikum schon drauf und ist hochzufrieden. Später, wenn es ein zahlendes Publikum gibt, ist es die Bedingung, dass es überhaupt reinkommt. Sie mag und sie schätzen das nur, wir müssen uns das nur so vorstellen, wie einen Fernsehfilm, der immer läuft – den mögen wir, aber einen Gutteil der Zeit gucken wir uns auch dass die Bierflasche auf ist, dass ich mal kurz zum Kühlschrank gehe, ich blättere durch das Fernsehprogramm – aber ich liebe Krieg der Sterne, ich gucke ihn mir erst zum achtem Mal ... ich brauche den Film unbedingt, aber hochselektiv. Und so müssen wir uns das vorstellen. Das ist im Hoftheater so, und das ist noch stärker im bürgerlichen Theater, also einem Publikum, was im 18ten sozial betrachtet sich immer weiter verbürgerlicht. Die haben das Geld, die gehen regelmäßig manchmal

mehrfach die Woche abends hin. Müssen aber auch Geschäftsgespräche machen, oder sie wollen dann natürlich auch wieder mal wenn der Star kommt, oder Klasse: Wie der Vulkan ausbricht! ... ah ja, das ist ja hübsch, da will ich ja gucken. Und die andere Hälfte – mein Gott, hat sie ein rotes Kleid, ich muss mit ihr flirten, ich gehe in die dritte Nachbarloge. Ja – es ist nicht entweder oder. Im 18ten, was wir jetzt gucken, hast du Gleichzeitigkeit. Von Konzentration und einer Welt außerhalb dieser Oper, die mit in die Oper reingenommen wird. Der ganz große Wandel ist in der Wende zum 19ten. Man kann auch sagen, es ist im 18ten Jahrhundert oder im 17ten viel spannender, weil die Abwechslung viel größer ist. Das Publikum im 19ten Jahrhundert gewinnt musikalisches Verständnis, das ist die Gewinnergeschichte, verliert aber sehr viel von Emotion und spontaner Freude.

19.3

U: An selbst ausagierter Emotion ...

S: Ja klar, davon reden wir. Wir reden vom Verhalten, klar.

U: Wir reden nicht von mitleidender Emotion, also Mitleiden an den Ereignissen der Bühnenfiguren, sondern wir reden von Emotionen, die das Publikum im Theater während die Aufführung läuft, selber ausagiert.

S: So ist es, davon reden wir. Ja, soll ich mit den Kastraten in London anfangen. Ich schlage das vor.

U: Ja, auf jeden Fall. Ich hatte noch einen Gedanken dazu ... ja. So ganz allgemein. Doch das ist Frage. Wie wirkt sich das denn ästhetisch aus. Also wenn ich jetzt mit einem solchen Publikumsverhalten als Komponist, dann komponiere ich also Opern, die sehr starfixiert sind, also den Stars große Auftritte ...

S: So ist es, das ist die opera seria ... opera seria heißt du hast die ABA Arie, du hast – die Handlung wird natürlich in Sprechen mit basso continuo begleitet, dann hast du sehr selten Chorszenen in Händels Opern was weiß ich so wie Julius Cäsar oder so gibt es drei vier Chorszenen, was für dreieinhalb Stunden opera seria sehr wenig ist und meistens sind die Chorszenen die acht Solisten, die gemeinsam singen. So sieht die Party aus. Und die Handlung wird über die mit basso continuo im Rezitativ vorgetragen, selten gibt es einen sogenannten *Accompagnato-Rezitiv*, d.h. ein Teil des Orchesters schreiben eine Spannung mit rein – und es ist nicht nur das Cembalo,

und auf was das Publikum achtet, ist die Arie, die Barockarie, Stars kriegen dann drei vier fünf sechs davon, normale Sänger nur zwei, oder drei, und dann ist die absolut streng in einem Formmuster. Das ganze ist gebaut, das ist die ABA Arie. Zum Beispiel einen schnellen dramatischen ersten Teil, der B Teil ist dann lyrischer, und der A Teil wiederholt das dramatische ... oder es ist bei einer Trauerarie umgekehrt, da ist der Mittelteil dramatisch. Kurz: Wir haben opera seria ist nicht nur ein starker antikisierender Stoff, die Antike, sondern sie ist formal unfassbar streng, sie ist austauschbar, Händel hat die Zahl muss ich nachgucken, habe die Zahl 37 im Kopf, 37 opera seria

...

U: ... komponiert.

22.3

S: Ja, buffa hat er keine. Vielleicht ein zwei in der Jugend. Und wenns ganz eng ist, und natürlich muss er manchmal zwei oder wenn es richtig eng ist, drei im Jahr schreiben. Und er muss Konzerte geben. Und er muss rumreisen und hat Hofverpflichtungen. Und Wirtschaftsverpflichtungen. Und Schüler, um die er sich kümmert. Und wenn er seine drei opera seria im Jahr schreiben will, Wagner braucht – wenn Wagner acht Jahre braucht, man vergisst, dass so große Opern wie Julius Cäsar – 4 CDs – das sind dreieinhalb Stunden. Das ist üblich. Das sind lange Opern. Und was passiert. Wenn es nicht reicht, dann nehmen wir etwas von opera seria, was wir vor acht Jahren geschrieben haben. Und nehmen nicht eine, wir nehmen vier Arien, wir nehmen eine Chorszene, ach die Zeit reicht nicht, ich zwei Chorszenen – und mein Librettist macht das, er nimmt den neuen Text, den schreibt er dazu, die Melodien übernimmt er eins zu eins. Das ist der Vorteil, man kann austauschen, was Mozart und Wagner nicht kann.

23.4

U: Paste and copy. Aber jedenfalls dieses Modell der opera seria mit den Auftritten der Solisten, die das dacapo, das das Publikum noch gar nicht fordert, aber schon in der Form mit enthält, ...

S: Ist die dacapo-Arie, sie heißt dacapo-Arie, weil du die Chance hast, den – wenn es gut ist – ist ein ABA, das hat zwei Gründe. Erst mal in der Form, es gibt den A-Teil, der wiederholt wird, und wenn es gut ist, dann will das Publikum die dacapo-Arie – dacapo hören. Das ist doch ein schöner Satz, den sollst du abtippen.

U: Ich tippe das, wie du gesehen hast, tippe ich ja alles ab.

S: Danke für diesen tollen Exzerpt, sei ein bisschen brutaler, und da viele der dummen Sätze die ich sage raus. Aber ...

U: Das Abtippen an sich ist eine dumme Tätigkeit.

S: Ne, du kannst schnell schreiben. Ich schreibe nur mit vier Fingern.
24.3

U: Also, das kommt diesen Bedürfnissen entgegen. Den Star auftreten zu sehen – und dann gibt es die Rezitative dazwischen, die Textteile, wobei die Texte ja so wie so im Libretto in der Regel vorher verkauft und gelesen wurden. Es gibt auch Abbildungen, wo die Zuschauer der Aufführung diese Libretti lesen, diejenigen, die es wollen, die anderen machen andere Dinge. Also man kann davon ausgehen, dass man diesen Rezitativen nicht unbedingt zuhörte, weil man das, was da vorgetragen wurde, sowieso schon gelesen hatte, oder auch schon mal gehört hatte. Also dieser Struktur kommt die Opera seria entgegen. Du hattest noch ein anderes Modell erwähnt, opera buffa. Wie unterscheidet sich die von der seria.

S: Die formale ABA Arie hast du, du hast nur dass sie, im Unterschied zur seria, mehr Menschen drin hat, nicht nur Götterfiguren. Und buffa. Du hast eine komische Handlung. Es muss Verwicklungen und Vertauschungen und natürlich Liebesgeschichten geben. Die manchmal klappen und manchmal nicht. Und die opera buffa, das will ich gleich hier noch sagen, ist eine offenere Form, die im 18ten Jahrhundert leichter reformiert werden kann. Die Klassik löst die opera auf, aber die opera buffa ist der Beginn, wo man mehr experimentieren kann.

26.0

U: Das Personal ist niedriger. Es kommen lustige Figuren, es kommen gemeine Leute aus dem Volk, es kommen bürgerliche Figuren.

S: Oder Märchenfiguren, jedenfalls hast du aber nicht mehr Alexander, Julius Cäsar oder die heilige Eutasia, die durch die Bühne durch gehen. Sondern hast merkwürdige politische Geschichten, Liebesgeschichten, Verwechslungsgeschichten, du bist näher an den Menschen. Formal ist sie in der Händelzeit fast austauschbar. Aber durch die anderen Genres kannst du die leichter in der Mitte des 18ten Jahrhunderts in der Klassik aufbohren.

U: Heilige sowieso ... das bringt mich noch auf ein Stichwort, also nur noch, dass wir das im Hinterkopf behalten. ...

S: *Wir kommen hier nie dazu ... Wir sind jetzt seit ...*

U: *Nur dass wir das im Hinterkopf behalten. Wir haben parallel zu den Anfängen der Oper in Florenz ein Opernhaus in Rom, das auch schon in den 20er Jahren gebaut wird und in Vorform schon existierte, wo die Oper sozusagen als Instrument der Missionierung eingesetzt wird. Also ... Pastoralopern, die müssen wir uns eigentlich so vorstellen, dass sie darauf zugeschnitten sind, dass das Publikum gefälligst der Heiligen Schrift, die da verkündet wird, zuhört.*

S: *Und der Macht des Papstes, der auch weltlicher Herrscher ist. Es gibt den Kirchenstaat, der hat halb Italien in der Macht.*

U: *Ich meine, man würde davon ausgehen, dass sich zumindest die Macher, die das initiieren, wünschen, dass die Leute, die dort hinkommen nun zuhören, weil sie ja nun Gottes Wort ...*

S: *Ihre Macht damit legitimieren.*

U: *Ja, oder eben Gottes Wort hören sollen. Das ist sozusagen eine Folge der lutheranischen Reformen.*

S: *In Rom ist lutheranische Reform das schlechte Wort.*

U: *Ja, aber das ist eine Folge davon. Dass man sagt, wir predigen nicht auf Latein, aber sondern auf italienisch – und dann auch noch mit Musik unterlegt, damit es sich schneller ins Hirn frisst, was wir zu verkünden haben. Inwiefern das Publikum sich an dieses Zuhörgebot gehalten hat, wissen wir nicht. Und jetzt kommen wir zu den Geschichten im 18ten Jahrhundert, die illustrieren können oder ein Beispiel geben können, wie man sich solche Opernabende vorstellen kann.*

28.6

S: *Ich habe mir mehrere Geschichten herausgesucht, die verschiedene Städte, wichtig, das ist ein europäisches Projekt – verschiedene Publika, und verschiedene Wirkungen haben. Und sie sind in puncto Mozart und Gluck ein bisschen am Werk in puncto Stumme von Portici ist eine späte Geschichte in puncto dieser Händelgeschichte sind sie alle beim Publikum, und das ist ja der Zweck der Aufnahme. Ok. Die erste Kastraten und dem ... diesem neuen Mechanismus des Anreizes. Im späten 17ten frühen 18ten Jahrhundert, die ganz große Zeit. Wir gehen jetzt erst zum Kastraten – und dann nehmen wir ein berühmtes Beispiel Farinelli und eine Starkkarriere in London im frühen 18ten Jahrhundert. Ich fange an mit den Kastraten. Die heißen Nocolini, Sellesino, der berühmteste ist Farinelli. Das sind wirklich*

Usthat

berühmte Musikstars. Ihre Auftritte füllten die Opernhäuser in den großen europäischen Städten – sie sorgten dafür, dass das Publikum viel Geld zahlte und gelegentlich heute vor Begeisterung. Sie genossen den Ruhm, sie liebten Prunk und sie hatten Geld, sie waren einfach sehr erfolgreich. Natürlich war der Preis hoch, den sie dafür zahlen mussten. Ich rede hier nicht nur von den anstrengenden Reisen, sondern der Kastration, um die Knabenhaft hohe Stimme zu erhalten, tatsächlich auch mit schweren Verletzungen und Todesfolge in den italienischen Städten, wie die Kastraten in Führungsstrichen „hergestellt“ wurden. Es gab im frühen 18ten Jahrhundert eine Kastrationswelle. Die Eltern, die das taten, oder weiterreichten, hofften auf erfolgreiche Opernstars, und hofften, dass das Kind überlebt und dann wird es eben talentiert und reich. Den berühmtesten Kastratenhöhepunkt ist in der Oper in den 20er 30er Jahren des 18ten Jahrhunderts und der Superstar ist Farinelli, der eigentlich Carlo Broschi heißt. Und das sorgt auch dafür, dass bestimmte Opern für Kastratenstimmen geschrieben werden oder zumindestens dass die Anzahl der entscheidenden Kastratenarien häufiger werden, weil ja so verkauft man das, es gab zwar an vielen Orten, ich habe es nicht gefunden an welchen, Kastrationsverbot, aber das wird immer übergangen. So. Und zum Barock. Kastration, das erklärt, warum es ein Element des Barock ist. Das klappt auch ästhetisch nicht in die Zeit davor und danach. Es ist ein Zeitalter der Pracht, der Sinnlichkeit – Schönes wird kultiviert, Stars inszeniert, und es achtet Adel, Klerus aber auch Bürgertum darauf, dass da Sinnesfreude auf der maximalen Ebene geboten werden, das ist zu dieser momentanen Prachtentfaltung der Kastratensänger geeignet.

32.1

U: Man muss sagen, es herrschte damals die Idee vor, dass eine gesellschaftlich hochstehende Person auch hoch singt.

S: Das ist eine schöne Pointe, ... aber er wird zur gesellschaftlich hoch stehenden Position, weil er hoch singt.

U: Also der Julius Cäsar ist mit einem Kastraten besetzt.

S: Ja klar, alle Spitzenrollen sind mit Kastraten besetzt ...

U: Und der singt natürlich extrem hoch.

S: Das ist so, eine Sache kann ich nur ergänzen, als ich in der Schule, der Oberstufe irgendwie über Musik bis zum Abitur dabei, und da habe ich ein Referat Die Barockoper, die ich da mit 17 hielt, und ich

hatte meine erste Barockoper geschenkt bekommen von meinen Eltern, Weihnachten. Ich war im meinem 17ten 18ten Lebensjahr. Und es war Händel Julius Cäsar. Und gesungen – das war 1985 – noch von Dame Janet Baker, einer Frau, aber ihr Gegenspieler Ptolemäus, David Bowman, genau, und ist ein Countertenor, und von dem wählte ich einfach, um die Schüler anzustacheln und zu gucken, wie es klappt, wählte ich einfach die Rachearie an Cäsar von König Ptolemäus von einem Countertenor gesungen. Bowman in Julius Cäsar. Das Ergebnis war, nur so zwei Minuten, dass ich im von 17 18 jährigen Mitschülern gucke, und sehe, was, sie gibbern, und einer meldet sich: Was ist denn das für eine Stimme? Das ist doch kein König. Sie hielten es für einen Witz. Das ist echt eine Königsarie? Kurzum, die Ästhetik hatte sich völlig verändert. Im frühen 18ten Jahrhundert wird diese Schwelle nicht gezogen. Natürlich kann ein König wenn er ein Idealmuster ist auch rumpiepen. Ah ... so. Klammer zu.

34.1

Ja, vielleicht willst du ja nicht ... obwohl. Warum nicht? Warum Leute früher bei den ersten Countertenören lachten. Ok. Kastraten sind selbstbewusst, die Eitelkeit ist gewaltig, sie zeigen das alles, und das Publikum mag das, und sie kriegen phantastische Verträge von den Adligen und den Königshäusern, wenn sie kommen. Natürlich werden sie auch außerhalb dieses Starkults werden sie auch verachtet, und sie werden als Perverse als Exoten als oberflächlich, als Menschen, die den natürlich Hormonhaushalt eher ihre Gesundheit aus Eitelkeit verraten hatten, werden sie kritisiert. Nun wieder zurück zu Farinelli. Meiner eigentlichen Geschichte. Er war der Berühmteste seiner Zeit, Italien lag ihm zu Füßen, und er hatte erstauntlicher Weise mal ein Gastspiel woanders, sonst hat er Italien nicht verlassen. Aber dann 1734, eine Einladung nach London. In dieser Zeit hat Händel ist seit 10 Jahren oder produziert er Opern ist in einer massiven Krise Händel, er ist selbst der Unternehmer. Verkauft Opernhäuser tatsächlich für den freien Markt. Und hat adlige Fans, aber er ist in einer Krise und braucht Stars bevor sein Opernhaus pleite wird. Es wird irgendwann wenige Jahre später pleite. Und Händel schreibt danach nur noch Oratorien. Aber das ist eine andere Geschichte. Also ist Farinelli wird 1734 eingeladen. Er sollte der Star einer von einem Porpora⁵ geleiteten Ensemble sein, das der Prince of

⁵ Daß war der konkurrierende Komponist der Händelgegner.

Wales als Konkurrenz zur Truppe von Händel gründen wollte. Händel wie gesagt lebte in England und hatte versucht, die italienische Oper populär zu machen, und selbst zu verkaufen. Berühmte Kastrat von ihm war Senesino. Händel durchaus machtbewusst und hat sich mit Kastratensängern gestritten und die haben 1733 seine Truppe verlassen. Der Prince of Wales nun gründet nicht zuletzt aus Opposition gegen seinen Vater, der zu diesem Zeitpunkt Georg der Zweite ist, Prince of Wales, daraus wird Georg der Dritte, ja, das stimmt sogar. Und der versucht sozusagen als Gegner zu Händel sich den Adligen anzuschließen, die eine Opera of the Nobility 1734 gründen, also eine Oper des Adels. Und als der Pachtvertrag der Händeltruppe am Haymarkettheatre ausläuft. So ... zurück zu Farinelli. Farinelli ist in London 1734 von der Konkurrenzpartei eingekauft, Händels Oper im Haymarkettheatre hat keine Lizenz mehr, Händels Starkastraten wie Senesino – die sind weg. Und Händel ist deutlich massiven Finanzschwierigkeiten und Farinelli ist der Star der Händelschen Gegenpartei. Die Premiere hat er mit der Oper Atarxerxe von jemand, den man schon kennt⁶. Da sind wir wieder in Dresden, Hasse ... Arnes gibt es auch... Stimmt Atarxerxe, das ist ein Problem der Barockoper seria, du hast wahrscheinlich etwa 30 40 antike Helden und Götter, da du hundert oder 200 Komponisten hat, kann jeder große Komponist irgendwie einen Atarxerxes geschrieben, einen Orpheus geschrieben – man müsste einfach mal gucken wie viel Orpheus im 17ten und 18ten Jahrhundert diskutiert wurden. Dieser Atarxerxe ist von Hasse, aber du hat parallel dazu entsteht einer bitte bitte nimm dir von Arne oder von was weiß ich wen. Ganz London liegt also Farinelli zu Füßen, hier ein Zitat von einem Herrn, von Pater Prevost, die andern liebt man, diesen betet man an. Er ist einfach hinreißend. Unmöglich besser zu singen. Ein Zauber zieht die Massen zu ihm. – Und dann gibt es hysterische Fans, das habe gefunden. Die so extrovertiert sind, dass sie ihm Gedichte schicken, eine Misses May Auman schreibt, ich habe das Zitat im Netz gefunden, aber vielleicht ist es für das Publikum hübsch: Zitat – ermüdet vom Beifall der Allgemeinheit mache ich dich auf ewig zu meinem Auserwählten. Wenn 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. –

⁶ Die Oper wurde im Wesentlichen von Farinellis Bruder Riccardo Broschi komponiert.

Eusebio Hyslop

Man hört daraus, es ist gar nicht gut für Händel, sein eigener Kastrat runtergeschrieben, Farinelle wird herumgereicht, wird mit Geschenken überhäuft in London, einmal werden dacapo-Arien von ihm verboten, weil angeblich zu viele im Publikum dadurch ohnmächtig geworden sind, als dacapo-Arien dacapo geworden sind. Dann gibt es aber auch in London eine ja eine neue Tendenz die italienische Oper lässt nach dieser großen Welle 1736 nach, auch der Adel hat weniger Interesse, es gibt eine auch von Bürgertum gepuschten Sachen, die die beggars opera und also Sachen, die auf Englisch gesungen werden, da werden Eliten in diesen beggars opera verspottet, Teile des Bürgertums finden die Kastraten fremd – ausländisch und unbritisch, diese fremden und ausländischen Männer. Und ...

40.5

U: Sozusagen die brexit Partei gegen die Italienisierung der Kultur.

S: Ja, das ist sehr schön, und man hofft eben durch die beggars opera ja sozusagen die Briten selbst zu motivieren, und das hat auch Kritik gegen die Elite ... 1737 wegen dieser astronomischen Gagen und wegen der harten Konkurrenz steigt Händel mit seiner letzten – das ist teilweise noch eine Oper Deidamea aus, 1737, ist völlig frustriert, Farinelli gibt dem Unternehmen Händel in gewisser Weise den Rest, Händel überlegt, ob er sich aus der Komposition zurückzieht, und macht einen langen Sommerurlaub 1740 oder so in Dublin. Da kriegt er eine Idee von einem ... da meint er, er kann noch nicht aufhören, er ist doch immerhin für damalige Verhältnisse schon 55. Die Idee ist, Mensch, da schreibe ich ein Oratorium, ich versuche mal ein: Es wird nicht unerfolgreich. Es heißt der Messias. Aber das ist wiederum eine andere Geschichte.

41.8

U: Kommen wir zu der nächsten Frage. Wie muss man sich das Oratorium Publikum dann wiederum vorstellen.

S: Und hier steht noch was über die Weiterentwicklung von Farinelli, ich finde, das ist der beste Schlusssatz. Händel endet mit ... so.

U: Wir haben da diesen immensen Starkult rund um die Kastraten... 8

S: Den Markt, die Verwandlung und das Ende der opera seria in London. Viel länger schafft sie auch nicht Mitte des 18ten Jahrhunderts ist Schluss. Höhepunkt und abendende opera seria – also Kastratenoper und opera seria hat die maximale Power in den

frühen 18ten, 1720er 30er Jahre, dann wird sie out. Und man sucht neues Publikum, sucht sich eine neue ästhetische Form, ein anderes – man die wollen mehr Abwechslung als immer die gleichen hundert antiken Stoffe, mit einer opera seria, die beliebig ausgetauscht werden.

42.8

Ich komme zur zweiten Geschichte Europa –

U: War da nicht die Atarxerxe ... Geschichte.

Ames

S: Die habe ich auch noch die Atarxerxe Geschichte. Soll ich die noch einfügen, bevor ich zu Gluck komme.

U: Ich suche hier gerade noch nach dem Bild nur. Atarxerxe ... In Dresden in Paris Brüssel ist es nicht. Tragédie lyrique.

Bühnenbildperspektive. Gluck. Wo ist denn das. Englische Oper im 18ten Jahrhundert. 125. Das müsste es sein. Ja. 1763 ... Atarxerxe ...

S: Und zwar am 24ten Februar. Hier habe ich eine Seite herausgeladen. Ok. Ist sie da schöner drin als ich sie habe ..

U: Na, es ist nur das Bild.

S: Das ist bekannt, das ist sehr sehr schön, das ist ziemlich klasse. Wie sie herausklettern, und die Stöcke dabei haben. Das gibt Sachschaden in dem Haus las ich im Netz von über 2000 Pfund Schaden. Sie hauen alles klitz und klein. Sehr schönes Bild, schade, dass man das im Radio nicht zeigen kann. Ok. Ararxerxes ist eine opera seria ...

44.6

U: Man sieht ein paar Sachen, mal ganz kurz beschrieben, man sieht ein paar Sachen, dass in den Logen sind immer Paar abgebildet, Damen und Herren. Die Damen ...

S: Was nicht stimmt, die Damen wurden herausgebeten. Aber das macht ja auch nichts.

U: In weiten Kleidern die Damen und .. so. Im Publikum stehend ... die sitzen hier jedenfalls in den Logen. Und Publikum stehend überwiegend Männer mit Dreispitzhüten ... ein paar Damen auch darunter, aber deutlich in der Minderheit. Dann haben wir ein Orchester, das aus schätzungsweise wieviel Pulten besteht, ich versuche es mal zu zählen, 1 2 3 4 5 6 7 ... um den Dreh herum. Jetzt weiß ich nicht, ob man vorne und hinten zählen muss, wahrscheinlich ja, also sind es ungefähr 14 Musiker auf der Bühne Atarxerxes, also die Männer in so Bassa Selim – also in so orientalischen Kostümen, und die Frau auch wiederum im Reifrock, also die Frauen angepasst

der jeweiligen Mode – also die sieht praktisch genauso aus wie die Damen in den Logen. Dann sieht man eben Kronleuchter auf der Bühne und Kronleuchter im Publikum. Also das Theater hell beleuchtet, und aus dem Publikum heraus stürmen einige Männer, 4 5 Männer, mit Baseballschlägern, so ungefähr ...

46.4

S: Das sind mehr, wenn du magst, erzähle ich das.

U: Ich beschreibe halt nur das Bild.

S: Sehr sehr gut, das ist sehr sehr schön. Das ist vor allen Dingen für das Publikum schön, das Radiopublikum, das sie sich die Menschen greifen können.

U: Man muss es sich vorstellen können.

S: So, die Oper *Atarxerxes* ist eine Oper von Thomas Arne, den niemand kennt außer jeder, wenn es aus seine Oper *Alfred Rule Britania* gesungen, das ist immer noch die bekannteste Komposition von Thomas Arne. Ich schlage vor von der Stelle werden wir beide, machst du einen O-Ton, werden wir beide zusammen *Rule Britania* werden wir die ersten drei Strophen singen. Ich ...

U: (singe) ...

S: Ich finde das schlimm, ich habe da leider studiert, und ich kenne die das ist grauenvoll, die ersten beiden Strophen auswendig. Mein Arzt hat mir das verboten, also werde ich es nicht singen. Ich gehöre zu den Leuten, die garantiert nie einen Ton treffen, das hat dazu gesorgt, dass ich ... lassen wir das ...

Arne. Die Oper ist relativ bekannt und es ist das übliche *Atarxerxes* und sein Vater *Xerxes* und es gibt noch eine Mordszene, die dabei im persisches Hof spielt. Egal.

47.

U: Es scheint eine Geschichte zu sein, da kommt irgendwie eine Europäerin an den Hof⁷ ...

S: Keine Ahnung, ich habe den Teil mit der Beschreibung der Handlung aus dem Netz

Ende Seite 1 der Kassette

... herauskopiert, aber es kann sehr gut sein, es ist eine Verschwörungsgeschichte, Vater gegen Sohn, und eine ich weiß es nicht. So ... aber das ist noch nicht relevant. 1763 gibt es nun im

⁷ Nein, ist es nicht ... eine rein innerpersische Angelegenheit ... trotzdem tragen die weiblichen Rollen Reifröcke.

Covent Garden Theatre royal am 24. Februar gibt es einen Protest und eine mittelgroße Unruhe, denn es war üblich, dass normaler Weise eine ganze Vorstellung also dass die Vorstellung ermäßigt zum halben Preis sozusagen du ein Ticket bekamst, wenn du erst nach einem Drittel der Zeit reinkamst. Ja. Und das änderte man⁸. Also wenn du ein Drittel der Zeit reinkommst, ein Drittel später zahlst du nur den halben Preis. Und das änderte man 1793 in Covent Garden und im Drury Lane Theatre, um tatsächlich dem ökonomischen Druck zu begegnen. Und die Antwort war, egal, wann du reinkommst, du zahlst den vollen Preis. Und da gab es schon erste Proteste, von den Gegnern, und die sagten, die Damen sollten rausgehen, denn die Herren werden bald sehr böse für ihre alten Rechte der Kartenvergabe streiten. Und das geschah dann in Covent Garden, Manager war ein Herr John Beard, und die das diejenigen des Publikums, die sich ärgerten und weigerten den vollen Preis zu zahlen, eigentlich schon eine hübsche Pointe, sie protestieren dagegen, dass sie den vollen Preis zahlen, aber das ist nur die Pointe in dieser Pointe. Und ja stürmen die Oper während der Vorstellung von Atarxerxes, abends um halb 10 habe ich gelesen, ...

49.3

U: Abends um halb zehn, ...

S: Neun Uhr dreißig. Irgendwann in der laufenden Vorstellung. Also das ist mittendrin ... stürmen sie die. Der Intendant sagt: Nein, wir bleiben dabei. Ruft das denen zu, und dann passiert das, was wir gern in amerikanischen Spielfilmen hätten, Zacka Zacka und bumm bumm, und sie ja ... reißen Deko runter, schubsen Musiker weg, hauen die Lampen kaputt, und haben Stöcke, mit denen sie so viel zerhauen, wie sie können, es wird geschätzt, dass es 2000 Pfund, was damals ein unfassbares Vermögen ist. Und das ist einfach ein unfassbarer Schaden, und es gibt ein paar Anklagen, die Leute werden aber relativ rasch wieder freigelassen. Und ...

50.3

U: Die Ruhestörer wurden schließlich vor Gericht gestellt.

S: Aber die meisten werden nach kurzer Zeit hier steht es freigelassen. Und die Sänger bleiben zunächst auf der Bühne, und versuchen, während sie weiter die Kunst ausüben, mit höflichen

⁸ War das nicht nach dem 3. Akt von 5 Akten?

Bemerkungen die runter gehen: Lassen sie uns doch weitersingen. Sie haben völlige Souveränität. Soweit der Skandal Atarxerxes 1763.⁹

obwohl
U: Hier steht: Die Ruhestörer wurde vor Gericht gestellt, daraufhin stürmten sie die Vorstellung solange durch Zwischenrufe, bis der Direktor nachgab.

S: Nach gab habe ich hier nicht gelesen in meiner Quelle. Der gibt nicht nach. Vielleicht gibt er irgendwann nach, aber an dem Abend gibt er nicht nach. Sonst hätten sie sein ganzes Haus nicht zerlegt.
51.2

U: Vier fünf Tage Bühnensturm und dann Gericht und dann wird aber noch weiterhin durch Zwischenrufe gemäkelt, solange bis der Direktor nachgab. Heißt es hier. Die Quelle ist Henry Say Witham, The Scandal of Covent Garden.

S: Das kann sein ...

U: 1906 jedenfalls ist das geschrieben worden, dass er nachgegeben haben soll.

S: Also an dem Abend gibt er nicht nach ... aber warum nicht nach ein paar Tagen, wenn diese Sachen dafür sorgen, dass sein Haus zerlegt wird.

U: Aber was macht denn diese jungen Herren, oder diese Herren hier so wütend? Dass sie auf einmal nach dem 3. Akt – also nach dem 3. Akt ist doch die Party würde man sagen, schon zum Großteil vorbei.

S: Ja, so eine Opera seria kann auch fünf Akte haben.

U: Jaja, hat 5 Akte, würde ich sagen, und das heißt die letzten zwei Akte.

S: Sie gehen in die Mitte, damit die Aufmerksamkeit maximal groß ist. Wenn's am Ende ist um 23 Uhr sind viele schon gegangen. Am Anfang sind alle vielleicht noch nicht da. Das sind junge Männer, junge Männer neigen immer unter – das kann vielleicht nicht abtippen oder was – junge Männer leiden. Und es ist Gruppendruck. Das ist Rauflust. Und es ist Protest gegen eine Elite, die ihr Freizeitvermögen beschränkt durch blödes Geld. Wir müssen uns das relativ als eine Jugendunruhe des gehobenen Bürgertums begreifen. Außerdem stürmen da nicht 700 Leute das Haus. Es sind vielleicht 50. Ja, das ist von 1906, das ist Jahrhunderte später.

53.0

U: Der Stich ist von 1763, das ist aus der Zeit.

⁹ Es soll die erste englische opera seria sein ...

S: Aber wir müssen uns ein paar Dutzend Leute mit Stöcken vorstellen, nicht 500 die dieses Haus stürmen und jeden erschlagen. Aber seien wir ehrlich, wenn 50 Leute mit Stöcken in einem Opernhaus zerhauen was sie zerhauen, sieht das Opernhaus echt schlecht aus.

U: Das, was man sieht, ist ja Covent Garden, ist eine reine Schuhschachtelgröße. Also das ist ein Haus, das hat vielleicht 500 Plätze, mehr ist es nicht. Und diese jungen Männer gehen da wahrscheinlich hin, würde ich vermuten, das wäre meine These, auch gerne erst am Ende des dritten Aktes, einfach um dabei zu sein. Weil da ...

S: Sie wollen auffallen, und sie wollen nicht nur Schaden machen, sie wollen, dass das Publikum, dass die Elite absolut schockiert ist, und es soll nächsten Tag in aller Presse sein. Hier wird ein Artikel aus dem Gentleman Magazine zitiert, in dem Bericht, den ich gerade gelesen habe. Es soll öffentliche Aufmerksamkeit haben – und da ist die Oper, wo die Elite jeden Abend da ist, der perfekte Ort für.

Jugendkriminalität, Männlichkeitsriten, Sauer, dass sie ihrer Freizeit – in ihrer Freiheit der Freizeit beschränkt und: Mann, wollen wir auffallen. Vieles können wir auch in die Mitte des 20ten Jahrhunderts verlängern.

U: Du hast gerade erwähnt, halb neun fand dieser Sturm statt. Wann fingen denn diese Opern an und wann hörten sie auf ungefähr.

S: Weiß ich nicht. Aber ich weiß, wie es. Oder doch, ich weiß es ziemlich genau. Schließlich habe ich da mal so ein Buch geschrieben.

Und die Zeiten werden immer stärker nach hinten verlagert, wenn das Publikum professionalisiert wird, der Arbeitsmarkt immer wichtiger

wird. Heißt, es wird immer später angefangen. So – ich weiß zum Beispiel, dass die Zauberflöte von Mozart halb sieben oder sieben anfang. Was schon halbsieben – echt spät ist. Im Barockzeit ist oft 17

Uhr üblich, und wenn Herr Müller im Register findet, sein ... was habe ich für zahllose Bücher alles verwendet? Gucken wir mal, wo habe ich denn das Register, und dann könnten wir gucken, denn ich habe hier eine kleine Liste drin. Das ist nicht angegeben. Finde ich jetzt nicht, wenn ich herumblättere. Also die Zeit verschiebt sich nach hinten, das ist üblich, ich kann es auf die Stunde nicht sagen, dass

Barockopern um 16 und um 17 Uhr anfangen. Das wird im Spätbarock geht die Zeit und in der Frühklassik auf 18 Uhr runter und

*Opern
Reihe
immer später
an ... wird
Zusätzlich andere
müsse
77 - D 19.30*

d.h. Publikum ändert sich...!

zu Mozarts und Beethovens Zeiten – also Mozart ist dann sechs halbsieben – und bei Beethoven die Zeit um frühes 19tes Jahrhundert, ~~ist eher sieben Uhr~~ üblich. Viel später nicht. Aber der das Zeug die ganze Oper mit Voroper vier fünf Stunden dauert und die Leute Geschäftskunden Banker Beamte nicht um vier oder so ihren Job fallen lassen, der Adel kann das, aber die Leute im 18ten immer schwerer und im 19ten gar nicht. Verschiebt sich die Zeit, ganz zugespitzt, zwischen Händel und Beethoven drei Stunden nach hinten zwischen 16 und 19 Uhr. Das kann man sagen. Und wann genau diese Oper anfing, das kann ich dir nicht sagen. Aber eher ... obwohl gar nicht wahr. Sie könnte wenn das schon 5 Akte, kann sie 4 Stunden dauern. Das könnte sein, dass die schon um 18 Uhr anfing. Das können wir – das ist eine echt Spätanfängeroper. Aber obwohl, es ist 1763, es ist mitten in der Phase des Umstellens. Eine Händeloper wäre nicht um 18 Uhr, das ist irre spät, das geht nicht. Denn es dauert halt sehr sehr sehr lange. Es gibt Zwischenmusiken, wenn es eine Aktpause ist, ist für eine Viertelstunde ein Jongleur da, also das dauert, das Julius Cäsar, das sagte ich schon, das sind 4 CDs. Und dreieinhalb vier Stunden Dauer. Und wenn du dann noch Zwischenaktmusik und Jongleure hast.

57.7

U: Wobei man dann noch mit berechnen muss, dass auch die CD Aufnahme wahrscheinlich gekürzt ist.

S: Na, ich habe eine mit ... kann sein. Aber ich habe eine mit Ich habe zwei – diese eine – stimmt. Drei Langspielplatten – mit Janet Baker, 1985 – noch englisch gesungen. English National Opera, McHarris. 4 CDs ist René Jacobs, und historische Aufführungspraxis, da tippe ich wegen Jacobs auf nein. Aber auch 4 Stunden ist auch endlos lang. Und wenn du eine Voroper und Zwischenjongleure hast, es ist völlig üblich, 4 Stunden ist kurz, 5 Stunden ist die Normalzeit. Deshalb fängst du schön früh an. Übrigens deine Oper, wenn es erfolgreich ist, zweimal auf dem Markt, gibt's 10 20 besser noch 30 Vorstellungen. Manchmal 40. 5 Tage die Woche jeden Tag ... und die Leute mieten die Oper ...

58.7

U: Für die Saison.

Dommark kommt ab später!

S: Heißt also, da sie zahlen und sie zahlen für eine Loge viel, kommen sie bei der 10ten Vorstellung erst zum dritten Akt, und am nächsten

Morgen müssen sie früh reiten, sie gehen dann schon zum zweiten. Oder schicken ein paar Freunde hin. Deshalb ja du verstehst diesen öffentlichen Raum. Ja, wer das Geld hat und die Loge mietet, kann also kommen wann er will. Da protestieren Leute, die die billigen Stehplätze haben, dieses billige bürgerliche Pack. Wenn du eine Loge hast, dann gehörte die Loge für die ...

U: Aber die protestieren nicht, weil der Adel hier Remidemi macht ...

S: Nein, die protestieren, dass sie jedem, der reinkommt, also Tagesticket, es geht nicht um die Logenplätze, die haben Saisontickets, wer ein Tagesticket hat, wo auch immer, ...

U: Es geht nicht darum, dass sie protestieren gegen den lärmenden Adel, das kommt erst später.

S: Nein, sie protestieren nur gegen den Unternehmer.

U: Hier steht auch noch eine andere Variante, dass im 18ten Jahrhundert in der Pariser Oper es Remidemi war, weil man bei den ersten Vorstellungen den Offizieren keinen freien Eintritt gewähren wollte. D.h. es gab eine Regelung, dass Offiziere bei den ersten Vorstellungen einer Oper umsonst reinkamen. Es wurde daraufhin dem gesamten Militär bei Todesstrafe verboten, die Oper zu betreten. Das haben sie wahrscheinlich ...

S: Von welcher Stadt reden wir jetzt ... London.

60.2

U: Von Paris, das ist jetzt hier dem irgendwie angefügt.

S: Die Geschichte kenne ich nicht, aber ich habe nie von Massenhinrichtungen der Offiziere gehört, aber es ist sehr interessant, dass es das gab, ja. Das heißt, der Monarch will seine Macht zeigen. Ok. Danke, dann nehm ich das nächste Beispiel. Das dritte Beispiel am Ende des 18ten Jahrhundert, das wir – ich kann noch ein bisschen Glück reinschieben, wenn du willst, es geht um seine Reise, aber vielleicht machen wir Zauberflöte. Zauberflöte hat ein Vorteil, wir haben noch einen anderen Zeitraum, wir haben eine andere Stadt, und wir haben ein anderes Theater mit einem anderen Publikum. Und außerdem wird das Radiopublikum Atarxerxes genauso wenig kennen wie wir beide ...

U: Ob ich von Arne eine Aufnahme finde, weiß ich nicht. Muss ich mal sehen ...

S: Es gibt, habe ich im Netz gefunden, es gibt drei vier Aufnahmen ...

U: Ach ja doch – ok.

S: Und in England war diese Oper bis 1830 wurde häufiger gespielt, aber bis 1830 ist ja auch schon her. Und es wurden wenige CDs 1830 aufgenommen, ... ich glaube es gibt drei im Netz habe ich gelesen, drei Aufnahmen davon. Und es gibt Youtube, bestimmt wird es ... wenn es mal auf der Bühne war, wird da immer eine Kamera reingehaut haben, ich vermute, wenn du eine Farinelle-Arie nimmst, oder eine Arie aus der Zauberflöte ist das Publikum glücklicher, aber das ist nicht der Punkt. Jetzt mache ich ein paar Bemerkungen zur Zauberflöte. Nein, ich erzähle nicht, sondern ich erzähle etwa über Schickaneder und Mozart und der, wir sind am Ende von Mozarts Leben. 1791, Mozart nur zur Rekapitulation, wie das schön Wort heißt, aus Salzburg Hofkomponist, wollte er werden, war vom Erzbischof Tolredo sozusagen als Kirchenmusiker im in der Salzburger Hofkapelle – dann macht er 1781 den großen Sprung, will Unternehmer werden. Selbstständig handeln. Geht nach Wien, das ist der große Sprung, versucht bei Kaiser beliebt zu machen, hat teilweise Erfolg, Opern wie Figaros Hochzeit werden nach Überlegungen auch vom Kaiser genehmigt, viele Sachen werden Leuten aus dem Film Amadeus bekannt sein. Gleichwohl Mozart versucht etwas in den 80er Jahren auf hohem Risiko. Er will selbstständiger Unternehmer sein. Will sich, obwohl er jetzt vom Bischof los ist, und einzeln manchmal Opern für das Hoftheater schreibt, will er eigentlich frei sein. Er schreibt, er liebt seine Akademien, seine Konzerte, die er gibt, für ein adliges und bürgerliches aber gebildetes Publikum in den 70er und 80er Jahren. Seine Sinfonien, vor allem seine Klavierkonzerte, der ist selber auch Pianist am Anfang auch Violonist zu sein ...

63.2

U: Privat veranstaltete ...

S: Akademien, das heißt private Konzerte wo die Karten bei ihm oder bei Musikalienhändlern gekauft werden. Da gehen ein- zwei- dreihundert Leute, wenn 's erfolgreich ist, und die letzten Akademien in den späten 80ern verkaufen sich so schlecht, weil er nicht mehr in der Mode ist, am Anfang ist er das. Dass da nur 30 oder so Karten verkauft werden. Das ist also sehr sehr wenig, da kommt er mit Frau und Kindern und ein zwei Dienern, die er hat, immer schlechter zum Geschäft. Das will er machen und versucht seine Opern zu verkaufen, don Giovanni wird 1787 zum Beispiel in Prag aufgeführt. Es gibt das Habsburger Reich, da kann er innerhalb Europas etwas reisen, er ist in

München vorher in den 70er Jahren gibt da den Idomeneo bevor er nach Wien geht, gibt es sogar eine Reise nach Norddeutschland, irgendwann ist er auch in Berlin oder so was, aber nur für ein Konzert. Es gibt dann die Entführung aus dem Serail in Berlin, das ist aber nur, und er ruft einmal als er sich diese Vorstellung anhört, ruft er einmal laut rein, als die Geiger zum dritten Mal die falsche Note spielen, ich glaube: Wollt ihr wohl dis spielen – brüllt er rein – statt d oder sowas. Das ist aber nicht der Punkt. Mozart versucht also in den 1780er Jahren selbstständig Unternehmer zu werden. Letztlich scheitert er. Erstens weil es Wien ist und die traditionelle adlige Gesellschaft Händel hat den Erfolg zum Großteil 60 70 Jahre früher, aber es ist London, es ist Mutterland der Demokratie und des Kapitalismus. Wien ist das alles nicht. Also scheitert er. In Wien kann man Erfolg haben, als Unternehmer. Der Name heißt Beethoven. Eine Generation später. Mozart ist genau in der Umbruchsphase zwischen einer adligen und einer bürgerlicheren offeneren, jedenfalls ökonomisch potenteren Gesellschaft. Insofern ist es da genial, aber besonders groß das Risiko, was er eingeht, er scheitert, aber scheitert mit Stil. Und jetzt zu seinen letzten beiden Opern. Einer Opera seria, die nicht sehr erfolgreich auch heute, die Oper Titus, und dann die Zauberflöte, danach werden die Karten für die Operngeschichte auch für die Ästhetik neu gemischt. Über die Handlung will ich jetzt nicht reingehen. Das ist uns ja bekannt, sondern über die Entstehung und die Aufführung der Zauberflöte. Da müssen wir anfangen angefangen habe ich schon, aber der Initiator ist Emmanuel Schikaneder, der war Schauspieler, Sänger, Dichter und Regisseur in diesen 1780er Jahren, und Theaterdirektor am Theater an der Wieden. Und 1786 übernimmt er das Theater, das im großen Hof¹⁰, und das von jemanden, der da irgendwie dadurch, durch die Führung des Theaters pleite geworden ist. Und das wird umgebaut, das Theater zum Großen Hof, und im Juli 1789 wieder eröffnet, das ist ein zweistöckiges Theater – also wird höher und es hat eine 12 Meter breite und tiefe Bühne, und es hat, was 1789 schon auch für Wien eine ganze Ecke ist, 1000 Besucher Platz¹¹. U: Heißt das dann noch immer Theater im großen Hof? Es heißt doch irgendwie dann anders. Heumarkt oder Spittelmarkt¹².

¹⁰ 1791 im Freihaustheater uraufgeführt – hieß auch Theater an der Wieden

¹¹ 30 Meter lang und 15 Meter breit – 20 Logen. 1000 Plätze – Einwohnerzahl in Wien 1790 ca. 60.000 (Wien Innenstadt) – mit Vorstädten 210.000

¹² Schikaneder eröffnet 1801 das Theater an der Wien – wahrscheinlich verwechsle ich es damit.

S: Gute Frage, ja das heißt – im großen Hof heißt das nicht. Habe ich nicht – muss ich nachgucken. Und vor allen Dingen und er konkurriert gegen ein Theaterdirektor Marinelli und er hat eine neue Gattung, um dieses neue Haus zu puschen, hat er eine neue Gattung und will neue Stücke auf den Spielplan holen. Er will Zauberoper, die Märchenhelden, nicht Götterhelden, antike, sondern eine Zauber-Mirakel -wenn du willst hat er – jetzt will ich nicht, dass du das sagst, aber ich denke gerade an die erste Form von Fantasy Klammer zu, auf den Markt bringen. Und es gibt eine neue Sprache, die interessant ist, eine Sprache, die wir noch selten gehört kennen, was könnte denn eine gute Sprache für Wiener sein, nehmen wir mal eine seltene Sprache: Deutsch. Und da ...

67.7

U: Es gibt ein paar Wiener, die deutsch sprechen, ja.

S: Ja, das ist eine gute These. Das ist ihnen gar nicht eingefallen. Ja, Mensch, super ...

U: Abgesehen davon, dass in Wien jedenfalls zu dieser auch noch alles gesprochen wurde, was im Habsburger Reich ...

S: Das ist so, aber in Wien hin oder her, es dominiert deutsch, aber es gibt Tschechisch und Ungarisch, aber es dominiert Deutsch. Das ist ja keine Frage. Und er schreibt das Libretto selbst, Schickaneder. Zur Zauberflöte. Und es gibt die beiden Haupttypen der italienischen großen Oper sind absolut, also der Höhepunkt haben wir ja mitgekriegt, sind die 20er 30er Jahre es Atarxerxes ist noch eine opera seria, aber London ist im Geschmack 20 Jahre hinter der Zeit. Und was Mozart in den 1770 80er Jahren und nicht nur Mozart, sind opera seria und opera buffa, aber sie sind im freien Fall, opera buffa hat einen neuen Star um 1800 ganz andere Formen, viel spaßiger witziger, das ist ein Italiener, und das ist Rossini. Und das ist eine andere Geschichte. Das Singspiel, über das wir nun reden, und das wird nicht mehr in Italienisch, sondern in Deutsch ausgesprochen und die Partien zwischen den Arien werden gesprochen. Also nicht secco ...

79.2

U: Accompagniert ...

S: Also Secco blublu mit dem Cello – nein, Cembalo oder Hammerklavier ... Cello? Wenn man zu viel über Musik arbeitet, wird man immer blöder, das ist die einzige Erklärung, dass ich jetzt schon das Cello habe. So, und die einzelnen durch Sprech verbunden,

und die Zauberflöte, die ist zwischen den Genres. Ja, sie ist ein Singspiel, sie hat auch Elemente, dass es opera buffa und opera seria hat, also ernste Sachen und Formen drin, Mozart selbst meinte, im Unterschied zu der Entführung aus dem Serail, die ja auch deutschsprachig ist, er nennt sie Zauberflöte, wörtlich eine Teutsche Oper. Und er ist auch stolz drauf. Und sie hat nämlich Elemente aus Singspiel opera seria opera buffa ... Mozart und Schickaneder versuchen also ein Experiment. Und sie wird am 30. September 1791 uraufgeführt. Das Theater im Freihaus auf der Wieden, heißt das neue Haus, jetzt haben wir den Namen. Freihaus auf der Wieden, schon der Name ist blöd, und das wird geleitet von Schickaneder, und Schickaneder ist auch selbst dabei, er singt den Papageno. Er ist auch der Intendant. Er hat auch das Ding gemietet, er ist auch der Pächter. Der Mieter. Ach ja, er singt auch. Und spielt, man kann nicht sagen, dass Schickaneder besonders unbegabt ist. Und ...

71.0

U: Wurde das schon dirigiert. Ja, das hat dann Mozart gemacht.

S: Mozart leitet das glaube ich vom Cembalo selbst, die ersten Uraufführungen, das macht er mit. Wird dann immer kranker. Am 5. Dezember ist bekanntlich Schluss. Und Schickaneder liebt und achtet darauf Publikum anzuziehen. Wir haben nicht Vulkanausbrüche, wie die Stumme von Portici, will ich gleich noch was zu sagen, aber wir haben Flugmaschinen, Falltüren, Feuer, Attrappen, wir haben Leute, die aus dem Boden herauskommen, irgendwelche Königinnen der Nacht, das ist eine Sache, die das Publikum ...

U: Ungeheuer ...

S: ... schon haben muss.

U: Auf jeden Fall sehr viel Verwandlungen.

S: Genau, also Bühnenapparaturen zum einen, um das Publikum zu beeindrucken. Mozart selbst dirigiert die Premiere. Und das ganze Schickanedersche Ensemble nimmt daran teil. Mozart meint hinterher selbst, ja, war erfolgreich. Und er ist ziemlich stolz drauf. Eine teutsche Oper geschrieben zu haben. Ein Indiz dafür, dass es bei einem viel stärker bürgerlichen auch handwerklichen auch bildungsbürgerlichen aber viel weniger adligen Publikum da dreht sich 1791 durch neue Genres neue Häuser, neue Sprache, neue Ästhetik neue französische Revolution, dreht sich auch die Aufführung und der Beweis, dass dieses also handwerkliche und

kleinbürgerliche – wir reden nicht vom proletarischen, wir reden vom bürgerlichen Publikum, wir gehen jetzt nicht in die Industriegegend von Essen runter. Es muss drei Stunden vorher da sein, um gute Plätze zu kriegen. Das heißt, der Verkauf läuft ... das mögen Schickaneder und Mozart gern. Und ein paar Mal ist Mozart so stolz, dass er ein paar Familienmitglieder und Freunde nimmt, und sich zurücklehnt, und sich es auch anhört. Und am – er schreibt einen Brief an seine Frau, am 7. Und 8. Oktober 1791: Zitat Mozart: Eben komme ich von Oper. Sie war ebenso voll wie allzeit. Das Duetto Mann und Weib und so weiter und das Glöckchenspiel im ersten Akt wurden wie gewöhnlich wiederholet. Was mich aber am meisten freuet, ist der stille Beifall. Man sieht recht wie sehr und immer mehr diese Oper steigt. Ende des Zitats. Sie erlebte also wie kein anderes Bühnenwerk von Mozart eine dichte Aufführungsserie nach nur wenigen Wochen 1791 im Oktober stand das Stück schon 24 Mal auf dem Spielplan¹³. Mozart plant seine große Zukunft auch für die teutsche Oper. Am 5. Dezember 1791 zieht dem Gott ihm den Stecker.

74.1

U: Ja, aber jetzt ist die Frage, wie muss das Publikum, wie muss man sich das vorstellen? Wir haben in diesem Theater entnehme ich deinen Andeutungen kein Logenbetrieb?

S: Doch doch, du kannst die – du kannst auch Logen mieten. Keine Frage, und da das Haus ganz neu ist, weiß ich auch nicht ...

U: Du sagst zweistöckig. Also

S: Ja, zweistöckig, bis zu 1000 Plätze, davon müssen wir ausgehen, 1000 Plätze heißt bis zum 18ten Jahrhundert im Parkett sind entweder Bänke oder nichts, die da stehen unten. Oben sitzen Parkett stehen. Ob sie bei Schickaneder.

U: Zweistöckig heißt, dass es zwei Ränge Logen gibt ...

S: Und zwar offenbar nicht sehr eng, das muss Raum haben. Zwei Logen eng heißt nur 500 – zwei Ränge groß, das heißt das muss viel viel größer sein als das, was wir vorhin in Covent Garden sahen ...

U: Eine Reihenbestuhlung in den Rängen.

S: Genau und im Parkett nur ein paar Bänke, und es ist Laufkundschaft. Aber Mozart sagte, das Zitat fand ich so schön. Von

¹³ Bei ca. 60.000 Einwohnern heißt das, halb Wien hat es schon gesehen. Wenn man die Vorstädte dazu rechnet, waren immerhin gut 10 Prozent der Wiener Stadtbevölkerung in der Vorstellung, wenn man davon ausgeht, dass jeder Besucher nur einmal in Theater war - ...

Mozart, dass sie stille – der stille Beifall. Dass sie einfach nur nicht Konzentration wie Bach oder Mozart, sondern einfach nur das stehen mit offenen Mund, Oh ... ! machen. Und oft schweigend oder staunend, das ist wohl besser zuhören.

75.5

U: Man könnte die Zauberflöte ja beschreiben aus dem Gesichtspunkt einer Überwältigungsstrategie, oder Überwältigungsästhetik. Es wird sozusagen ein Wow-Effekt an den anderen gereiht. Was dazu führt, dass die Handlungsführung hanebüchen ist und hinten und vorne irgendwie nicht wirklich zusammenpasst.

S: Die Handlung ist absolut genial, sie ist phantastisch, sie ist ein Wunder, sie ist die beste Handlung vor Krieg der Sterne. Wobei das natürlich die beste Handlung ist. Nein, ich halte die Handlung für sehr komplex, manchmal aneinander gereiht, manche Sachen mit Brüchen mit den drei Knaben komme ich nie zurecht. Aber die tiefste Überzeugung einer neuen bürgerlichen Ästhetik und Freiheit und Bildung und Toleranz sind wichtiger als die dunklen Mächte des Hasses und der Machtgeilheit der Königin der Nacht. Sie hat die Chance, das große Liebe besser ist als alles – Mann und Weib und Weib und Mann reichen an die Gottheit an. Sie hat tiefe Traurigkeit, für Pamina Arie Ach ich fühle es ist verschwunden,... Traurigkeit, ward mir zum Lose ... ich versuche jedes Mal nicht dabei zu heulen. Sie hat Aufklärung. Es ist eine Aufklärungsoper, sie 1789 folgende. Der Sklave Monostatos ist total böse, aber im Text wird auch gesagt, einmal auch gesagt, ja, total böse, das ist ein falscher Gehilfe von Sarastro, aber es soll auch schwarze Vögel geben. Warum soll es nicht auch schwarze Menschen geben, wird im Sprechtext gesagt. Tut mir leid, die ethnisch offene Gesellschaft 1791, aber hallo. So, ich gebe zu, es gibt Opern, die sind dichter, aber es gibt Opern, die sind schlechter.

77.5

U: Kann man davon ausgehen, dass die Zauberflöte eine der ersten Beispiel dafür ist, wo die Oper nicht mehr nach dem Schema funktioniert, es wird das Libretto verkauft, und während der eigentlichen Opernaufführung ist Party, weil alle Leute ja das Libretto gelesen haben, und die Handlung eh kennen, sondern in dem Fall gehen die Zuschauer, weil sie sich ein Ticket kaufen, für einen Abend in diese Oper hinein, zumindest das Gros des Publikums, das ist

sozusagen Laufkundschaft. Und die gehen rein, und schauen sich die Oper an, und kaufen das Libretto vorher nicht, sondern alle Informationen, die sie zum Handlungsverlauf und den Inhalt brauchen

...

S: Es ist auch ein Sprechtheater, denn die Handlung wird gesprochen zwischen den Gesangs ...

U: Genau darauf will ich hinaus. Es wird nicht gesungen, sondern es ist – es wird so vorgetragen, dass man die Botschaft versteht, und es wird davon ausgegangen, dass während diese Botschaft rezitiert wird, oder vorgetragen wird, von den schauspielernden Sängern, dass man währenddessen schweigt. Es gibt ja – ich mein, diesen berühmten Amadeus-Film, wo ich mir dachte, stimmt das, was dieser Amadeus-Film da verkündet. Man hat in den Filmen über Künstler immer dieses Phänomen, dass man den Künstler auftreten lässt, ob er nun Shakespeare, oder Farinelli oder Mozart heißt, der Künstler tritt auf, und seine Genialität, die Shakespeare'schen Verse, die göttliche Stimme Farinelli's, und die göttliche Musik Mozarts, führt dazu, das Publikum schweigt. Aus Ehrfurcht. Wir haben jetzt gerade gesagt, ...

S: Das ist eine Generation zu früh. Das ist eine Erfindung von ...

U: Bei Shakespeare wird das nicht so gewesen sein ... oder vielleicht, man weiß es nicht. Bei Farinelli, haben wir gerade gesagt, ok. – die der Starkult selektive Konzentration wird man dem gelauscht haben, weil man das eben hören wollte, diese extraordinäre Qualität des Gesangs, bei Mozart stimmt es dann infolgedessen auch, aber aus anderen Gründen. Man wollte das hören ...

80.0

S: Man will ein neues Genre, das deutsche Singspiel, was Mozart aber schon streng genommen nicht als Singspiel, sondern als Teutsche Oper begreift, du hast eine andere, offenere Handlung, die Handlung ist gegenüber der opera seria völlig offen. Sie ist eine Märchenoper, aber auch eine Toleranzoper. Sie ist eine Liebesoper, aber sie ist eben auch eine Wissensvermittlungs-Aufklärungsoper. Das findet das Publikum interessant. Und es beginnt, was ich vorhin andeutete, der Prozess der Konzentration auf das Werk. Das ist nicht die erste Oper, aber es gibt diesen Konzentrationsprozess eines zunehmend bürgerlichen Publikums mit einem zunehmenden neue Handlung und neue Botschaft, jenseits der Seria, gibt es neuen Drive. Das kann man sagen. Es beschleunigt die Verwandlung von Stil, von Publikum und

von Wirkung, die sich sagen wir mal zwischen 1780 90 also die früheste Phase und 1820 30 abspielt. In diesen 30 bis 50 Jahren ist das in der Oper eine Beschleunigungsfaktor zu neuem Publikum, neuen Ästhetik, neue Wirkung neue Botschaft, und da ist die Zauberflöte für die Operngeschichte ganz am Anfang. Ich wage nicht zu sagen, die erste, die das Die ist in der allerersten Gruppe.

81.6

U: Man kann sie auch so beschreiben, dass sie alle Register zieht, um Aufmerksamkeit zu erzeugen, sie will Aufmerksamkeit erzeugen,

S: Mit neuen Mitteln ...

U: ... mit allen greifbaren Mitteln, und es ist auch eine Oper, die sozusagen am Anfang steht des Narzissmus der Oper des 19ten und dann 20ten Jahrhunderts.

S: Die Zauberflöte gehört eher zum langen 19ten als zum kurzen 18ten.

U: Diese Oper sagt: Jungs und Mädels, die ihr hierhergekommen seid, hier vorne spielt die Musik. Darum geht es. Nicht ihr seid das Zentrum der Aufmerksamkeit, sondern das Zentrum der Aufmerksamkeit ist auf der Bühne.

S: Du kannst sagen, dass der Beginn der Konzentration beginnt im Rahmen der Jahre um die Zauberflöte herum. Da beginnt die Konzentration.

U: Ist aber eine deutsche Erfindung oder passiert etwas Paralleles in Italien in Frankreich auch ...

82.3

S: Alles kommt aus Güterloh, du hast recht. Aber du hast recht. Was wir sagen können, ist, dass schweigende Hörverhalten das strenge völlige mit Selbstkontrolle wird nicht in der Oper erfunden. Es wird im klassischen Konzert erfunden. Und zwar in den 1820er Jahren geht es in zwei Orten los. Das eine sind norddeutsche Städte – norddeutsche Städte, kleine Städte, manchmal – was weiß ich Orte wie Hannover Braunschweig und so was, da findet das statt. A in Symphoniekonzerten mit 200 Hörern, weil man Beethoven schweigend hören will.

U: Nein, da muss ich dir widersprechen ...

S: Stopp – das ist die eine Folge. Die eine Gruppe. Die andere ist Frankreich. Da gibt es das phantastische Buch von James Johnson, Listening in Paris. In Paris Zuhören. Das ist die gleiche Zeit. Johnson

meint sogar, dass er die ersten Sachen schon 1790 in Frankreich geschnuppert hat. Was man zeigen kann, ich glaube, es sind zwei Orte. Es sind die 1820er und die 1830er Jahre, da wird das schweigende Hören im Kontext klassischer Symphonien in Norddeutschland in verschiedenen Städten und in Paris erfunden. Die Oper entwickelt Konzentration um 1800 langsam. Aber strenges schweigendes Hören übernimmt die Oper und zwar so streng wie die Symphonie eine Generation nach der Symphonie 1850.

84.0

U: Ja, das dauert ein Weilchen. Ich meine mir fällt als Ort des schweigenden und des bildungsbürgerlichen Publikums Leipzig ein. Gewandhaus. Das Gewandhaus, so wie es gebaut wurde 1820 ungefähr, der Name der dort erwähnt muss ist natürlich Mendelssohn-Bartholdy, so wie es gebaut wurde, hat 1200 Plätze.

S: Riesig.

U: In einer Stadt, die damals 20-30.000 Einwohner hatte¹⁴. D.h. wenn dieses Gewandhaus voll besetzt war ...

S: Hast du 10 Prozent der Stadt ...

U: Nein 5 – 1200 bei 25.000 Einwohnern ...

S: Das sind 10 Prozent ...

U: 2500 wären 10 Prozent.

S: Oh Gott.

U: Also 5 Prozent.

S: Einer von uns ist in Mathe sitzen geblieben. Das bin ich.

U: Also 5 Prozent (2,5 Prozent wären richtig gewesen) ist Wahnsinn. Ein Abonnement-System, man abonnierte das – und zwar die männlichen Zuschauer oder Zuhörer, haben abonniert, und hatten mit dem Abonnement das Recht, so viele Frauen mitzunehmen, wie sie wollten, mit der Begründung, dass man dem weiblichen Geschlecht Bildung zukommen lassen wollte. Damals ein revolutionär neuer Gedanke, denn dass man den vorherrschenden Begriff der Herzensbildung davor durch einen neuen, nämlich der bürgerlich Bildung ersetzte, dass sie also tatsächlich Bildung abbekommen. D.h. also, das da das Konzert zu einer Erziehungsmaßnahme wird.

Mendelssohn Leipzig

¹⁴ Offizielle Statistik ca. 35.000 – 40.000 – und das Gewandhaus wurde 1780/81 gebaut – bot 500 Menschen Platz – Nach Umbau 1842 Platz für ca. 1000 Menschen – das neue Gewandhaus von 1880 hatte Platz für 1700 Menschen. Mendelssohn war 1835 bis 41 in Leipzig tätig.

Bildung

S: Ja, das ist Teil ... das Bildungsbürgertum wird nicht nur ästhetisch, sondern es wird durch Erziehung normiert (normiert?) – die Mädchen und die Jungs lernen Klavier zu Hause, sie kriegen die Partituren, das wird erstmal wird gemotzt, und dann wird klar, das Zentrum der Musik heißt Beethoven. Punkt. Und sonst noch die italienischen von früher, fuck! – es ist die deutschsprachige Symphonik, und d.h. es muss natürlich anerzogen werden durch Bildung, und natürlich wird man auch sozial normiert, man hat in diese Konzerte zu gehen. Man Leute mitzunehmen und im Konzert lernt man natürlich, bei Mendelssohn wird komplett geschwiegen. Also dass die rein und rausgehen, das Gefecht ist gelaufen. Mendelssohn gehört zur ersten Generation, wo nicht nur 150 Leute in Braunschweig das tun, da sitzen hunderte, und sie schweigen. Aber as ist nicht unsere Opern ...

86.6

S: Ich habe jetzt zwei drei Geschichten ausgewählt ...

U: Das ist super.

S: Die ins frühe 19te Jahrhundert gehen, wie du ja vorgeschlagen hast.

U: Darf ich das noch kurz mit Frankreich. Hier Casanova ... Casanova ist in Paris zu Besuch, ich weiß leider die Jahreszahl nicht¹⁵.

S: Finde ich gut. Erzähle Casanova. Das wird das Publikum lieben. Aber Casanova stirbt 17paar ein neunzig. Oder d.h. da werden Mitte des 18ten Jahrhunderts etwa ..

U: Irgend so etwas 1760 1770 so etwas. Hier da sagt er.

S: Sagt er oder schreibt er ...

U: Er schreibt in seinen Memoiren. Gut gefiel mir in der französischen Oper die Exaktheit bei Szenenwechsel auf ein Pfeifsignal hin – auch der Einsatz des Orchesters mit dem gleichen Bogenstrich. Das sind also anscheinend Dinge, die er aus Italien nicht kennt. Also da muss man immer sagen, ist in Frankreich so – in Italien ist es irgendwie etwas legerer. Auch der dirigierende Komponist mit seinem Stab in der Hand und seinen heftigen Bewegungen nach links und rechts als müsse er die einzelnen Instrumente durch Zugleinen betätigen, stieß mich ab. Das stieß ihn ab. Also einen dirigierenden Komponisten gab es in Italien scheinbar nicht. Ich empfand es auch als angenehm, dass alle Zuschauer still waren, .. in Italien, in Frankreich zweite Hälfte 18tes Jahrhundert. In Italien – schreibt Casanova weiter – ist man mit

¹⁵ 1750- 1752 das erste Mal ... dann noch mal 1757 für längere Zeit.

Recht über den unverschämten Lärm empört, der während des Gesanges herrscht. Dort muss man dann über das andächtige Schweigen lachen – er findet das irgendwie komisch. ...das man beim Auftritt des Ballets wahr. Das Ballet tritt auf – und das Publikum schweigt.

S: Das ist eine Sache, die ungewöhnlich ist. Ob das die genaue Wahrheit ist, wissen wir nicht. Aber er nimmt es so wahr.

U: Es gibt keinen Ort auf der ganzen Welt, meint Casanova, der kam ja nun auch herum. An dem ein Fremder nicht irgendwelche Seltsamkeiten beobachten kann. Den Einheimischen fallen sie allerdings nicht auf. Die Comedie francaise befriedigte mich sehr. Jetzt redet er über die Comedie francaise ... und dann geht es auch gleich um irgendein Frauenabenteuer, das er in der Comedie francaise anzettelt.

S: Aber das finde ich sehr schön, da hast du mit Casanova ein Beispiel des reisenden Europäers, der den Unterschied zwischen Italien und Frankreich. Wie gesagt, wo das konzentrierende Schweigen losgeht, James Johnson meint in Paris im späten 18ten, was wir wissen Norddeutschland 1820 30 – aber dass die Pariser, das Pariser Publikum, wie Casanova sagt, das modernere Publikum verglichen mit den Italienern inzwischen ist, das zeigt dieser Brief deutlich. Und wenn du nur den allerersten Satz eingibst von Casanova im Netz, er ist so überuntersucht, dann hast du schon den genauen Tag. Also das Datum kriegst du sehr leicht heraus. Was ist rausgesucht habe, sind drei Unruhen ... ich habe drei Unruhen rausgesucht, ich bekam den Auftrag und habe diese Sachen ausgesucht aus dem frühen 19ten Jahrhundert. Dabei ist die Stumme von Portici, die nehme ich als Revolutionsoper als letztes, dann habe ich Standardverhalten Berlin fehlte noch ... des Berliner Publikums, wenn du möchtest. Und wenn du möchtest habe ich zwei Sachen vom Berliner Publikum, was sich wegen der Aufführungen und wegen des Dirigenten schlecht benimmt, ich rück erst mal eine raus. Und du sagst mir, ob du eine zweite hören willst. Ich kenne eine Geschichte gut, das ist irgendwann mal habe ich das mal aufgeschrieben.

90.0

So ... Wir sind wo sind wir denn ... Man wird immer ... hier sind wir. Wir sind im frühesten 19ten Jahrhundert ... die Geschichte es ist Berlin, und es ist 1818 wir sind jetzt also nur 23 Jahre nach Mozart.

Aber nach unserer Idee, die ich vorhin mal kurz angesprochen haben, dass wir ein kurzes 18tes Jahrhundert nehmen – von Händel 1720 bis Mozart 1790. Sehr kühn, man kann auch bis 1780 90 gehen. Und dann ein langes 19tes Jahrhundert von 1780 90 bis 1914. Das wären also eineinhalb Jahrhunderte 19tes Jahrhundert haben, wenn man will kann man mit Mozart anfangen, und hört mit Richard Strauß wahrscheinlich auf ... ok Strauß schreibt die letzten Opern in den 1930ern – aber jedenfalls bin ich dafür, dass wir ein sehr sehr langes 19tes Jahrhundert nutzen. Und da ist vernünftig bei der Oper tatsächlich mit Mozart ganz klar, das ist nur wenige Jahre später mit 1810 oder so was mit Rossini mit denen anzufangen, sehr früh. Schon in Revolutionszeiten. So ...

92.4

U: Wir sind in dem Schinkelbau der Berliner Staatsoper, die gerade renoviert wird. Wir sind in einem Logentheater ... und wieder diese Kombinationsform Logentheater mit bürgerlicher Beteiligung ...

S: In Berlin ja, es wird Adlige sein, sind es ganz klar auch ...

Ende Kasette 1 Seite 2

S: ... aber es ist auch ein Publikum, was zahlt, also das ist kein Hoftheater, was jeden Tag spielt. Es gibt ab und zu der König, 1818 – ist Friedrich Wilhelm III, ...

U: Man muss sich im Übrigen auch keine Illusion machen, also ich weiß von Dresden Ende des 18ten Jahrhunderts sind 60 Prozent der Bevölkerung adlig¹⁶ ...

S: Das kann nicht sein. Es kann sein, dass in der Bevölkerung 60 Prozent der registrierten Adligen sind, aber dass in Dresden 10.000 Adlige sind, dass da 6000 ... man muss sagen, von den Leuten, die registriert sind, denn sonst würden in Dresden ja auch nur Adlige herumlaufen. Und die Diener, die kommen alle von ... wo kommen die her.

U: Ja, gut, der gemeldeteten. ...

S: Das zeigt ... eine Adelsgesellschaft.

U: Das zeigt, dass man mit Adelstiteln auch bezahlt wurde. Wenn jemand 30 Jahre im Staatsdienst war, war er adelig.

¹⁶ Es sind in Dresden immerhin 10 Prozent ... in Brandenburg sind es 0,5 bis 1 Prozent. Ich weiß leider nicht mehr, wo ich diese große Zahl her habe, muss aber aus einem der historischen Bücher stammen von der Oldenburg-Reihe

S: Das gilt im deutschen Kaiserreich, man kann in Deutschland unter Wilhelm II. um 1900 für eine gewisse hohe Zahlung an Staat und Krone Adelstitel, dann wirst du nicht Herzog, aber wirst dann eben erst immerhin wirst du Geheimer Rat, und dann kriegst du – etwas Niedriges, dann wirst du Baron. Wenn du jahrelang in der Elite bist, du kannst nicht, wenn du Engländer bist und lebst 2 Wochen in Berlin, und nimmst die deutsche Staatsbürgerschaft an, dann kaufst du den Titel. Das geht nicht. Aber wenn du ein etablierter Großbürger vorzugsweise Industrieller – so läuft das – und dann bist du jahrelang im Geschäft, und dann spendest du einmal richtig viel. Dann kriegst du einen Adelstitel. Und viel leichter, du musst ein sehr hoher Offizier werden. Wenn du ein sehr hoher Offizier wirst, wird der Adelstitel – wir reden jetzt vom deutschen Kaiserreich – 1870 bis 1914 – wird der Adelstitel quasi, weil das eine aristokratisch-militärisch elitäre geile Gesellschaft ist, das Militär schätzende Gesellschaft ist – wird er Adelstitel an die Spitzen des Militärs gegeben. Also wenn du Konteradmiral bist, oder General, wahrscheinlich schon als Oberst, und schon 20 Jahre im Generalstab, verleiht der Kaiser dir spätestens ab General den Titel – also guckst du dir – ich hab mal über Marine ein bisschen gearbeitet, die 20 25 30 Admirale vor dem ersten Weltkrieg an. Mit Konteradmiral, gibt es welche, die haben irgendwann – die sind in der Hohenzollerndynastie drin. Aber es gibt Admiral von Müller. Wie du unschwer ahnst, ist Müller der alte Adel, der seit 7000 Jahren in Hannover sitzt, sondern er war erfolgreich, also wird Konteradmiral Müller vom Kaiser zu von Müller geadelt.

95.2

Als das ist käuflich um 1900, also ist es käuflich um 1800 auch. So, Berliner Oper, ein Publikum, was zahlen muss, manchmal jedenfalls. Und ich werde ein Opernskandal von 1818 in Berlin nun berichten. Die Akteure, sie nutzten ihr Aufbegehren, um die eigenen Wünsche und ihre herausgehobene soziale Stellung entweder zu erwerben, aber meistens zu erhalten. Ausschlaggebend war die Entscheidung durch Lärm und Drohung eigene Interessen zu verwirklichen. Tatsächlich destruktive Szenarien und Brutalitäten spielten sich hier relativ selten ab, und was wir vorhin von 1763 gehört haben, alle reden davon, Atarxerxes-Skandal, es ist selten, dass das Publikum das Haus zerschlägt. Auch in diesem Stadium ereignete sich also selten körperliche, wohl aber verbale Gewalt und habituelle Gewalt. Wenn

überhaupt, dann wurden Gegenstände zerstört, Gegner aber nur selten körperlich verletzt. Es herrschte Unruhe in heiterer und leichter Stimmung. Das ist Teil also eines Konsumprozeß, aber um auf die eigene soziale Stellung als Elite, die Geschmacksmacht zu erhalten. Die Proteste gegen Künstler und Intendanten gegen Werke und Aufführungen bildeten Formen spielerischer Unterhaltung, in erster Linie wollte das Publikum sein kulturelles Spiel gewinnen. Und seinen Rang demonstrieren. Diese ausgelassene Interaktion zwischen Publikum und Künstler lässt sich exemplarisch am Verhalten der Berliner Opernbesucher im Jahre 1818 verdeutlichen. In der Hofoper unterhielt man das Publikum mit dem Intermezzo „Il geloso scernito“ – also es geht um einen Schuster von Giovanni Battista Pergolesi. Der Bassist – auch nicht schlecht, ich könnte Baptist draus machen – der Baptist wurde zur Bundespräsidentin, schreib das mal auf, da hast du was Neues – der Bassist Josef Fischer schickte sich an, also diesen Schuster in der Pergolesi-Kurzoper zu spielen. Doch das Publikum bestimmte die Regeln des Spiels, denn der ohnehin vom Temperament – war wohl ein aufbrausender Herr, der Herr Fischer – hatte öffentlich über den mangelnden Applaus der Zuhörer bei früheren Aufführungen beschwert. Ts ts ts ... Da kann man auch sagen, das ist schlimmer als ein Verbrechen, das ist ein Fehler. Dieser Fehler hatte seinen Preis. Und viele entschlossen sich, ihm ein Denkmals zu verpassen. Fischers Strafe vollzog das Publikum vor allem dadurch, dass er selbst ein Emotions ... dass das Publikum selbst eine emotionsgeladene Opernvorstellung gab. Die Haude- und Spenerscher Tageszeitung sprach von einer Tragi-Melo-Komödie. Denn kaum war der Vorhang – gleich am Anfang, da wartet man nicht: Strafe muss sein – aber sie kommt am Anfang. Macht man nicht im dritten Akt – Als der Vorhang also in die Höhe gezogen wird, erhob sich ein furchtbares Brüllen, Klopfen, Klatschen und Pfeifen gegen den aus seinem – auf seinem Schusterschemel sitzt da dieser Fischer – und wird kaum ist er da angebrüllt. Angebuht. Zitat aus dieser Zeitung: Die Haude-Spenersche ... ein Klatschen wie von hundertarmigen Riesen und ein Zischen wie von 1000 Klapperschlangen empört sich gegen den Himmel. Der Sturm wird wütender und droht das Gebäude zu stürzen. Ende des Zitats. Der größere Teil des Publikums protestierte – wirklichen Beifall zollten dem verstummen Bass, der mit offenem Mund so OH ... herumsteht, vielleicht die Besucher von zwei oder

drei Logen im ersten Rang. Obwohl sie mehrere tapfere Versuche seine kleine Fangruppe unternahmen, hatten weder der Sänger noch das Orchester irgendeine Chance hörbar eigene Geräusche zu produzieren. Fischer bat öffentlich um Gnade. Er geht an die Rampe und ruft: Entschuldigung in den Saal. Herrlich, dass wir da leider kein Filmdokument davon haben. Ich würde ein Spielfilm daraus machen. Der wimmernde Fischer ... und er verbeugt sich bittend vor dem Publikum. Zitat wieder aus der genannten Zeitung: Allein höher schwillt die Flut. Vorhang nieder, abbitten. Niederknien. Herunter vom Theater. So tönt es widerhallend von allen Seiten. Und die klatschenden Bravorufenden und Ruhe Gebietenden unterliegen.
100.0

Wobei die sichtbare Angst auf den Gesichtern der armen Damen und das satyrische Lächeln der Parteilosen einen seltsamen Kontrast gibt. Ende des Zitats. In der folgenden Szene setzt das Publikum die Vorstellung unter sich fort. Amüsiert sich mit Kraftäußerungen aller Art und viele schrien vor Freude: Dacapo! Sie wünschen sich selbst Dacapo, weil es ihnen echt gut geht, diesen Spaß zu haben. Letztlich machen sie ihre eigene Comedy-Show. Darauf betrat ein Schauspieler die Bühne, ein Herr Maurer. Und erklärte, Fischer würde gerne singen, wenn das Publikum es nur wünsche und still bliebe. Nur wenige wollten aber die eigene glänzende Vorstellung durch ein musikalisches Intermezzo ersetzen. Das ist einfach so gut, was soll denn jetzt noch besser werden. Die amüsierte Menge reagierte eindeutig, sie stimmt ab. Und stimmte in diesem musikalischen Parlament demokratisch ab. Zitat: Hundert Stimmen: Nein, nein, nein. Wenige Stimmen: Ja ja ja ... Darauf gab Ludwig Devrient – der ist der Leiter der Königlichen Oper – mit Achselzucken und einem kleinen Lächeln bekannt, dass die Aufführung daher jetzt leider beendet wäre. Das Publikum klatschte, rief Bravo und ging nach Hause.

101.5

U: Das auffälligste Detail daran finde ich, die Geschichte ist wunderbar ... sie würde ja nicht funktionieren, wenn sie nicht den Multiplikator der Tagespresse hätte. Ich glaube, dass man sich einfach vor Augen führen ...

S: Ich habe in Berlin kaum Tagespresse dazu gefunden, zu den Skandalen. Wann habe ich das gefunden? In London habe ich

2 Tageszeitungen in Berlin!

dutzende Stapelberichte. In Wien habe ich ein paar. In Berlin, wo die Oper erst beginnt, berühmt zu werden, 1818 ist Berlin ein ahhh ... musikalisch kein Zentrum. Mendelssohn kommt noch. Ahhh ... Das zu finden. Berlin hat 1818 ich weiß es genau – wieviel Tageszeitungen jeden Tag erschienen ...

U: Ich kann es nicht sagen, zwei vielleicht. Ich meine, es ist ein kleines Kaff. Es sind vielleicht 50.000 Bewohner¹⁷, mehr kann es gar nicht sein.

S: Voss'sche, Haude und Spener'sche. Punkt. Und dann gibt es noch eine Wochenzeitung. London¹⁸ hat Paar einzwanzig, das nenne ich einen Unterschied. Wien hat 8 oder so.¹⁹ Berlin ist das nicht ... Und die größte Schwierigkeit bei den drei Städten war in Berlin was zu finden. Deshalb liebe ich das. Ich bin sicher, dass die Skandale in Berlin nicht viel seltener als in London waren. Und du hast völlig recht, Uli, es gibt noch viel weniger Berichte darüber. Wenn du willst, habe ich noch ein sehr ähnlichen Skandal, wo das Publikum mit dem Intendanten diskutiert, warum jetzt die falsche Oper gespielt wird. Wenn du möchtest, kann ich das noch bringen. Ich kann aber auch gleich zur Stummen von Portici gehen, aber ich kann dir noch einen hochaktives Londoner geben. Das musst du wissen.

103.1

U: Ist das jetzt im Vergleich dazu ... ich habe noch von London noch immer diese eine Geschichte von dir im Kopf, ...

S: Die Huren ... die habe ich aus dem frühen 19ten. Ich gebe dir auch jetzt die Huren frei. Aber die können wir jetzt geben. Die habe ich. Willst du jetzt lieber die Huren haben.

U: Ich dachte, das wäre diese, aber ...

S: Neee – ich habe die aber auch. Willst du lieber die Huren haben. Ich rücke jetzt erst mal die Stumme noch mal raus. Das muss sein.

U: Mach erst mal noch die Stumme ...

S: Das muss sein. Und dann kann ich ... ich habe noch einiges da. Ich kann ... die Huren sind drüben im nächsten Buch. Gebe ich dir frei. Aber ich bin schlecht angezogen. So geht es nicht.

103.8

¹⁷ Knapp 200.000 Einwohner um 1818

¹⁸ Rund 1,5 Millionen rund um 1820

¹⁹ Rund 50.000 Einwohner um 1820 – was mich irgendwie erstaunt, aber gezählt ist nur die Innenstadt. Eine andere Quelle nennt nach „dem heutigen Gebietsstand“ ca. 350.000 Einwohner

OK. Die Stumme von Portici ... La muette de Portici ... letztlich ist die Oper nicht so spannend. Aber die Rezeption ist spannend. Über die Oper, es ist eine historische Oper in fünf Akten und Daniel Francois Esprit Auber hat sie 1828 in Paris uraufgeführt. Und das ist natürlich eine phantastische Inszenierung gewesen. Und es gibt tatsächlich so was wie ein Vulkan, der da rumsteht, und am Ende ausbricht. Das ist eine Feuerwerksparty, das hatten wir ja vorhin gesagt, jemand fährt mit so einer falschen Bühne rauf und runter, Kicher Kicher ... und da wird jemand von oben herunter gelassen, ein Engel ... witzig! ... Es bricht mit Pappmaschee und viel Feuerwerk ein zwanzig Meter breiter Vulkan aus ... Das ist etwas „Stumme von Portici“. Die Das führt zu einer großen Sensation, es gibt verschiedene Stiche in den berühmtesten ... wenn du möchtest.

U: Ich meine einen gesehen zu haben.

S: Der ist hier drin ... ich kann dir den zeigen, wenn du ... magst.

U: Ich meine den gesehen zu haben ...

105.0

S: So ...

U: Stumme von Portici ist in London ... sagst du ...

S: 1828 wird sie in Paris aufgeführt. 184 habe was hiervon ... Ich dachte ich hätte hier ein Bild in meinem Opernbuch ... tja. So ist das eben. Meistens kennt man die Bilder nicht ... Das ... guck unter Auber nach, es gibt ein wirklich berühmten ...

U: Auber ... ? Ist die Stumme von Portici ist von Auber.

S: Sie wird quasi Null gespielt, aber wahrscheinlich ist bei dir ... also hoffentlich der berühmte Stich da ...

U: Hier haben wir es ... Vulkanausbruch aus „L'ultimo giorno di Pompeii“ – ne, das ist es nicht.

S: Ne, das gibt es auch ... aber ...

U: Vesuvausbruch Paris 1828 – La muette de Portici ...

S: Jawohl ...

U: Das ist hier.

S: Ja, hinten sieht man es so ein bisschen ... Verdammt, ich habe noch ein besseres Bild.

U: Es gibt halt – das ist eine Oper aus Mailand. Von Paccini – Musik Giovanni Paccini. Und dann praktisch das gleiche Bühnenbild. Das Tolle ist, dass Auber ...

S: Ich dachte, das hätte ich hier drin. Ok.

U: Hier steht: Für die erste Inszenierung hat der Regisseur der Pariser Oper Solomé genaue Angaben drucken lassen, in denen er Aufstellungspläne für die Darsteller einfügte. Solomé veröffentlichte eine große Zahl von gedruckten Regiebüchern mit genauen Angaben für Auftritte, Stellungen und Dekorationen der von ihm inszenierten Opern und zwar in enger Verbindung mit der Musik. Diese Regiebücher waren zum Gebrauch für andere Bühnen bestimmt und sind ein Beweis für die Entwicklung der Opernregie in der Hälfte des 19ten Jahrhunderts.

107.9

S: Ganz wichtig, du hast recht. Massenszenen, irgendwie 100 oder mehr Leute auf der Bühne. Ein irres Bühnenbild mit Höhepunkt, Vulkan, der raucht. Und am Ende 20 Meter groß, explodiert, ausbricht, das ist as good as it gets, völlig phantastisch. Und die Massen müssen geführt werden. Es sind irgendwie 5 Akte und es ist nur, dass da Feuer ausbricht, sondern dass du Massenszenen hast, die schön dekoriert sind, kostet ein Vermögen, aber es soll sich verkaufen. Deshalb wird das Ding erfolgreich, und wird regelmäßig in Europa gespielt. Und die Handlung bezieht sich auf eine Revolte der Neapolitaner gegen spanische Besatzung unter Tomaso ~~Massimellio~~ ^{Masaniello} gegen die spanischen Besatzer im 17ten Jahrhundert. Portici ist der Name eines kleinen Fischerhafens eines Vorortes von Neapel. Die Titelfigur, La Muette, die Stumme, heißt Fenella, und es ist naheliegend, aber für eine Oper doch ungewöhnlich, denn es ist eine stumme Rolle. Es ist sehr selten, dass Opern nach einem benannt sind, eine stumme Rolle sind. Und die Oper beginnt mit den Vorbereitungen zur Hochzeit dieser Prinzessin Elvira mit Alfons, dem Sohn des spanischen Vizekönigs, das stumme Mädchen Fenella erkennt ihn, dass er richtig böse war, sogar als Vergewaltiger und Entführer, es gibt eine fünftaktige Geschichte aus politischen Verwicklungen, von bösen Spaniern, guten Italienern, einem reinen Mädchen und glücklicher Weise für das Interesse des Radiopublikums wird das jetzt nicht erzählt, denn sonst würden sie abdrehen, nur am Ende bricht der Vesuv aus, Fenella stürzt sich verzweifelt in die glühende Lava. Es geht also alles schlecht aus. Man hätte ich den Film gerne. Nach ihrer Uraufführung 29. Februar 1828 in Paris hatte die Oper einen durchschlagenden Erfolg. Sie wird verkauft. Keiner kennt diese Oper heute. Aber jeder kennt die Rezeption. Brüssel. 1830 im

August. Wir reden von einer Aufführung der Oper im Théâtre de la Monnai in Brüssel am 25. August 1830 – oh, das ist der Geburtstag von Bernstein, allerdings bevor – das ist vielleicht ... hat keine Beziehung wahrscheinlich dazu. ... - es ist aber der ... 58. Geburtstag von König Wilhelm I der Niederlande, der hat seinen 58. Geburtstag, das ist aber kein Zufall. Wilhelm regierte damals – das ist klar – es gibt noch keinen belgischen Staat, und er regiert auf Beschluss des Wiener Kongresses von 1815 ... er regiert, obwohl er Geburtstag hat, regiert er auf Beschluss des Wiener Kongresses ...

U: Ich hatte jetzt verstanden, er erigiert ... auf Beschluss des Wiener Kongresses ...

S: Was zum Geburtstag von Bernstein passt. Jetzt hast du die Erklärung.

U: Doch kein Zufall.

S: Das ist kein Zufall.

U: Also sind wir bei der Bach'schen Zahlenmystik.

S: Mein Gott, war Bach auch schwul?

U: Nein, ich nehme es nicht an.

S: Das wird aber eine Radiosendung.

U: Ich muss da immer – aber na gut. Bach'sche Zahlenmystik, aber würde jetzt wirklich zu weit führen. Mach mal du weiter ...

S: Der König Wilhelm I. von den Niederlanden hat Geburtstag und er hat die Niederlande – es gibt kein Belgien, sondern es gibt die Niederlande und zwar sehr große Niederlande, die werden von Belgien, der belgische Teil wird eben auch der flämisch walonische Teil davon reden wir, wird auch von den Niederlanden aus beherrscht. Und diese Aufteilung der neuen Grenzen ist Ergebnis des Wiener Kongress der napoleonischen Kriege, da wurde die Konkursmasse von Napoleon verteilt und politische und nationale Eigenarten im Interesse der adligen Elite ignoriert. Punkt.

112.1

Revolutionen klappen selten vor 1848 – diese klappt. Und er regiert nämlich über die katholischen und ehemals habsburgerischen Niederlande. Und nun gibt aber etwas, was die Forschung auf Grund der Tatsache, dass sie den nationalistischen Mythos der Stumme von Portici des belgischen Nationalbewusstseins zu oft kopiert hat, hat die Forschung sich bis vor 20 30 Jahren ist sie zu lange dem belgischen Nationalmythos gefolgt, der da lautet: Die Oper wurde gesungen, das

belgische Bürgertum, das das am 25. August hörte, stand auf, stürmte den Palast, alle sind geflohen, und ohne Blut wurde Belgien dann zu einem freien Nationalstaat. Das ist eine super Geschichte. Die muss man 1950 verfilmen, in Brüssel. Aber sie stimmt knapp zur Hälfte nur. Was passiert ist. Es ist kein Zufall, dass diese Aufruhr am 25. August am Königs Geburtstag stattfindet. Hallo? Es ist kein Zufall, denn es gibt einen Auslöser aus dem Duett „Amour sacré de la patrie“ die Heilige Liebe zum Vaterland! – da heißt es drin, ich nehme mal die deutsche Übersetzung: Geheiligte Liebe zum Vaterland. Gib uns Wagemut und Stolz zurück. Meinem Land verdanke ich das Leben. Es wird mir seine Freiheit verdanken. Ende des Zitats. Zufälle gab es nicht. Denn das elitäre bürgerliche Publikum hatte die Aktion längst geplant. Sie hatte sich deshalb in dem Haus – weil das der zentrale Punkt ist, wo die Bürger alle zusammen kommen, ohne dabei aufzufallen. Das klappt nicht, wenn du eine Demo hast, wie 1968 – die Zuschauer waren also schon politisch erregt, und dann kommt diese Arie. Sie war verabredet das Go! – und dass Marsenello im dritten Akt mit einer Axt in der Hand sang und ruft: Laufet zur Rache. Die Waffen das Feuer - auf das unsere Wachsamkeit unserem Leid ein Ende bereitet. – Das Publikum rief – aux armes! Aux armes! – zu den Waffen zu den Waffen .. und verließ das Haus, marschierte auf den Palast zu. Es gab aber die Verabredung mit weiten Teilen der flämisch walonisch gestimmt Wachen, das Gebäude kampflos zu überlassen. Und die Unruhen beendeten quasi ohne Blut quasi in Tagen die niederländische Herrschaft und führten zur belgischen Revolution, schließlich zur Unabhängigkeit Belgiens in kürzester Zeit ohne Tote, ohne kaum Verletzte. Es ist ein geplanter Übernahme der bürgerlichen Elite, die tatsächlich die Fremdbestimmung über die katholischen Niederlande sie abnimmt. Jedenfalls ist die Sache völlig Klasse ... Schade ist – und wird deshalb sehr berühmt. Schade ist nur, dass die echte Geschichte nicht ganz so geil ist, wie der Mythos. Es ist eine geplante Revolution.

115.7

U: Der Mythos meint, es ist eine spontane Erhebung gewesen ...

S: Sie riefen zu Waffen zu Waffen für die Freiheit ... und dann macht das Publikum: Jaaaaa ... und jetzt, wo wir gerade dabei sind stürmen wir noch weiter. Zufällig hat heute der König Geburtstag. Zufällig

haben sie alle schon sich mit den Wachen des Palastes intern abgesprochen. Das ist nur der Klick ...

U: Man kann einfach davon ausgehen, dass eben genau diese Bürger diese Verabredungen genau an diesem Ort gemacht haben.

S: Man weiß das. Das ist genau geplant. Das ist völlig gesichert.

U: Das ist nicht außerhalb der Oper, sondern innerhalb der Oper ..

S: Die Oper ist der wichtigste politische Ort, wo sich alle versammeln können, wo sie alle sich auch emotional durch die Musik aufbringen lassen. Und wie gesagt, es gibt Verabredungen mit den Truppen, die teilweise eben auch flamisch walonisch sind. Sicherheitshalber den Palast, der König ist zu diesem Zeitpunkt nicht anwesend, sondern vielleicht ist er im niederländischen Teil, keine Ahnung. Es läuft erstaunlich, dass das aus dem Handgelenk gelingt. Großer Glücksfall.
116.6

U: Was mir noch zu den Stummen von Portici einfällt, das sind ja Ausstattungsoptern – das sind ja sozusagen die BenHurs oder die StarWars Opern, wenn man so will. Was dann später ins Kino rüber schwappt. Also es wird mit einem wahnsinnigen Aufwand inszeniert, und es wird auch davon ausgegangen, dass diese Opern über mehrere Spielzeiten über mehrere Jahrzehnte weiter gespielt.

S: Das hofft man, man muss erst mal gucken ... In Brüssel ist keine massive Adelsoper. Da ist es day to day ticket.

U: Ich weiß es nur von der Pariser Oper. Ich habe irgendeine Zahl mal gehört oder gelesen. Ich weiß nicht, ob du das bestätigen kannst, dass es in dieser großen Pariser Oper – also die größte, wie heißt sie? In Paris, die große Oper.

S: Die Garnier ...

U: Die Garnier ... diese Oper hat im 19ten Jahrhundert ich glaube gerade 60 Premierieren.²⁰

S: Es wird Meyerbeer hunderte Male wieder gespielt.

U: Ja, genau, das ist, worauf ich hinaus will. Also es wird mit einer wahnsinnigen Investition werden Opern produziert, und dann werden diese Aufführungen immer wieder aus den Archiven geholt und wiederholt. Das ist ja auch ein neues Phänomen, das hat es bei Händel

...

S: Das 19te Jahrhundert, der große ... das können wir das nächste Mal noch genauer erzählen. Das 19te Jahrhundert hat nach den

²⁰ Uli Mosch hatte die genauen Zahlen, aber ich finde sie leider nicht.

napoleonischen Kriegen seit den 1820 30er Jahren entwickelt sich das Beiwerk zum Werk. Aus der Komposition wird ein Kunstwerk. Das setzt voraus, dass immer Werke stärker verehrt werden, stärker beobachtet werden, nicht nur die Sänger, sondern die Struktur der Komposition wird beobachtet, das Interesse wird durch Bildungsbürger entwickelt aber auch anerzogen. Normiert, als neues Ideal einer neuen bürgerlichen Bildungs- und Wirtschaftsbürgerlichen Gesellschaft. Das beginnt mit der Symphonie, schwappt auf die Oper über, und dann haben wir im 19ten Jahrhundert den ganz großen Wandel wenn wir unsere Idee des langen 19ten Jahrhundert nehmen. Wenn wir 1910 und 1790 vergleichen. 1790 ist der Standard und der fast ausschließliche Standard, neue Produktionen, die laufen wenn es schlecht läuft ein paar Tage, wenn es gut läuft ein paar Wochen. Punkt. Wenn das Sensationen sind, werden sie in andere europäische Städte verkauft, Brüssel ist mit Verlaub am Rande der kulturellen Musik des kulturellen Musiklebens also 1830 – zwei Jahre später ist das Ding so bekannt, dass es noch Brüssel kauft. Das ist aber so gerade noch der Fall, dass das 2 Jahre später noch läuft. Üblich ist eine Spielzeit, und wenn was super ist, mal ein zwei Spielzeiten danach. Punkt.

120.0

U: Also du meinst, dass die Brüsseler Oper die Pariser Aufführung gekauft hat.

S: Das weiß ich nicht. Aber der Punkt ist ...

U: Das gab es ja schon.

S: Das ist sehr aufwendig, das zu transportieren. Wir vermuten, dass der Vulkanausbruch drei Nummern kleiner war. Ich weiß das nicht ... der Punkt ist ...

U: Es gib ja die Vermutung ... (ich wollte auf den Zusammenhang der Entwicklung der Eisenbahn und Entwicklung des Opernbetriebes hinaus)

S: Der Punkt ist, zu Mozarts Zeiten bis auf wenige Ausnahmen, wo man es mal ein oder zwei oder drei Jahre später spielt, wird das Stück innerhalb von wenigen Wochen runtergespielt. Punkt. 1910 in Zeiten von Richard Strauß und Mahler und so weiter, hat sich das 19te Jahrhundert komplett durchgesetzt. Es wird in das das Gegenteil verkehrt. Es wird nicht die Musik von Zeitgenossen primär von Uraufführungen gespielt, sondern es wird immer, es geht schon zu

Mozarts Zeiten beginnt, immer mehr wird der produziert, der Schub ist nach den Napoleonischen Kriegen 1820 30 40 in der Symphonie, du hast pausenlos Uraufführungen um 1800 und praktisch nur noch sehr viel weniger im Jahr 1900. Da hast du ja – vorher hast du ja noch Brahms Bruckner, du hast dann in der Symphonie Mahler und ja, aber an Uraufführungen freu dich über Richard Strauß, denn in der Regel hast du Mozart und Beethoven, von mir aus hast du Verdi dabei und Meyerbeer, und natürlich den Weber, am Ende unseres 19ten Jahrhunderts wenig Aufführungen, und du reproduzierst nur noch. D.h. also Innovation und Reproduktion tauschen in der Entwicklung des 19ten Jahrhunderts. Und die Entwicklung die irgendwann in der Mitte des 19ten Jahrhunderts Standard wird, gibt dem 20ten Jahrhundert den Rest. Oder wieviele Uraufführungen hast du in deinem Leben gehört. Und hat das meiste deutsche Opernpublikum. Die haben bestimmt alle zwei drei Jahre eine Uraufführung kicher kicher lach lach ... Uraufführungen sind weg.

122.3

U: Von mir darf man da jetzt nicht reden, weil ich fast ausschließlich nur zu Uraufführungen gehe.

S: So ist es, du gehörst aber nicht zur Mehrheit der deutschen Bevölkerung.

U: Das ist mein Berufsbild.

S: Deshalb ist dir ja klar, dass sich das im 19ten Jahrhundert verschiebt, und im 20ten Jahrhundert praktisch verschwunden ist.

U: Ich gehe halt dann nicht zur 27ten Rheingold-Aufführung. Ich habe es einmal gesehen und denke mir, ok. Jetzt weiß ich, was Wagner ungefähr wollte. Es gibt ja dann auch die Verschiebung, dass eben der Regisseur quetscht das raus, und jener Regisseur dieses. Also andere Akzente, aber jetzt sind wir ja schon in der nächsten Ding ...

123.0

S: Jetzt zum Schluss hätte ich noch ...

U: ... die Huren. Ja, die will ich doch unbedingt haben. Da wollte ich jetzt darum bitten.

S: Und dann könnten wir auch in der nächsten Sitzung, würde ich vorschlagen, dann gehen wir in die Mitte des 19ten – und wir müssen uns, d.h. wir brauchen einen Italiener, wir nehmen Rossini, wir brauchen Wagner und Verdi, da hilft nichts. Und dann nehmen wir Meyerbeer und Richard Strauß.

U: Und die Theaterarchitekturen. Der Wandel der Theaterarchitektur, das ist da das Entscheidende glaube ich. Für unser Thema.

S: Wir machen doch die Rezeption, wir machen doch nicht die Architektur des Theaters. Aber im 19ten Jahrhundert was wandelt sich denn? ... das wird immer nur größer. Was wandelt sich im 19ten Jahrhundert denn im Theater?

U: Es gibt Foyers, die es vorher nicht gab.

S: Das ist so ...

U: Es werden die Logen herausgebaut.

S: Ne, in Wien wird ein bisschen ...

U: Gegen Ende des Jahrhunderts ja ...

S: Vielleicht um die Wende zum 20ten, aber ich weiß nicht, dass 1830 die Logen raus ... 1903 und 1894 glaube ich ...

U: Standardisierung der Opernhäuser ...

S: Es war die Elektrifizierung, die wichtig ist.

U: ... und Wellmer und Fellner²¹, und wie sie alle heißen.

S: Das ist ein gutes Argument. Wellmer und Fellner, die geben irgendwie 80 oder 100 Theater im ganzen ...

U: Naja, es sind weltweit 250 – und es gibt auch noch ein englisches Architektenbüro, das das glaube ich auf sagenhafte 400 Opernhäuser kommt. Aber da ist dann Hanoi dabei ...

S: Es gibt doch auf der ganzen Welt keine 400 Opernhäuser.

U: Doch, gab es.

S: Wo sind die denn?²²

U: Kann ich nachschauen.

S: 400 Opernhäuser gibt es weltweit? – In den USA gibt es 12 ...

U: Die jetzt laufen, aber es wurden ...

S: In Großbritannien gibt es drei.

U: ... aber es wurden allerorten welche gebaut. In Georgien, in Kairo, in Tunis, in Johannesburg. In Manaus ...

S: Du bist nächste Woche der Experte, und erklärst wo die gebaut wurden.

U: In New York in ich weiß nicht wo ... es ist unglaublich. Was da aus dem Boden gestampft wird. Das ist so ... und es kommt dazu, auf

²¹ Fellner und Helmer heißt das Wiener Büro, das ca. 48 Theater gebaut hat – daneben aber noch ca. 200 Banken, Kaufhäuser, Hotels, Villen. Vor allem in k. und k. Österreich/Ungarn – Es gibt in Großbritannien ein ähnliches Büro, Frank Matcham, der mit seinen Mitarbeitern zwischen 1890 und 1915 mehr als 200 Theater- und Varietébauten gestaltet hat, vor allen Dingen in Großbritannien selbst.

²² Zur Zeit in Betrieb wohl 120 – wie viele insgesamt gebaut wurden, vor allem rund um die Zeit 1880 bis 1910 steht auf einem anderen Blatt.

Grund der besseren Transportmöglichkeiten sprich der Eisenbahn die Stars von Opernhaus zu Opernhaus schippern auf einmal.

S: Und noch mehr, die Produktionen ... du kannst natürlich, wenn du einen Zug hast ...

U: Die ganzen Inszenierungen ...

S: Du kannst sie auf einmal transportieren, was du sonst nicht konntest.

U: Die Wagneropern in Italien wurden per Zug – es gab eine eigene Kompanie, die das auf Zug auflud, und dann von Stadt zu Stadt fuhr, um dann diese Originalinszenierungen anzubieten.

S: Das ist ganz sicher so.

126.0

U: Aber jetzt machen wir noch einen kleinen Ausflug zur Prostitution.

S: Ich muss mein Buch zu den Huren suchen. Hier habe ich die Huren. Ich habe da ein Aufsatz dazu geschrieben, weil das Ding zu dick wurde. Habe ich den – das beste was daraus ist natürlich hier drin. Die Huren. Mist. Warum habe ich das rausgenommen. Was für eine Schande. Primadonnen und Prostituierte habe ich den Artikel genannt. Ich mag alle Alliterationen ... Jetzt hätte ich das natürlich gewusst. Und nehme jetzt gucke ich den besten ... beste Teile. Ich arbeite mit Sexismus, hier Caruso, das Carusofieber, er ist göttlich – er ist ein Frauensymbol, und wird sein Fett in einer Karikatur genannt, der Göttliche. Es spannt sich alles. So. Geschlechtliche Bewertung. Präsenz der Erotik. Ok. Ich habe es gleich.

127.5

U: Also ich habe diese blowjob-Geschichte da im Kopf.

S: Es gibt einen Nachteil. Ja, hier habe ich das. Der Haken ist, ich habe hier ein sehr schönes Zitat, es ist aber auf Englisch, ich werde das also nur paraphrasieren, weil ich ziemlich sicher bin, dass ... oder ich kann es langsam vorlesen, ... aber ich vermute englische Zitate klappen im Radio nicht.

U: Nein, ich werde das übersetzen dann ...

S: Also wir sind jetzt im Covent Garden, wie sind in London – und wir sind in den 1830er Jahren. Du siehst, wir sind doch schon relativ weit ins 19te Jahrhundert hinein. Die Damen des käuflichen Gewerbes vollzogen ihre Arbeit meist in den preistreibenden Logen der Elite. Ebenso besuchten sie aber gerade in London Plätze im Parkett und in den oberen Rängen der Opernhäuser. Stimmt – das Publikum wird

solche Geschichten eher lieber, weil – Wagner – sie kriegen Sex vor den Augen, toll! – die Prostituierten gruppierten sich weniger in größeren Ansammlungen, als in kleineren Gruppen. Sie betraten das Theater durch Seiteneingänge mit den übrigen Zuschauern. Da viele Zuschauer ihre Oper ohnehin allabendlich, mehr aus gesellschaftlichen, denn aus musikalischen Motiven heraus besuchten, konzentrierte sich ihre Aufmerksamkeit leicht auf die weiblichen Reize und die erotischen Angebote im Saal. Wohlhabende Kunden arrangierten zuweilen feste Verabredungen, die durchschnittliche Kundschaft folgte eher spontan mit spontanen Übereinkünften mit den Frauen. Das Thema der Käuflichkeit von Frauen im Opernhaus beschränkte sich nicht nur auf die hohen Preise der regulären Eintrittskarten, immer wieder redete man im Publikum von der käuflichen Körperlichkeit der Frauen – von der moralischen Verfehlung der Prostituierten, und ihrer Kunden – und man drohte durch sündhaft teure Produktion dem Opernhaus der finanzielle Kollaps durch fehlende Zuschauer, entdeckten Kritiker leicht eine Verbindung zwischen Spielstätte und Unmoral. Wenig wissen wir heute über die Vorstellungen, Ängste und Praktiken der Prostituierten selbst – natürlich aus ihrer eigenen Sicht. Mögliche Briefe, Tagebücher, Erzählungen haben sich praktisch nicht erhalten. Öffentlich relevant aber waren nicht die Selbstbeschreibungen, sondern die Fremdbeschreibungen. Die Zeitgenossen kleideten diese Frauen in die Topoi der Gesellschaft ein und spannten ein männliches Netzwerk von Phantasien, von Stereotypen, von sinnlichen eigenen Erregungen und natürlich der gefährlichen Hure, die aus der Unterschicht kommen, und den Männern die Ehre, das Geld und das Sperma wegnehmen. Die in der Schrift gewandten Männer schilderten das, was sie gelegentlich selbst suchten, aber öffentlich verdammt. Und es gibt sozusagen einen moralisch geforderten Akt männlicher Kontrolle, der sich natürlich vom tatsächlich praktizierten Kontrollverlust unterschied. Deshalb sind Dirnen natürlich Alkoholikerinnen, haben überreizte Kleidung und so was. Gleichwohl diese allabendliche Tätigkeit der Dirnen in London, die klappt richtig gut. Ein Leser aus der Times, 1833, beschwerte sich als ein bekennender Opernfreund in einem Brief über die regelmäßig zu sehenden Prostituierten. Beschämend sei diese geschlechtliche Mode durch ihre starke öffentliche Präsenz, ihre finsternen Praktiken, und

ihre unattraktive Erscheinung. Und der Brief von dem Mann, der durchaus sexistisch und anklagend, aber auch hässliche Details nennt, wird eins zu eins in der Zeitung abgedruckt. Und da schreibt weiter dieser Autor: Das es natürlich eine Schande ist, da Spaß zu haben, schließlich hat man ja auch Mutter und eigene Frau und Kinder, da darf man das doch zu sehr zeigen. Das ist ein moralischer Brief. Aber die Tatsache, dass es viele solcher Briefe gibt, und manchmal auch Briefe, die einfach die Schönheit von Frauen preisen in den Zeitungen, und wo man im welchen Rahmen man die schönsten Frauen findet, zeigt, dass ist nicht eindeutig verdammt. Es gibt sondern echt Interesse. Und dann sind Tageszeitungen Leserbriefe wie die Times Morning Post drucken das ab, haben Elemente vom Playboy dann. Interessanter ist aber, dass – der nächste Brief. Die Empörung darüber, dass die in der Oper arbeitenden Prostituierten auch gewöhnliche Zuschauer, ja die anwesenden Familien belästigen, bewegte auch einen anderen Besucher. Das Verhalten der Prostituierten im Theater hätte ihn, so schreibt dieser Mann, auf einen anderen Platz in den sogenannten stalls, also in das Parkett getrieben. Seine Frau sei deshalb ganz gegangen – aus diesem Haus. Persönlich ärgerte ihn dann eine dieser sich in den vielen anwesenden Männern nähernden Dame, die er hier in aller Öffentlichkeit nach ihm intim griff und sich auf seinen Schoß setzte. An diesem Angebot hatte der Herr offenbar kein Interesse, fand das im Prinzip ja gut, dass sie nach ihm griff, aber es sollte man nicht öffentlich so zeigen. Ich zitiere aus seinem Brief: I go to the opera and I am too poor to pay for a box. I am married and my wife likes to go with me. But I was obliged to give up the practice. In general those prostitutes who frequent the pit (das ist das Parkett) behave with propriety, but one of the ladies as they are termed very quietly seated herself in my lap and on my remonstrating set all gentlemen gave away to ladies in a crowded and appeal very coolly to a young whispered personage who hadn't to be standing by. And who seemed at first inclining to interfere. This was not all. She seemed to have more friends than usual and there were few young men who did not either talk or wing at her, some parts of their conversation was not very edifying. If there were police like that of Paris, then matters would be different. (So aus der Times 6. Februar 1829) – Auch in London verfolgte die Polizei manche Prostituierte. Berichte über die juristischen Verfahren existieren heute aber nur in Ausnahmefällen.

Im Londoner Metropolitan Archive hat sich die Gerichtsakte eines Einzelschicksals erhalten. Man habe ich nach dieser blöden Akte gesucht. Und dann irgendwann habe ich sie gefunden, da stand einfach nur, man kann nicht reingucken, sie ist beschädigt. Habe ich dann doch mal bestellt. Mit vier anderen Akten. Dann ist sie gekommen. Und da steht drin: Am 8. September 1829 versuchte der Londoner Polizist Joseph Freyer eine vor dem Haus, nicht Covent Garden, sondern dem normalen English Opera House stehende Hure vergeblich zum Weitergehen zu motivieren. Die steht da rum, und geht gerade vor dem Haus anschaffen.

135.0

Die Frau widersetzt sich seinen Aufforderungen vehement – und der Vorfall landete bereits am nächsten Tag vor dem Gericht des public office in der Bowstreet. Richter Thomas Howles führt den Vorsitz, und mehrere Zeugen waren anwesend, als die Beschuldigte eine Emily Nel die Frau eines James Nel erschien. Der Polizist Freyer gab zu Protokoll letzte Nacht gegen 23 Uhr die Angeklagte auf Kundenfang vor dem Haupteingang des Theaters höflich angesprochen zu haben. Diese habe sich aber nicht nur geweigert, zu verschwinden, sondern habe ihn auch protestierend am Kragen gepackt, und auch leicht auf ihn geschlagen, weil sie jetzt nicht rumhuren dürfe. Das fand der nicht so gut, dass eine Hure auf ihn draufhaut, wenn er ihr sagt, dass sie stört, wenn sie rumhurt. Und für diese Tätigkeit hat er sie verhaftet. Die übrigen Zeugen bestätigen Freyers Aussage, und ergänzten, dass es sich bei der Aussage ... super hier ein Druckfehler ... um eine jede Nacht vor dem Haus arbeitende Hure handelte. Die also immer rumlärmte. Leider belegen die Dokumente weder die Aussagen von Emily Nel, noch das Urteil des Richters. Aber es zeigt die öffentlichen Möglichkeiten und Grenzen von Prostituierten. Beschwerden über die Arbeit von Prostituierten gab es in europäischen Städten immer, staatliche Verbote praktisch nie. Moralbriefe hast du immer, Handeln hast du erst viel später in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Und es sind meistens private Beschwerden, und vom Publikum. Und dass sie es, wenn sie es schlecht finden, hat sie einfach keinen Geschmack, und manchmal steht in den Leserbriefen, sie finden es doch einfach schlecht, wenn sie in den Logen den Vollzug beobachten. Schließlich – und dann sind wir ja im dritten Viertel des 19ten Jahrhunderts. Aber erst im dritten Viertel, also 1850 60 70, verschwanden aus den ganzen

europäischen Musiktheater. Es griffen Gesetze, staatliche Gesundheitsmaßnahmen und neue ärztliche Versorgung ineinander und verstärkten den Kampf gegen sich ausbreitende Geschlechtskrankheiten. Das ist dem 19ten Jahrhundert in der Verwissenschaftlichung wichtig. Die bürgerliche Gesellschaft kombinierte Erziehung, Rehabilitation und Bestrafung, um die in moralischer Gefahr arbeitenden Frauen dem geltenden Geschlechteridealen anzupassen. Nach 1840 sind Prostituierte bei aktiver Arbeit immer seltener im Zuschauerraum —1870 waren sie praktisch ganz verschwunden. Was nur Teil der Wahrheit ist. Sie machen aber Akquise. Bis in die Gegenwart. Aber sie machen keinen Vollzug. Unterstützt wurden diese Tendenzen durch Bestrebungen nach sittlicher Reform der Sexualmoral im Zuge der Verbreitung einer körperlichen Selbstbeschränkung nach der Mitte des 19ten Jahrhunderts. Also man kann da eine Verbürgerlichung drin sehen, und aber auch sagen, dass Prostitution wie der große Virtuosenkult aus der Zeit von Paganini und Liszt verschwand, und dass es andere Geschmäcker gab, die öffentlich gezeigt werden sollten. Prostitution wird akzeptiert, aber nicht als Teil ... also wird akzeptiert, aber nach 1850 nicht mehr als Teil einer öffentlichen Unterhaltung, in dem jeder Mann jede Frau jedes Kind reingeht und es sehen kann. Immer noch meistens Akquise, aber die direkte Nummer inklusive Blow-Job nicht im Parkett, aber in der Loge mit zugezogenem Vorhang. Ich finde, das Erstaunliche ist nicht, dass in der zweiten Hälfte des 19ten Jahrhunderts verschwindet, sondern dass es bis 1840 50 so präsent ist, in der ganzen Zeit von unseren Mozarts Monteverdis und Haydns und wen haben wir bisher alles gesehen, in allen dieser Zeit, Standard ist, nicht nur vorkommt, sondern Standard ist, in Paris riskiert man mehr als in Braunschweig zu zeigen, aber es ist Standard. Und es wird erst so ab 1830 20 in diesen Briefen als etwas Störendes kommentiert. In Mozarts Zeiten stört man sich nicht. Es ist normal. Also die Verbreitung und die relative Normalität wird beginnt man im frühen 19ten Jahrhundert erst zu kritisieren, das ist finde ich noch viel spannender als dass es nach 1850 verschwindet.

140.0

U: Es wird nicht mehr öffentlich gezeigt in dem Maße ...

S: Akquise ... es ist tatsächlich ... 1829 setzt sich die Frau auf ihn drauf, und sie geht gerade die Männer durch und greift ihm, das ist

Prostitution vor 1800 normale

wie im schlechten Film, spielt sie mit ihrem Degen, und dem greift sie zwischen die Beine. Und er findet ja, das geht irgendwie gar nicht, dass meine Frau das sieht. Und seine Frau geht und sagt, diesen Scheiß guck ich mir nicht an. Er hätte übrigens auch gehen können, der Kerl. Natürlich geht er nicht. Er liebt dieses männliche Ritual, aber will nicht, dass die Hure ihn zwischen Beine greift, wenn seine Frau daneben sitzt. Das ist eine sehr hübsche Pointe, finde ich. Dass 30 Jahre früher hätte es diesen Brief gar nicht gegeben. Da hast du natürlich eine starke Kontrolle, eine starke Selbstdisziplinierung, eine starke Verbürgerlichung und dann hast du nach 1840 50 neue Möglichkeiten, Geschlechtskrankheiten zu bekämpfen, du achtest auf einen stärkeren moralisch bildungsbürgerlichen modernen Staat, der Krankenhäuser und all diese Institutionen zentral entwickelt. Also Alltagsprostitution ist bis ins erste Drittel des 19ten Jahrhunderts nicht da, sondern Standard. Das Erstaunliche ist, vor 1830 gibt es diese Briefe nicht. D.h. Mozart und Händel machen sich das keine Gedanken.

141.5

U: Ist das ausschließlich ein männliches Phänomen, sozusagen. Also dass man sich Frauen kauft in der Oper. Oder gibt es auch männliche Prostituierte, die das weibliche Publikum bedienen?

S: Es gibt einzelne Berichte, dass führende adlige Damen höheren Standes auffällig jüngere Männer in ihrer Begleitung haben, mit denen sie sich öffentlich zeigen. Das wird ab und zu mit Aha! beobachtet. Das ist es. Dann sind es männliche Edelprostituierten, um die adligen Spitzendamen herum. Es ist nicht, dass dieser Mann während der Vorstellung die Dame irgendwie befriedigt. Es ist manchmal zu ahnen zwischen den Zeilen, es ist viel indirekter, viel versteckter, kurzum, dass Männer in die Logen der Adligen und Großbürger gehen, und wie in diesem Fall zwischen die Beine greifen, völlig undenkbar.

Übrigens, das gilt auch für das ganze 19te Jahrhundert. Ich kenne keine Geschichten, dass – wann habe ich Paare jemals im Opernhaus vögeln sehen? Zweimal. Ich habe im Kammermusiksaal vor 10 Jahren offenbar ein schwules Paar ganz oben hinter der letzten Reih beim blowjob gesehen, da dachte ich, na super. Das war nicht ausverkauft, da konnte man hochgucken, dachte ich, junge Leute. Jungs, was soll denn der Quatsch? Aber sie fanden das offenbar gut. Und ich glaube, ich habe was in dem Park in Bayreuth auf Entfernung beobachtet,

denn zwischen den Opern ist ja eine Stunde Pause, da ist ein Nachbarpark, und ich glaube da war ein junges Paar für einen Quickie zu haben. Das war, obwohl ich oft gehe, habe ich laufenden Sex nicht gesehen.

143.7

U: Nun sind die Opernhäuser auch nicht so gebaut.

S: Das ist so, deshalb war ich im Kammermusiksaal – ich war auf der anderen Seite ... und das Haus war zu 75 Prozent leer. Was war so ein nachmittags Klavierabend. Was sehe ich da auf der anderen Seite?

Kann nicht sein ... meine Frau stubst mich an .. Was was da ist Beethoven. Nein, da gegenüber auf der anderen Seite. Stimmt das, was ich sehe? Das ist eine Sensation. Aber bei Händel ist das keine Sensation. Es ist bis 1830 nicht auffällig. Das ist das viel

interessantere Beispiel. Tipp den Teil nicht ab, Müller erzählt von seinen Prostitutionsentdeckungen. Als Oliver Müller anschaffen war im Kammermusiksaal stellte er fest ...

Ja, das wäre die ... Mein Gott, das sind 10 Geschichten heute. Wir haben richtig viel Geschichten ...

U: Wir haben viel geschafft. ...

S: Nächste Woche – einen Satz, dass wir das haben. Wenn wir uns das nächste Mal treffen wir brauchen Wagner, und Verdi, ich glaube wir sollten Meyerbeer Stichwort vielleicht Hugenotten was in Paris so lang gespielt wird, eine Chance geben. Die Frage, ich finde es gut, wenn du Helmer und Fellner machst, die dieses Theaternetz über ganz Europa legen und vielleicht hören wir auf – machen wir Richard Strauß noch rein, Salomé und Elektra.

145.2

U: Ich meine, wir können uns auch vornehmen, das würde mir am liebsten sein, dass wir bis zum Ende sogar kommen.

S: Wenn du möchtest, dann machen wir – ok. Salomé – und was machen wir dann. Ich bin ein ganz großer Fan von Minimal Music, ich werde Phil Glas ins Gefecht führen – und muss Benjamin Britten im 20ten Jahrhundert sein. Wen nehmen wir noch. Dann machen wir eine 4-Stundensitzung. Wen nehmen wir außer Britten noch.

U: Also wir haben die ins Extrem das Phänomen, das Schweigen in Extreme hereinzuführen.

S: Das muss bei Wagner sein, da kenne ich mich aus.

U: Nein, das Schweigen in Extreme zu führen, wäre eher Lachenmann, Mark Andre, Luigi Nono ... Tragedia del'Ascolto. Also dieses sich im 5-fachen Piano sich abspielende ...

S: Das machst du – ich habe von Nono und Lachenmann keine Ahnung ...

U: Ja, diese Geschichte ...

S: Was ist mit Leuten wie Henze ...

U: Ja, die verändern ja am Publikumsverhalten gar nichts. Eine Henze-Oper oder Reimann-Oper oder so wird genauso aufgeführt und gehört wie eine Oper von Verdi oder ...

S: Aber zwischen Verdi Strauß und Britten gibt es keine Änderung. Wir können aber Verdi Britten und Strauß nicht rausnehmen.

U: Die Änderungen, die passieren,

S: Verdi bringe ich rein wegen Nationalismus ... Nabuccu, was hältst du davon, Viva Italia Da habe ich eine tolle Aufnahme ...

U: Also Nationalopern ... also diese Geschichte Smetana in Prag ... ist es Smetana ...

S: Ich nehme Verdi Nabucco, wo sie reinrufen Viva Italia – ich habe eine Vorstellung, ich habe eine Aufnahme – die spiele ich dir vor – während einer Aufführung in Neapel, 1949, da gibt es einen Gefangenenchor, und dann am Ende brüllt einer rein, Viva Italia ... im Publikum, und alle Viva Italia Viva Italia ... und dann, als der Dirigent irgendwas sagt, rufen sie alle: Bis Bis Bis ... Zugabe. Zugabe. Und dann wird noch mal der Gefangenenchor gespielt.

U: Vielleicht sollten wir uns dann einfach den Luxus erlauben in Echtzeit zu überlegen, was hat sich denn geändert im Publikum. Es hat sich geändert, dass die Opern in anderen Medien präsent sind, auf einmal, was vorher nicht der Fall war. Dass sie in Kinos übertragen werden, dass sie überall und jederzeit greifbar sind. Also eben Opern und Medien. Das ist eine andere Geschichte. Es ist die Mobilität des Publikums zu beschreiben, dass man nach Verona fährt oder nach Assuan ...

S: Das ist ganz wichtig ... Verona. Und wir brauchen tatsächlich ... ich bin ja für ... wir könnten dann tatsächlich machen ... das 20te Jahrhundert Strauß ... Britten ... dann machst du Nono ...

Lachenmann ... Ich nehme Phil Glas rein ... und der letzte ist Oper auf dem Markt, Beispiel Verona. Und dann gucken wir uns irgendwo wie Aida von Laien aufgeführt wird und von mir aus Domingo springt

von der Engelsburg bei Toska ist im medialen und touristischen Alltagsgeschäft, das könnte die Schlusssitzung sein.

U: Also irgendwie solche Faktoren.

S: Dann machen wir zwei mal zwei Stunden mit Mittagsessen. Finde ich gut.

Drittes Gespräch 07.02.2017

Kassette 01 Seite 01

U: Wir haben jetzt noch 28 Stunden 11 Minuten und 48 Sekunden zu reden.

S: Also 24 geht, wo habe ich denn meinen Tee, ich bin gleich bei dir, wenn ich den gefunden hab.

U: Gut ...

S: Sag mal ... warum? Kannst du mir das mal erklären, ...

U: Da gibt es nicht zu erklären ...

S: Das ist nur noch ein Zeichen, dass ich schade, dass ich keinen Job habe, sonst würde ich sagen, ich gehe in Rente, da mit der Tatsache, dass ich eine Teetasse suche, die vor mir liegt. Also du hast hier so ein bisschen, das ist eine Avocado, das sind ein paar Sachen vom Türken, das ist genau Weinblätter und ebenfalls Avocado – und das sind und dann haben wir ... Obst ist hinten.

U: Alles wunderbar – für Stimmung ist gesorgt.

S: Ich habe 6 Teile vorbereitet ... wenn du – die Chronologie ist, was du – ich habe selbst was geschrieben und was ich auch angekündigt habe ... der erste Teil, wie du wolltest, gibt es das Schweigen? – Mitte des 19. und im späten 19. Jahrhundert erfunden. Der zweite Teil wäre Verdi und Aufführung Nabucco als italienischer Garant, und zwar wie es im 20ten Jahrhundert einmal in Neapel passiert, als Element des italienischen Nationalismus. Dann habe ich drittens Wagner in den 20er Jahren also zwischen Kaiserreich und Hitler, eine in Bayreuth eine wilde nationalistische Vorstellung mit Publikum, das unterbricht und die Hymne singt. Viertens gibt es noch eine Saalschlacht, die du wolltest, le sacre du printemps in Paris. Fünftens habe ich Benjamin Britten, Peter Grimes, dann sind wir in der Mitte des Jahrhunderts. Und sechstens habe ich klassische Musik, popart und wie es irgendwie normal im Konsum wird um 2000. Und das sind die 6 Teile und eine siebte habe ich auch noch. Welche weiß ich jetzt nicht, deine .. du wolltest ja irgendwie was weiß ich. Ja, Luigi Nono und so ... und da muss ich lächeln oder Schönberg, da muss ich mich zurückziehen, von Opern um 1980 verstehe ich nichts.

2.9

U: Ich meine, wie sind das letzte Mal stehen geblieben, was jetzt die Geschichte des Schweigens anbelangt, könnten wie die Musik ...?

S: Ja, die mache ich aus ... klar. Ich kann meinen Vortrag über das Schweigen beginnen.

U: Ich will nur noch mal kurz in Erinnerung rufen, wo wir stehen geblieben waren. Eigentlich sozusagen mit Vorläufern des Schweigens. Also wir haben zum einen erwähnt den Bericht Casanovas ungefähr 1760 in dem Dreh herum, wo er davon berichtet, dass in Paris während der Ballette geschwiegen wurde, was er irgendwie seltsam fand. Oder überhaupt das Verhalten des französischen Publikums war anscheinend wesentlich ruhiger und gedämpfter, als das was er aus Venedig kannte oder in Italien kannte. Zweitens haben wir uns unterhalten über dieses Theater mit dem seltsamen Namen in der Wiener Vorstadt, in dem Mozarts Zauberflöte uraufgeführt wurde.

S: Ich habe vergessen, wie es heißt, aber es ist eine Neugründung von Schickaneder gewesen, ...

U: Theater im Hof, oder hinter den Höfen ... oder Hinderhöfen ...

S: Hof war drin. Ich kann das nachlesen ...

U: Das ist ein Theater, wie ich recherchiert habe, das glaube ich über gerade mal 8 Logen oder 6 Logen nur verfügte, ...

S: Ah ja, das erklärt diese bürgerliche Dimension ... ein anderes Publikum. Entschuldigung ...

U: Der Rest war entweder reihenbestuhlt, oder aber Stehplatz. Reihenbestuhlt meine ich Bankbestuhlt – eben nicht bestuhlt, sondern Bänke und wahrscheinlich auch Stühle. Hatte eine Größenordnung von irgendwo 800 bis 1000 so um den Dreh herum. Ich hatte noch nachgeguckt, wie viel Einwohner eigentlich hatte. Also da gab es zwei Zahlen. Die eine Zahl gab irgendwie gerade mal 30 oder 35.000 an für den Wiener Innenbezirk.

S: Ok. Das kann nicht stimmen – das scheint mir zu wenig.

5.2

U: Und dann, wenn man jetzt die heutige Ausdehnung von Wien anschaut, dann kommt man irgendwie auf 80 oder so was tausend.

S: Das halte ich für wahrscheinlicher. 80 bis 100 – denn Franz Schubert, der bekanntlich 1797, also etwa in unserer Zeit geboren wurde, war in einer Wiener Vorstadt, das war nicht in Wien. Heute

sind es vom Stephanplatz 20 25 Fußminuten. Also der Unterschied ist eben, was Wien ist oder war um 1800, ein ganz anderes als 1850 ist.

U: Ja, da geht es einfach um die Stadtmauer – außerhalb und innerhalb der Stadtmauer. Das Theater war natürlich als Ort, der von außerhalb auf das Leben schaut, also das auch immer etwas mit Tod und Transzendenz und zu weiter auch zu tun, und Amoralität, also nicht Immoralität, sondern Amoralität, das war natürlich vor der Stadtmauer. Aber trotzdem, wenn man sich diese Zahl anguckt, also selbst wenn man mal jetzt von 100.000 ausgeht, und das Theater hat 1000 Plätze ...

S: Maximal – eher 80 hast du ja gesagt, dann ist das unglaublich.

U: Dann sind das trotzdem nach 20 oder 30 Aufführungen, die die Zauberflöte erlebt hat, hat dann ein Drittel Pi mal Daumen – ein Drittel der Wiener Bevölkerung dieses Theaterstück gesehen.

S: Die meisten allerdings wiederholen ... das Detail sollte man nicht unterschätzen. Die Hälfte sind Wiederkehrer, die dann pausenlos da sind. Aber egal ...

U: Es war ja kein Abonnement-System. Eben – weil es gab nur 6 Logen oder 8 ...

S: Und sie müssen alle Zeit haben ... wenn sie keine gute Zeit haben, gehen sie nur einmal.

U: Die ändern ja ... und da eben haben wir gesagt, ist schon eine höhere Fokussierung nachweisbar, das Theaterstück ist so strukturiert, dass es die Aufmerksamkeit haben will und einfordert. Und es keine Wiederholungen gibt, wie in der opera seria, also es gibt keine dacapo-Arien, es gibt keine Rezitative, die man einfach so weghören kann..

7.4

S: Es wird gesprochen ...

U: Es wird gesprochen ...

S: Es wird vor allen Dingen in Deutsch gesprochen. Und wir haben einen Großteil bürgerlich, großbürgerliches Publikum – vielleicht auch Kleinbürger, aber es ist nicht ein Publikum, wie in der Hofburg, wie in der Hofoper im Kärntnertheater, wo du ganz erheblich die adlige Elite hast. Es gibt eine Menge vom Publikum, da sind nicht mehr Adlige drin, bei 800 Leuten, das wäre unwahrscheinlich. Aber sie geben die Regeln vor, sie geben das Abonnement der Oper vor, sie geben eine ganz andere Kleidung vor. Viel teurer, viel distinktiver,

und natürlich: Es ist kein Ort für deutsche Opern. Also – da hast du – und Zauberflöte ist zwei Jahre nach der Revolution in Frankreich. Da hast du eine Entstehung einer bürgerlichen Gesellschaft. Und das Politische würde in dem Beitrag, den du ja machen wirst, zweimal unterstreichen. Du hast Bürgertum als eigene Form einer Politisierung und es wird nicht weniger, es wird mehr. Im späten 18. Jahrhundert um 1800 geht es los, und was Beethoven 10 14 Jahre, 1805 erste Fassung Fidelio, hallo eine Freiheitsoper gegen ein Besatzungsregime und eine Frau als Heldin. Die erste Fassung, das sollte man noch ergänzen heißt Leonore. Was eine sehr hübsche Pointe. Sie fällt durch, die französischen Besatzer Soldaten, obwohl es Franzosen sind, finden das zu moralisch, politisch – und es fehlen Luxusarien. Da macht Beethoven eine zweite dritte Fassung. Auf Druck des Impresarios, des Veranstalters, ich glaube, es ist das Theater an der Wien, ja, wird es unbenannt in den Freiheitshelden Fidelio. Was blöd ist, denn er kommt – er singt nicht halb so viel wie Leonore – und kommt im ersten Akt gar nicht vor. Aber das ist nur eine Sache innerhalb der Sache. Da siehst du die Entwicklung. Deutsche Oper, wachsende Politisierung, ein Publikum, Text und Handlung – und das ist dann in den 20er Jahren 1822 Weber Freischütz – keine politische Oper im engeren Sinne, aber du hast dann eine Zaubermärchen, Waldoper, wo es einen quasi Teufel gibt, wo einen Schusswechsel gibt, wo es eine Ehegeschichte – aber zwischen einem Vogt und einem bürgerlichen Jäger gibt, das ist Minimalpolitik, aber es ist letztlich deutscher Nationalismus als mythische Geschichte, Heimatgeschichte, erdverwobenen Geschichte, aber natürlich deutsch. Und natürlich Texte gesprochen zwischen den Arien und Chorszenen. Also um 1800 geht es los. Zauberflöte ist eines der ersten, wo es richtig läuft, und dann ...

10.4

U: Zauberflöte ...

S: In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ästhetisch betrachtet, sagt die opera seria Tschüss. Das Publikum will nicht mehr. Findet es nicht mehr spannend.

U: Aber mit der Zauberflöte setzt doch auch dann der Effekt ein, dass – oder die Neuerung ein, dass ...

S: (Hustet) erzähl weiter ...

Sorgfältigkeit der Worte

U: ... dass man Neuerungen nicht mehr will. Also die Kanonisierung. Also Zauberflöte wird wiederholt an allen möglichen anderen Opernhäusern, und zwar beginnend mit der Uraufführung in Wien selber und von dort aus strahlt es aus und wird ein riesengroßer Erfolg, GEMA und VG Wort und so etwas gibt es noch nicht. Aber den Reibach machen wenn dann die Verlage, die das gedruckt haben und die Noten verkaufen.

S: Die Unternehmer, die das Haus haben, da sind die Leute, die das Geld kriegen.

U: Mozart verdient nichts daran, dass diese Oper in Prag gespielt wird ein zweites Mal ...

S: Weil er auch ein paar Tage nach der Uraufführung gestorben ist.

U: Seine Witwe kriegt kein Geld für Wiederaufnahmen der selben Oper.

11.6

S: Aber es ist nicht nur Zauberflöte. Auch in der Barockzeit kannst du es machen, aber Zauberflöte ... nicht dass du hinterher leidest ... die Zauberflöte beginnt damit, das ist eine neue Gattung, die Werke so hoch lobt, dass es ein größeres immer weiter bürgerliches Publikum das Werk interessant findet, und nicht mehr vom Beiwerk redet. Und es sorgt dafür, dass es so attraktiv ist, dass es Jahre bei Zauberflöte Jahrzehnte im Repertoire sich verankert. Das gilt aber nicht nur für Zauberflöte, das gilt für Fidelio, Freischütz ... die haben wir gerade benannt. Da ist Zauberflöte aber in der Speerspitze, dass sich etwas im Repertoire einrichtet, und weil es so gut ist, es ist nicht nur abendliche Unterhaltung, was es auch ist, aber das Bürgertum – das will ich gleich noch erzählen bei Schweigen, das ist wichtig, das Bildungsbürgertum macht aus einem Beiwerk ein Werk. Wissen Verklärung Teil der bürgerlichen Gesellschaft, was Kinder schon lernen müssen, das wird Teil eines Lebensstils. Und das muss reproduziert werden, damit dieses Bildungswissen, wie Goetheausgaben, wie Fremdsprachen, wie Atlanten, mit geographischen Angaben, in das Bildungswissen des deutschen und dann des europäischen Bürgertums reinkommt. Und da ist Zauberflöte Teil dieses ...

U: Es wird aus der Zeitlichkeit herausgehoben, aus dem Konsum herausgehoben, und ...

S: Es wird als Kunstwerk reproduziert.

U: Über ... zu etwas Überzeitlichem Göttlichem. Man kann sozusagen sagen, hier die Bedeutung der Kirche, die ja sonst das Überzeitliche verwaltet hat, nimmt ab. Also in Frankreich wird sie ganz zur Privatsache erklärt und verliert an Einfluss ...

S: Da haben wir die französische Revolution, Napoleonische Kriege, die Ordnung um 1800 wird politisch neu geregelt, sie wird überhaupt kulturell neu geregelt, und ab 1820 30 40 während sich Industrialisierung zuerst in England, dann im Rest der Welt abzeichnet, wird auch sozial die Welt neu geregelt.

14.1

U: D.h. dieser Opernkanon ist ja ein Kanon der Werke – du sagst, Beiwerk wird durch Werk abgelöst – die über die Zeit Geltung haben. Das ist ja heute immer noch eine Kategorie, in der Musikkritik, ne, also ein Kritiker sagt, dieses Werk von Lachenmann oder Nono wird in 100 Jahren auch noch gespielt werden, und das ist dann ein Kriterium dafür, dass es Qualität hat. Die Überzeitlichkeit Und dieses Qualitätskriterium wurde eben um die Zeit rund um Mozart ...

S: Das geht um 1800 los. Im späten 18ten – um 1800 geht es los, und dann ist es Smashen der ersten Hälfte des 19ten Jahrhunderts. Und darum ist das auch spannend für die Entstehung der bildungsbürgerlichen Gesellschaft, es geht in deutschsprachigen Staaten und in Frankreich los, und dann schwappt es aber eine Generation verzögert über den Rest Europas. Da will ich gleich mal was erzählen. Aber noch – was du unterstreichen solltest – noch spannender und mächtiger ist, das klappt bis in die Gegenwart. Was um 1800 beginnt und 18 ich sag mal im zweiten Viertel des 19ten Jahrhundert sich kanonisiert, also in den 20er 30er 40er 50er Jahren kanonisiert, wird so mächtig für die musikalische Kultur, für das Repertoire, für den alltäglichen Spielbetrieb, bis dahin, dass Eltern ihre Kinder mitnehmen, bis in die Gegenwart, und wo weltweit, in Tokyo bis Oper in Canbarell – sogar in Dallas, es wird Standard. In Berlin gab es vor 10 Jahren ein paar Kritiker, die zu sehr meckerten, die finden das ja gut, ich meine die Zahl der Aufführungen in Berlin, die Zahl der Uraufführungen in den 3 großen Berliner Opern, damit du eine Blende in die Gegenwart hast, es gibt so ein bis drei Uraufführungen bei drei Opernhäusern im Jahr. Der Rest, die anderen 95 98 wieviel Prozente sind natürlich Repertoire aus dem 19ten Jahrhundert, manchmal frühes 20tes, Richard Strauß und so – und

Kritiker lästerten vor 10 Jahren, dass es eine Spielzeit, statt der üblichen in den drei Häusern zwei Zauberflöten gab, oder in zwei Spielzeiten in allen drei Häusern Tripletten gab der Zauberflöte. Du konntest – also das ist dann die ganze Sache – ad absurdum – du konntest die Zauberflöte also nicht nur an der Deutschen Oper hören, dann auch an der Komischen, glücklicher Weise, weil das so gut lief, nahm die Staatsoper sie auch noch hinzu. Herzlichen Glückwunsch.
17.00

U: Ja, das ist eine gewisse Absurdität. Bedeutet, dass ...

S: Es rettet sie aber ... wenn du jeden Tag eine neue Oper ... also wenn du jede Saison zwölf neue Opern uraufführen würdest, wären die Zahlen noch vielfach schlechter. Also wenn du jeden dritten Monat Lachenmann hättest und jeden vierten Nono, gut der ist jetzt tot, aber die Besucherzahlen hätten nicht 85 Prozent Auslastung, sondern 5 Prozent, wenn du jeden Abend Lachenmann hören würdest. Vielleicht auch 50. Ich glaube aber nicht, das 12 oder 8 jährige Kinder sich Lachenmann geben ...

U: Die Lachenmann Aufführung in der Deutschen Oper, die war ausverkauft, war ausverkauft, war ausverkauft, Nono ganz genauso,
...

S: Ok. Weil es wenige gibt ...

U: Die Gran sole ... aber das lag daran, dass auf Grund des gigantischen Aufwandes, den diese Opern mit sich bringen, die Anzahl der Aufführungen limitiert war, und von vornherein so bemessen, dass die Kapazität unterhalb der Nachfrage voraussichtlich liegt.

S: Damit es nicht peinlich wird, und die Leute, die es wollen, aus Hamburg und Frankfurt anreisen, weil sie wissen, Nono-Opern kriege ich nicht in 7 Opernhäusern pro Jahr, dann hast du also eine sehr hohe touristische Quote.

18.6

U: Aber interessant ist, dass sich das Bürgertum als die aufsteigende Gesellschaftliche Klasse andere Götter sucht, als die Götter, die der Adel hatte, auf die sich der Adel berief. Und diese Götter heißen dann eben Mozart Beethoven und so weiter.

S: So ist es. Und es ist das Bildungs- und Wirtschaftsbürgertum zunächst. Und dann wird es bald auch das Kleinbürgertum, Arbeiterklasse, die genau dann in den Zeiten der Industrialisierung

entsteht, Urbanisierung, kurzum in der Zeit der ersten Hälfte des 19ten Jahrhunderts entsteht die Moderne, wie das schöne Wort heißt.

19.4

U: Ja, Moderne. Bedeutet in Bezug auf die Oper aber eine räumliche Differenzierung. D.h. es wird begonnen, das wäre eine Frage, ab wann findet das statt? – zu differenzieren eben zwischen den Opernhäusern, die diesen Kanon aufführen, in dem dann am Ende des Jahrhunderts dann Mozart bis Wagner steht. Und andere Häuser, in denen dann Operette gespielt wird, Vaudeville und andere Formen des Musiktheaters, die kurzlebiger sind, kabarettistischer sind, lustspielhafter sind, also Unterhaltungsformen, wo das Publikumsverhalten ...

S: ... stärker auf Partizipation, auf Mitlachen und mittendrin klatschen ... die Differenzierung in Opernhäusern ...

U: Prostitution in der Oper, Essen in der Oper, Saufen in der Oper und so weiter ... das findet dann eher in den Unterhaltungs – in den Kabarets, in den Vaudeville-Theatern statt, die sich abspalten, die rein kommerziell funktionieren, während die Opernhäuser in der Regel subventioniert sind. Staatlich oder vom König, was ja auch der Staat ist, und in den Opernhäusern zieht der Ernst ein.

S: Auch das ist eine Entwicklung der zweiten Hälfte des 19ten Jahrhunderts. Die Leute haben immer weniger Spaß, bilden sich aber mehr. Sie hören endlos viel genauer 1860 und 70 und 80, ihren Richard Wagner, aber sie plaudern nicht und laufen nicht mehr herum, sie hören, sie gewinnen an Wissen mehr, was sie an Spaß verlieren.

Dann ist im Opernhaus im regulären sich etablierenden Spielbetrieb – und dann hast du im späten 19ten Jahrhundert, wenn wir davon reden, im letzten Drittel, in den großen Metropolen, d.h. also wir reden nicht von Bielefeld oder Hannover, eine Aufsplitterung, dass viel mehr Geld da ist, die Gesellschaft ist viel wohlständiger, Massenindustrialisierung, Banken, Handel, Bürgertum hat sich ausdifferenziert, aber mehr Kleinbürgertum und Arbeiter wollen auch Unterhaltung. Und die Gattung heißt Operette und Luxus, und in England heißt es Musichall. Die Leute – und das ist halb ernst, und halb unterhaltend. Das ist also nicht Kabarett, sondern ist eine komische Oper oder Musichall. In England ist das Götterteam Gilbert und Sullivan, seit den 1870er Jahren, und 80er Jahren. In Frankreich Paris ist es Offenbach. Und dann gibt es aber auch noch Varietés, und

dann führt das dazu, dass du London – also du hast 56 Opernhäuser 1810 1820, wenn man die Musichalls dazu nimmt, hast du 1870 80 40 – und wenn du Varietés und in Paris würde man das Vaudeville nennen oder Hallen, wo du ab und zu zweimal die Woche ein Tanzvergnügen dann mit Liveband hast und live dann sozusagen Minioperntuppe, 30 Leute, Kammerorchester, bist du in London 1914 bei 90. Das nennt man ausdifferenzieren. Da ist London ökonomisch führend, weil sie die reichste Stadt ist. Aber du hast alles. Du hast zwischen Wagner und ich tanze dabei jedes Spektrum 1914. Und das ist eine Entwicklung die losgeht im letzten Drittel des 19ten.

23.0

U: Was aber auch bedeutet, dass diese Tanzkapellen die Melodien aus der Oper übernehmen. Na, das geht ja rauf und runter.

S: So, ich fang mal an mit den Schweigen ... jetzt gehen wir, bevor wir ins späte 19te gehen, das 20te wollte ich in der Vergangenheit anfangen, Entschuldigung ... ach, Scheiße ... (irgendwie wird irgendetwas ausgeschüttet ...) ah, das habe ich genau befürchtet, aber das ist jetzt so.

(Wir unterhalten uns über Fragen der Fleckenreinigung ...)

U: Das ist den Mikrofonen egal, ob es darunter nass ist oder nicht.

S: Das Buch ist noch nicht nass ...

25.4

S: Gut, die Erfindung des Schweigens ... es ist hell genug. Die Erfindung des Schweigens ... ein heutiger Freund klassischer Musik dürfte sich in einer typischen Vorstellung des 19ten Jahrhunderts nicht besonders wohl gefühlt haben. Bis in die Mitte des Jahrhunderts hinein erinnerte das Hörverhalten oft nicht an den distanzierten Konsum von Bildung, sondern an die Anteilnahme auf einem Fußballplatz. Während die Musik lief, plauderte man mal leiser mal lauter, man aß, man trank, besuchte sich gegenseitig in der Loge und prominierte durch den Saal. Geschäftsleute besprachen ihre kommerziellen Angelegenheiten, Frauen führten ihre neueste Kleidung vor, Kurtisanen machten Liebhaber auf sich aufmerksam – darüber haben wir ja schon ausführlich gesprochen. Blanken Ärger der Musikfreunde löste das rücksichtslose Gedränge um brauchbare Sitzplätze im Parkett oder der Kampf um Stehplätze aus. Auch die Zunahme des Sitzraums zu Lasten der Stehplätze verringerte die Beweglichkeit der ankommenden Hörer. Nach oft stundenlangem

Anstehen erlebten die Musikfreunde nach dem Öffnen der Eingangstüren einen gelegentlich sogar gewaltsamen Kampf um den Eintritt. Ich habe schöne Berichte von angestoßenen Armen, blauen Flecken, manchmal aber selten bricht auch ein Arm. Das Chaos entstand auch deshalb, weil es in der ersten Hälfte des 19ten Jahrhunderts nur in Ausnahmefällen für das Parkett nummerierte Eintrittskarten gab. Ein Londoner Besucher beklagte die ihn begleitende Frau sei bei der Rangelei erheblich verletzt worden. Dabei waren die Opernbesucher nicht eigentlich unaufmerksam, sie konzentrierten sich nur höchst selektiv auf bestimmte zirkensische Glanzleistungen der Künstler und die schönen Stellen einer Partitur, dann aber nahmen sie aber in der Regel überaus am Geschehen teil, wobei potentiell jedes Musikstück und jede Bravourarie bejubelt oder ausgebuht werden konnte, auch darüber sprachen wir ... aber, um es auf eine Formel zu bringen, vielleicht mit dem Kabarettisten Georg Kreißler: Ob die Walküre oder die Verkaufte Braut, das Publikum war vor allem laut. Die fehlende Konzentration des Publikums, die verärgerte häufig auch die auftretenden Künstler. Die Komponisten Louis Spohr gab ein Konzert am Braunschweiger Hof, in den 1820er Jahren, und er wunderte sich darüber, dass die Herzogin, während er Geige spielte, ihn aufforderte, nicht forte zu spielen, denn zu laute Klänge lenkten sie vom Kartenspiel ab. He was not amused. Man muss sich nur klarmachen, dass diese völlige unbeherrschte Verhaltensweise heute komisch wirken mag, im frühen 19ten Jahrhundert Realität, Standard ist.

28.6

U: Das heißt, man muss auch zu dem, was wir vorhin gesagt haben, ergänzen, dass sich die Künstler emanzipieren von den reinen Dienstleistern zu auch Göttern.

S: Zumindest erst mal als selbstständige Unternehmer. Mozart versucht in den 1780er Jahren, das wo er fast scheitert, was Beethoven 10 20 Jahre später gelingt. Ein erfolgreicher Unternehmer zu sein, der sein Produkt an den Markt bringt. Und damit gut leben kann. Das ist eine Sache – und dann geht es weiter: Spohr ist ein berühmter Geiger und Komponist. Und die ganzen Komponisten im frühen 19ten Jahrhundert sind auf dem Markt – erfolgreiche Leute wie Mendelssohn, den wir nennen müssen, auch wenn er praktisch keine

Opern schreibt, und so weiter. Und was Wagner so verdient an Geld, das ist eine Geschichte, da kann man Bücher zu schreiben. Ok.

29.5

U: Jedenfalls Spohr erwartet, dass man ihm zuhört. Und regt sich darüber auf, dass die Frau, die ihn bezahlt, ...

S: Gegen die Adlige, die ihn bezahlt ...

U: ... von ihm erwartet, bitte, bleib mezzoforte.

S: Noch hübscher, ihn auffordert, leiser zu spielen. Das ist die Pointe in der Pointe. Schön, dass sie für mich spielen, stören sie nicht so. Er ist eine Sache. Das Radio Spohr wird also leiser gedreht.

U: Da wollte ich gerade darauf hinaus, dass ist gerade die Verhaltensweise, die wir heute an den Tag legen, wenn wir zum Essen das Radio lauter und leiser drehen. Nur dass ja das den Künstlern nicht weh tut, in dem Augenblick.

30.1

S: Diese Musikkultur, sie veränderte sich. Zwischen 1830 und 1860 erfand das Publikum das Schweigen. Konzertbesucher verwandelten sich in Musikhörer, im wörtlichen Sinne. Sie hörten Musik, nicht in der Oper zunächst, aber im Konzertsaal breitete sich eine ungewöhnliche Stille aus. Die Teilnehmer musikalischer Aufführungen verwandelten sich allmählich in Zuhörer, die konzentriert dem Verlauf der Musik folgten. Beifall und Missfall maßvoll beschränkten und die Kommunikation mit den Künstlern und auch mit dem Sitznachbarn während der Vorstellung einstellten. Ihren Ausgangspunkt nahm die neue kulturelle Praxis des schweigenden Hören in Konzertserien mit symphonischer Musik in den deutschen Städten, meist norddeutschen Städten und in Frankreich Paris.

Johnson Listening in Paris, James Johnson vermutet, dass es schon kurz vor 1800 losging, was die Forschung sicher weiß, es geht in den Mitte späten 1820er Jahren los. Das ist nachweisbar. Aber dann sind es 100 Menschen, eine spaßige winzige Gruppe, aber sie sitzt in der Berliner Elite. Das sind die Leute ...

31.4

U: ... in der Pariser ...

S: ... der Hannoveraner ... und in der Pariser Elite. Das ist der Punkt. Wenn das 100 Bauern in der Camargue gemacht hätten, wüsste es kein Mensch. Nun, etwa eine Generation später setzte sich diese Praxis, etwa eine Generation später, in den europäischen

Opernhäusern durch. Während das Publikum also in den 1820er Jahren ich sagte Norddeutschland schwieg, ist es erst seit den 1840er Jahren beginnt es in Wien zu schweigen, und versucht unnötige Geräusche zu vermindern, in Großbritannien ist es erst bis 1870er Jahre, da hast du dreißig vierzig fünfzig Jahre Verzögerung in der Europäisierung des Geschmacks. Die Bedeutung dieses neuen Hörverhaltens – ich finde sie muss sehr hoch bewertet werden – es ist ein Indiz für eine neue soziale Praxis, neues kollektives Geschmacksurteil. Aber es ist in der Forschung aber auch generell bei vielen Leuten auch relativ wenig darüber bekannt, die Frage stellt sich auch nicht, warum das Publikum überhaupt begann sich schweigend auf Aufführungen zu konzentrieren, die hatten doch eine gute Zeit vorher, und warum diese Entwicklung in verschiedenen Ländern Europas in dieselbe Richtung sich vollzog. Von der entscheidenden Bedeutung für dieses Schweigen war ein Aufstieg neuer ästhetischer Ideale, was ich vorhin schon skizziert habe, möchte ich hier noch mal auf den Punkt bringen. Eine grundlegenden Umwertung der Musik durch das Bildungsbürgertum. Die Musik im Allgemeinen und die Instrumentalmusik im Besonderen wurde von eine der niederen zu einer der höchsten Kunstformen stilisiert. Vor dieser ... für die Anhänger der wenn man so mag Kunstreligion war die Musik also nicht Beiwerk, sondern wertvolles Werk, Erziehungsgegenstand sozusagen. Diese Orte musikalischer Aufführung begriffen viele Bürger also nicht nur ein Spaßfaktor, sondern es ist ein sakraler Tempel, wo man die Kinder mit reinnimmt. Und die dürfen natürlich nicht durch körperliche Fehlentwicklung, durch Rumsaufen und Prostitution beschädigt werden. Also Musik soll nicht nur genossen, sondern das ist ein Wort, das immer verwendet wird, sie muss verstanden werden. Um eine erbauende Wirkung zu erfahren. Und diese Praxis, die man nutzt, damit es man es überprüfen kann, ist eben das Schweigen. Parallel, und das möchte ich für unser Projekt ergänzen, ist die Professionalisierung der Aufführung. Es ist nicht nur eine Bildungsbürgerliche Verklärung, sondern es entsteht ein moderner Markt, das du ja auch vorhin angedeutet hast. In Zeitalter wachsender Kommerzialisierung und Geschmackspräferenzen schwand an Interesse an musikalischen Laien, an Hobbyorchestern, an adligen Damen, die gerne fünfmal im Haus singen, das läuft nicht. Und es gibt immer weniger ad hoc zusammengestellte Ensembles. Es

Professionalisierung der Künstler!

gibt eine gestiegene Nachfrage, und die höhere Erwartung des Publikums, die führen dazu, dass die Leistung der Künstler höher werden müssen, weil sie auch immer mehr Geld kriegen. Auch das korrespondiert sehr eng dieser Aufstieg des Marktes mit dem schweigenden Verhaltensmustern, man ein teureres Produkt, von Profis, größeren Profiorchestern, Profisänger. Die gab es vorher auch, aber der Rest wird ökonomisch rausgeworfen. Nun es bedurfte es mehrere Dekaden, bis sich das Publikum an die Stille und die eigene Selbstdisziplinierung gewöhnt hatte. Und es gab, das ist vielleicht interessant, pausenlos Streitereien im Publikum in der Presse in der Mitte des 19ten Jahrhunderts pro und contra: Also, was soll sich verändern, das ist gut, oder lieber so behalten, wie es ist, das ist dann besser. Da beschwerten sich letztlich bis in die 70er Jahre 80er Jahre, aber die entscheidenden Sachen sind Mitte des Jahrhunderts, Kritiker, Journalisten, Bürger, Veranstalter, was denn jetzt besser sei, für die Bildung und Veranstalter hey, gibt es mehr Geld. Also und das ist eine europäische Veränderung, ein europäisches Phänomen, und zwar eines Europaweiten Transfers. Man darf nicht davon ausgehen, ich will gleich ein Beispiel dafür nennen, dass es ein einfaches teleologisches, also automatisch zielgerichtetes Verhalten gibt, wir drücken den Startknopf, und nach 20 Jahren ist die Sauce fertig. Und sie heißt Schweigen bei Wagner. Es ist letztlich ein Verhandlungsprozess, im Publikum, bei den Kritikern, bei den Künstlern, über einige Jahrzehnte Mitte des 19ten Jahrhunderts, immer gewinnt das Schweigen. Aber es ist offen. Was ich vorhin sagte, was in Deutschland und Frankreich passiert, setzt kontinentale Maßstäbe in Wien eine Generation später, in England wenn man so will, zwei Generationen später, da wird das Gefecht nicht in den 1840ern sondern in den 1860ern 1870ern ausgetragen. Es ist erstaunlich, dass das Ganze ein halbes Jahrhundert dauerte, bis es Standard wird. Von Deutschland zu lernen, bedeutete für gebildete Briten die im Covent Garden und in der Oper saßen eine Verbesserung ihres eigenen Geschmacks, ihrer eigenen Manieren, und ich möchte ein Beispiel zur Rezeption von Wagners Musikdramen nennen, in London, es gab nämlich da eine ähnliche Wirkung, wie im deutschsprachigen Raum. Ein – ich guck auf das Fachblatt musical world – einer der zwei drei wichtigsten Musikzeitschriften leider für das elitäre Publikum. Und da gab es einen Leser, der irritiert war, und

Ruhe Jetzt!

irgendwie ja verwirrt, wir haben das Jahr 1877 – und er ärgert sich über unangebrachte Beifallsbekundungen während einer Wagneraufführung in Covent Garden. Sie hätten an der falschen Stelle geklatscht. Und sein Bericht, den ich jetzt vorlese, verdeutlicht aber auch, dass die Disziplinierung des Londoner Publikums nicht ganz freiwillig war. Man wird zur Bildung gezwungen. Durch die anderen. Denn wer an der falschen Stelle applaudierte, hatte zum Schweigen notfalls gezwungen zu werden. Zitat – des Herren, der sauer oder irritiert in der musical world 1977 schreibt: „In Covent Garden, den Abend vorher, habe er die Oper gesehen. Gestern Abend begann das Publikum beim Finale des ersten Aktes des Tannhäuser wie üblich zu applaudieren, bevor der Gesang geendet hatte. Und es kam zu einer kleinen Sensation durch einen Herren, der dem Auditorium die schlechten Manieren verübelte, obgleich wohl etwas geräuschvoller Art. Und mit überlauter Stimme „Ruhe“ schrie, und später, als das Orchester zu spielen aufgehört hatte, „Jetzt“ rief, wobei er selbst ein Beispiel gab, und nun energisch klatschte. Kann nicht der Manager eine Art Signaltafel aufstellen, um den Leuten beizubringen, wann sie leise sein sollen und wann sie ihrem Enthusiasmus Ausdruck verleihen dürfen?“ Ende des Zitats. Von den vielen Beispielen, die ich hier habe, ist das eines der allerschönsten. Ruhe und Jetzt. Das zeigt aber letztlich alles. Also erklärt diese Durchsetzung musikalischer Kenner letztlich diese Erfindung des Schweigens, wie kann man das erkennen? Das ist hier mein Resumée – eine eindeutige Antwort ist darauf noch nicht gefunden, aber man kann argumentieren, dass die Gesellschaft ein neues Publikum hervorbrachte, ein wichtiger Erklärungsansatz für ein verändertes Publikumsverhalten finde ich die Kategorien von Norbert Elias, seinem Prozess der Zivilisation mit Blick auf die Transformation des frühneuzeitlichen Europas hat Elias den wachsenden Einfluss der eigenen Disziplin und den Rückgang spontaner Affektausbrüche in der Öffentlichkeit sozusagen als ein wechselseitigen Selbstzwang bezeichnet. Und das war letztlich nicht nur das Verdienst einer Klasse, obwohl die Bildungsbürger anfangen. Es klappt nur, weil sie alles sich gegenseitig im Raum beobachten. Und die gegenseitigen Reaktionen aufeinander und folgten und auch zwischen getrennten Berufen, zwischen getrennten Geschlechtern und Konfessionen sowas entstehen. Denn darüber haben wir schon häufig gesprochen, die meist gleichen Besucher kamen häufig zu den selben

Orten, hörten die gleichen Werke dieselben Interpreten. Mit dieser relativen Autonomie einzelner Hörer sank aber sozusagen die Ausrichtung auf den eigenen Spaß und stieg die gegenseitige Abhängigkeit von den anderen Zuhörern. Das Publikum im 19ten Jahrhundert in der Mitte wird abhängig vom Urteil anderer. Man kann sich unterscheiden, und das ist eine erstaunliche Pointe, durch Bildung, aber dadurch wirst du abhängig und von anderen kontrolliert. Was eine erstaunliche Ironie ist. Also es gibt einen sozialen Zwang einer Selbstbeherrschung, und eben das sind Ursache eines schweigenden Verhaltensmusters. Die neue Anonymität, man verschwindet also in der Masse, sie erschwert es übrigens auch andere Zuhörer persönlich kennenzulernen, man kann nicht in der Loge oder im Parkett ein Bier trinken – oder mit der Hure rumspielen. Man sitzt da und wird schweigend festgeschraubt. Und deshalb kann man dieses, die Erfindung des Schweigens deutlich, dass eben auch Schweigen in gewisser Hinsicht ein Gespräch ist.

41.8

U: Ein Gespräch, mit dem man vor allen Dingen soziale Differenzierung erzeugt. Darum geht es ja auch.

S: Darum geht es.

U: Das Schweigen ist sozusagen auch ein Beweis des Schweigen Könnens. Also einer Leistung – die Selbstdisziplinierung ist eine Leistung, und das fachmännisch oder -weibliche Urteil im Anschluss daran, was habe ich gehört, was vermag ich darüber zu sagen, ist sozusagen der Wettbewerb. Und das ganze findet statt innerhalb einer Gesellschaft, die sich im Verlauf des 19ten Jahrhunderts immer mehr ausdifferenziert als Gesellschaft. Es gibt immer mehr Unterkategorien der Wissenschaft, immer mehr gesellschaftliche Differenzierungen, räumliche Differenzierungen und dass die Triebe im Konzertsaal oder in der Oper unterdrückt werden, heißt ja nicht, dass sie nicht anderswo dann wieder zum Vorschein kommen. Also es gibt halt dann für das Gespräch in der Oper gibt es dann das Foyer, es wird auch die Pause erfunden, die es in der Oper vorher nicht gab, man braucht deswegen das Foyer, um in der Pause flanieren zu können, die Opern ...

S: Um dann zu saufen zu essen und zu reden ...

U: Genau. Entweder schon im Foyer oder dann eben hinterher in den Etablissements, in denen man sich dann begibt.

S: Man muss sich aber auch klar machen, wenn ich vorhin von – wenn du von Vaudeville, oder musical hall oder von Operette sprachst, bei Offenbachs Operette hast du weite Teile der Elite, weniger hast du schon bei Gilbert und Sullivan, und was du in einem Vorstadttheater hast, bedeutet, dass du ein anderes verstärkt unterbürgerliches Publikum anziehst. Wer 1910 in Covent Garden ist, und wer 1910 in einem Vaudeville Theater in Paris ist, das ist nicht mehr die gleiche Klasse. Du hast sehr wenige Handwerker in Covent Garden und viel mehr diese Handwerker in der Mucis Hall. Du entwickelst ein anderes Publikum. Ein Faktor ist auch Geld. Covent Garden ist einfach verdammt viel teurer als eine Music Hall. Nicht irgendwie 10 Prozent, sondern das Dreifache. Also hast du ein Publikum in der Jahrhundertwende zum 20ten Jahrhundert einer breiteren Bevölkerung, einer Ausdifferenzierung, einer Pluralisierung – schönen Gruß an die Popmusik, die dann den Speer weit in das 20te Jahrhundert schleudert.

44.4

U: Aber das ist doch in London so, dass es rein privatwirtschaftlich funktioniert, und deswegen so gigantisch teuer ist. In Deutschland hingegen wird die Oper zu einer Aufgabe des Staates zur Erziehung ihrer Nation. D.h. sie subventioniert die Oper, um das Volk an Bildung teilhaben zu lassen. Und das setzt bereits im 19ten Jahrhundert ein. Also mit ...

S: Die Subvention stelle ich mit sehr gering vor. Meines Wissens ist da der erste Weltkrieg die Scheide. Dass der Staat außer einzelne Adlige, dass die Stadt in Hannover in Hamburg den Großteil des Spielbetriebs bezahlt vor dem ersten Weltkrieg, vermute ich nicht. Aber es wird mehr. Aber ich vermute, der große Schnitt ist der erste Weltkrieg. Wo ohne die staatliche Finanzierung in einer Gesellschaft, die geschlagen ist und pleite ist, nichts mehr läuft.

Kassette 01 Seite 02

45.0

U: Weiß ich jetzt nicht. Ich habe die genauen Zahlen nicht im Kopf, ich habe nur so eine allgemeine Entwicklung im Kopf, dass eben mit der Mitte des 19ten Jahrhunderts, das sage ich jetzt völlig ungedeckt, und nicht als historischer Wissenschaftler, eine Wettbewerb unter den Städten einsetzt, jede Stadt, jedes Land will seine Nationaloper haben

...

S: Völlig richtig ... aber es ist eine politische, nicht eine ökonomische Entscheidung.

U: Ob das jetzt in der heutigen Ukraine ist, das damals noch ...

S: Die wichtigste Stadt ist Lemberg ...

U: ... ja genau. Oder eben in Slovenien, oder in Tschechien, also in Mähren oder Böhmen. Alle wollen sie ihre Opern haben, und ist der Staat natürlich drin. Und das konkurriert mit den alten traditionellen Häusern, also so etwas wie Semperoper, die als königliche Oper läuft. D.h. da ist Geld des Königs mit drin, auf jeden Fall. D.h. auch, der König allein könnte sich die Oper gar nicht leisten. Aber er finanziert einen großen Teil.²³

46.6

²³ Die meisten Staatstheater gehen auf ehemalige Hof- und Residenztheater zurück und verfügen insofern gewöhnlich über eine bedeutende Theatertradition und Spielstätten von überdurchschnittlicher Zuschauerkapazität und Bühnengröße. Nach dem Ende des Kaiserreichs und der Fürstentherrschaft in den deutschen Einzelstaaten (1918) wurden die meisten ehemaligen Hoftheater in Staatstheater überführt. Hierbei übernahmen die Länder als Rechtsnachfolger der ehemaligen Monarchien die Trägerschaft. Bis auf Brandenburg, Sachsen-Anhalt, Nordrhein-Westfalen und Schleswig-Holstein verfügen alle deutschen Landeshauptstädte über (mindestens) ein Staatstheater;

Die typische Theaterform in Deutschland ist das kommunal verwaltete Stadttheater. Derzeit gibt es in Deutschland 53 Stadt- bzw. Städtebundtheater (d. h. öffentliche Theater in Mehrträgerschaft, die von zwei oder mehreren Städten gemeinsam betrieben werden) mit eigenem Opernbetrieb. Die meisten Stadttheater sind so genannte Dreipartenhäuser, d. h. sie vereinen Musiktheater, Sprechtheater und Tanztheater unter einem Dach. Die meisten der heutigen Stadttheater entstanden im 19. Jahrhundert auf private Initiative und wurden zunächst meist auch als Privattheater betrieben. Zu den ältesten Bühnen in städtischer Regie zählen das Nationaltheater Mannheim (1838) und das Stadttheater Freiburg (1868). Noch vor Ende des Kaiserreiches (1917) gab es nur 16 Stadttheater in kommunaler Verwaltung, dagegen aber über 360 Privattheater. Im frühen 20. Jahrhundert, vor allem während der Weimarer Republik, wurden zahlreiche vormals private Bühnen von den Stadtverwaltungen übernommen. Da die Ausgaben für das Stadttheater den größten Einzelposten im Kulturretat der theatertragenden Städte darstellen, kam es aufgrund der Finanzkrise der Kommunen besonders in den letzten Jahren zu Fusionen von Theatern benachbarter Städte.

S: Es gibt eine wachsende Nationalisierung der – was zu dem, was wir vorhin besprochen haben, gut passt – zu einer Gewinnung, einer neuen Legitimation durch das Bürgertum. Dafür brauchst du eine neue Legitimation, und das ist die Nation. Es ist nicht mehr der Fürst immer weniger jedenfalls. Es ist immer weniger die Kirche, damit du es kulturell überformst, brauchst du eine Nationaloper, und wenn du eine Oper nicht hast, werden deutschsprachige Opern als Nationaloper erfunden.

U: Und das ganze wird dann aber finanziert durch die Städte – und es passiert häufig genug, dass die Städte sich ein Opernhaus leisten, also das wird gebaut, und dann aber geht ihnen das Geld aus den Betrieb zu finanzieren. Wir hatten ja auch dieses Phänomen auch dieser beiden Architekturbüros, Fellner Helmer – die Zahlen hatte ich aufgeschrieben in der Abschrift, wie viele Theater das waren. Ich glaube bei Fellner und Helmer waren das so um die 80 Opernhäuser, die meisten davon in Bereich der k. und k. Monarchie –

S: In Bielefeld das Opernhaus und das Theater des Westens gehören auch dazu ...

U: Die Komische Oper in Berlin ist von denen gebaut, die Oper in Hamburg ist von denen gebaut ... aber im Wesentlichen in Südosteuropa.

S: Ein Habsburger Produkt.

U: Genau. Die hatten immer mehrere Entwürfe dann parat, also man konnte neugotisch byzantinisch oder neobarock haben, was aber nur eine Frage der Verpackung war, die die Bühnenmaße, die Bühnenmaschinerie, die waren relativ vereinheitlicht. Was dazu führte, dass man ganze Inszenierungen von Opernhaus zu Opernhaus transportieren konnte mit der Eisenbahn.

48.1

S: Das geht im 19ten und im frühen 20ten Jahrhundert ist das Ding durch die Eisenbahn leicht transportierbar. Jedenfalls lohnt sich das für die Unternehmer und die Häuser, die die Produktion bezahlen können.

U: Und das gleiche setzt auch in den Kolonien. Also Amerika, New York will eine Oper, San Francisco will eine Oper haben ...

S: Die USA als Kolonie ist schon ganz gut ...

U: Ja, Ex-Kolonie. Es wird eine Oper in Mumbai gebaut, es wird eine Oper in Hanoi gebaut ...

S: Das berühmteste ist doch in Brasilien ...

U: Manaus ...

S: Ok. Wo wir gerade vorhin von der Nationaloper gesprochen hast, und die Entwicklung und die Erfindung der Nationaloper, möchte ich zwei Beispiele dazu nennen. Und zwar die Entwicklung der Nationaloper von der Mitte des 19ten Jahrhunderts im Vergleich zur Mitte des 20ten Jahrhunderts, das ist Verdi, was ich gleich sage, und danach eine Geschichte von Richard Wagner in den 20er 30er Jahren. Ein halbes Jahrhundert nach seinem Tod, als sein Werk in das Zentrum auch des radikalen deutschen Nationalismus eingeschrieben ist. Verdi also Giuseppe als eines Nationalismus, der sich gegen die Habsburger Besatzung in den 1840er und 50er Jahren stellt. Und Italien in ein Einzelitalienische Städte und Staaten in eine Nation verwandeln möchte. Da ist Nabucco ein Symbol. Und 50 Jahre nach Wagners Tod reden wir von den Meistersingern, die auch ein nationales Symbol werden – aber bei Verdi geht das schon zu Lebzeiten, bei Wagner natürlich auch, aber da geht es danach um die Meistersinger als Kompensation für den verlorenen ersten Weltkrieg und das vernichtete Kaiserreich. Ich fange mit Verdi – Nabucco an.
50.1

Ist von 1842, um was geht es, falls das Publikum das wissen möchte:

Nabucco ist klar Nebukadnezar, der babylonische König, der 587 vor Christus Jerusalem besetzte und 10.000e Juden als Sklaven nimmt und nach Asyrien sozusagen verschleppt. Und das ist der Hintergrund der Oper: Besatzung eines fremden Königs von 10.000en Juden in Asyrien klick Habsburg klick Italien. Vor diesen Hintergrund ist also diese Oper, und es ist eine Befreiungsoper. Die Sklaven wollen raus aus der Knechtschaft, und glücklicher Weise gewinnen ja die Guten, und alle werden frei. Und natürlich gibt es das Luxusbeispiel, was alle kennen, den Gefangenenchor, weil jeder kennt ihn auch aus der Werbung, aber auch aus dem eigenen Stadttheater. Und da gibt es den Gefangenenchor nicht nur in Verona und in der Berliner Oper und jeder Oper auf dieser Welt. Und da wird ja sehr oft vom Publikum Dakapo verlangt. Es beginnt mit *ya pensiero sull' all' i dorate* – also zieh Gedanken auf goldenen Flügeln – und noch wichtiger ist die Schlusszeile, da heißt es dann übersetzt: Bald wird Juda vom Joch des Tyrannen befreit. Die Melodie, die ist so eingängig, dass jedermann sie mitsingen kann. Sie steht in Moll, Tempo ist langsam. Und es gibt

ein langes Orchestervorspiel, eine Flöte sorgt für eine düstere Stimmung, und dann gibt es eine Generalpause mit Auftritt des Chors im Dunkeln der Nacht am Fluss, also perfekt für jede politische Rezeption. Und der Chor beginnt einstimmig. Und da kann man im Gesang also nun herauslesen eine Sehnsucht nach verlorener Heimat, nach Jerusalem, nach Freiheit. Das ist wie ein Gebet gestaltet. Und der Rhythmus fließt also sanft dahin, es gibt wenig Kontraste. Warum ist das jetzt spannend. Dann kommt der eigentliche Gefangenenchor, und der Gefangenenchor ist deshalb auch interessant, weil Verdi die Komposition dieser zweieinhalb Dreistundenoper mit dem Gefangenenchor begann. Zufall? Im Gefangenenchor lassen sich also unterschiedliche Emotionen entdecken / erwecken (?), und wir hören jetzt, das habe ich mal in einem Vortrag gemacht, rein in eine Aufführung Neapel teatro San Carlo – 1951. Das ist die erste Aufführung von Nabucco in Italien nach dem zweiten Weltkrieg, und nach dem Ende der Mussolini Diktatur.

53.9

Du siehst 1842 kann wunderbar in 1951 einen politischen Freiheitsball in die Zukunft werfen. Die Wirkung auf das Publikum das war beachtlich, am Ende des Gefangenenchors, während es noch läuft, jubelten die Zuhörer, einer fängt und dann rufen 100 hinein – vielleicht spiele ich das einfach mal vor – viva Italia! Viva Italia! Und man hört bis bis – Zugabe Zugabe ... bis der Dirigent das ganze Stück – man hört, dass er kurz diskutiert, mehr kann ich auf der Platte nicht hören, was er sagt. Aber dann wiederholt er es. Und der Gefangenenchor in dieser Aufnahme also zeigt, diese Wiederholung, was die Menschen fühlten. Sie haben ein nationales Symbol italienischer Unabhängigkeit – 1842 und neuer politischer Freiheit nach dem zweiten Weltkrieg und von Mussolini 1951. Das ist ja eine Strategie die Oper gezielt politisch zu nutzen für Freiheit. Freiheit der Sklaven von Babylons Macht 1850 1950 ist eine Sehnsucht nach einem guten Italien. Und sie wollen politische Freiheit in einem einheitlichen Staat. Und Verdi, das weißt du, war in den – so nach Nabucco – in den 1850er 60er Jahren Italien gibt es ja seit 1870 – war Verdi und seine Opern ein Symbol des Bürgertum gegen Habsburger Fremdherrschaft, legal kann man nicht schreiben, jedenfalls in den Zeitungen, es lebe die Freiheit und der Nationalstaat, raus mit den Scheiß Österreichern – ne, aber man hat einen Lobruf auf Verdi. Und

man schreibt oft den Namen an die Wand bei Demonstrationen. Was völlig egal ist. Nein, es ist nicht egal, sondern unfassbar interessant: Weil du den Namen Verdi einfach auf einem Plakat hochhältst. Und wenn du den Namen Verdi bei einer Demonstration auf eine Hauswand schreibst, das bedeutet nicht nur Nabucco, es ist ein Schlüssel der Abkürzung der Buchstaben. Die da lauten: Viva Vittorio Emanuele Re Di Italia. Es lebe Vittorio Emanuel, der König von Italien, dieser König aus Sardinien sollte der ganze König des Landes werden. Und da haben die die ersten Buchstaben des Namens hineingepresst. Das nenne nationale Politisierung im Straßenkampf. Ich sehe zweierlei:

55.4

Auf der einen Seite also in dieser Oper persönliches Leid, die Trauer die Angst der Gefangenen – und das wirkt, wenn man so will körperlich auf die langsame Musik in Moll die Melodie eine Hymne. Auf der anderen Seite aber auch die optimistische Dimension, die politische Botschaft der Oper: Freiheit aus Gefangenschaft. Glück kann also durch Trauer entstehen. Und Millionen Italiener haben das möglicher Weise ähnlich empfunden. Vielleicht zum Schluss noch eine kurze Bemerkung zu Verdi, Guiseppe Verdi, für ihn war 1842 gings nicht richtig gut, er war jung, er ist Jahrgang 1813 und er kriegt es nicht gut verkauft, seine ersten Opern. Das war aber auch privat nicht gut. Er erlebte Leid und Suche nach Freiheit. 1840 wird er Witwer mit 27 Jahren, zwei Jahre zuvor sind direkt hintereinander seine beiden kleinen Kinder gestorben. Das kann man nicht gerade Glück nennen. Zunächst will er nie wieder komponieren und fühlt sich unfrei vom Schicksal gefangen genommen. Der Intendant der Mailänder Oper überredet ihn, also schüttelt ihn und ihn fast körperlich 1842 Nabucco zu schreiben, denn er hat einen riesen Triumph, danach kommen nur noch Erfolgsoperen, oder sehr viele Erfolgsoperen und er ist zurück im Geschäft. Ach ja, er lernt dabei auch die Solistin seiner Oper Guiseppina Strepponi und mit 45 und es gibt eine neue Freiheit und ein neues Lebensglück, also Nabucco geht auch privat gut aus.

47.1

U: Die Opern von Guiseppi Verdi sind ja durchkomponiert, da ist nichts mehr mit Rezitativen ...

S: Nein, das Rezitativ ist tot im 19ten Jahrhundert ... Sprechrezitative, aber in der italienischen Oper hast du es ... doch bei Rossini hast du es noch. Aber du hast es nicht mehr seit den 1830er Jahren.

U: Also ich habe das so von La Traviata, das ist jetzt die Oper, die ich am Besten von ihm kenne ... ein Drive geht durch. Wie reagiert das diese Architektur der italienischen Theaterhäuser da drauf, die noch weiterhin diese Logen haben. Wo das sozusagen als nationales Monument – als Denkmal – als eine Demonstration von nationaler Einheit und Freiheit verstanden wird. Wird da immer noch gequatscht? Währenddessen ...

S: Also, das läuft nicht eins zu eins. Es ist – das ist, was ich sagen wollte. Das ist völlig ... prozessual. Also nicht mehr nach – und übrigens, ich habe auch in Bayreuth, also – Bayreuth, wo jede Karte ein Vermögen kostet, und man früher, heute 5 oder drei Jahre wartet, im langsamen Teil, Parsifal, zweiter Akt, ein Handy gehört. Kam echt schlecht, nicht weil das Handy klingelte, sondern weil 1950 Leute nicht -...

MOBIL TELEFON

U: Psst ...

S: Nicht Psst ... vielleicht ein paar Leute riefen psst, das hast du gehört, aber von diesen 1950 Leuten machten 400 ganz leise Hnnnn ... und wenn 400 Leute gleichzeitig Hnn, dann hört sich das an, als hätte der Saal gerade Hn gemacht. Es kommt also vor. Aber das ist ein Prozess, der eigentlich der Disziplinierung ist um die Jahrhundertwende abgeschlossen. Da gibt es einzelne kleine Aussetzer.

U: Ich habe dir ja erzählt von meinem Besuch in Modena, im dortigen Theater. Das wenn ich die Zahl richtig in Erinnerung habe, rund 1830 40 gebaut wurde, und das wurde gebaut als ein paralleles – als eine parallele Unterhaltungsfabrik. Also zwei Säle werden gleichzeitig betrieben. Also im Foyer ist Prosecco und Tanzband, also wahrscheinlich eher Walzer und was so etwas Gehobenes. Also mit Bar und ich weiß nicht was. Und dann daneben, im gleichen Gebäude, konnte man durchgehen, die Oper mit Logen, aber mit einer Doppeltürschleuse.

S: Oh ja, genau.

MODENA

U: So dass man einerseits im Foyer die Opern nicht hörte, und andererseits in der Oper das Foyer nicht hörte. Und das Ganze ist aber so gebaut, und so gedacht, dass man während der Aufführung da hin

und her geht. D.h. in Modena jedenfalls, nun Modena ist nicht das Zentrum, das ist nicht Mailand.

S: Es ist ein Ausnahmefall, ein Superausnahmefall, ist nicht die Regel.
60.8

U: Es ist aber 1830 40 das Neueste vom Neuen, scheinbar.

S: Ja, 1830 40 ist die Oper noch dreißig Jahre, das ist super. Aber 1830 hat die Oper noch nicht das Schweigen erlernt. Das Beispiel, was ich aus den 1870er Jahren habe, das ist die Zeit, die Oper ist Jahrzehnte hinter dem Konzert. 1840 ist das völlig toll, aber da ist das Schweigen noch nicht in Italien angekommen.

U: Genauso ist die Komische Oper in Berlin, hatten wir ja gesagt, Fellner Helmer –

S: Aber die ist 1894 ... oder?

U: Ja, Ende des 19ten Jahrhunderts. Aber die ist gebaut als eigentlich als ein Bordell. Muss man mal so sagen. Es ist – Bordell, Spielhölle und Oper. D.h. es war so gedacht,

S: Da würde ich Karten kaufen ...

U: ... mit Hotel. Also deswegen Bordell mit ... Bordellhotel.

Akkreditierte Prostituierte hatten freien Eintritt, mussten akkreditiert sein, und es war so gedacht, dass du eben da hinein gehst, Freitag Abend und Sonntag Mittag wieder raus. Und du kannst da Karten spielen, du kannst dir die Aufführung in der Oper, das waren eher so kabarettistische Nummern – mit Musik untermalte Einakter vielleicht, also keine abendfüllenden Stücke, so wie sie heute aufgeführt werden, also eher die leichte Muse, eher die politische satirische Muse, aber so, dass man jederzeit rein und rausgehen konnte und sollte, also wie so ein Pornokino teilweise ...

S: Und das ist der Unterschied zur Staatsoper ... zur Hofoper, ein gewaltiger Unterschied.

U: Und dann eben mit einer entsprechenden Dame konnte man sich in das Hotel, das in dem gleichen Gebäudekomplex inkludiert war, zurückziehen, und dann wieder sich an den Spieltisch begeben, und so weiter. Um dann, wenn man bis auf Hemd und Hose ausgezogen war, also keinen Groschen mehr übrig hatte, dann wieder zurück zur Friedrichstraße zu laufen, nach Dessau oder nach München zurückzufahren um all seinen Freunden am Stammtisch zu erzählen, wie toll Berlin ist.

63.1

S: Was für ein gebildeter Hurenbock man ist.

U: Naja, mit Bildung hatte das ja nichts zu tun.

S: Es gibt ja auch hohe Kunst, wenn du willst. Wenn es Essen gibt, du hast Kunst, du hast Essen und du hast eine Hure. Nenne wir es Bohemien ...

U: Aber das sind ja Unterhaltungsfabriken. Unterhaltungsmaschinen, ...

S: Und da ist der Übergang zur MusicHall völlig fließend. Und das ist der Punkt, wo du ein neues ... das geht in den 1890er Jahren, 1850 hätte man das nicht gemacht.

U: Und das ganze hieß Komische Oper. Also das hat mit der Gattung Komische Oper ja ... nein, es hieß Metropoltheater, falsch. Es hieß Metropoltheater und nicht Komische Oper. Komische Oper war ernsthafter. War nicht so ...

S: War das nach dem ersten Weltkrieg. Oder erst DDR.

U: Nein, nein – also 90 haut hin.

S: Das Haus Metropoltheater ist ganz klar, das ist bekannt – das ist ja am Nollendorfplatz. – Oder? Wann hieß die Komische Oper Komische Oper?

U: Die Komische Oper wurde nach dem Krieg Komische Oper genannt.

S: Nach dem ersten oder nach dem zweiten.

U: Nach dem zweiten.

S: Also vorher heißt sie Metropoltheater. Das hätte ich erwartet, dass die DDR den Smash setzt, und nicht die Weimarer Republik.

U: Also einfach nur deswegen, weil die Komische Oper ausgebombt ist, die ist kaputt. Das Metropoltheater wird nach dem Krieg weitergeführt, als leichte Muse-Theater, also eher Operette, Musical. Auch das sozialistische Musical, gab es dann ja auch. Im Admiralspalast. Metropoltheater im Admiralspalast. Und die komische Oper die zieht von einem Kino, wo sie dann war, eben in das heutige auch – in die heutige komische Oper.

S: Glücklicher Weise diesen Anbau aus den 60ern 70ern finde ich – nachdem ich zuerst als alter dummer Wessi gelästert habe, finde ich den gelungen. Und dann die Kombination, als vor 10 Jahren wurde das noch etwas renoviert, das DDR Foyer und das Treppenhaus. Und dann hast du phantastisch das Auditorium. Und in gewisser Hinsicht hast du da drei deutsche Kulturen der Wende des 19ten Jahrhunderts,

die DDR der 60er, und die Veränderungen der 2000er Jahre der neuen Bundesrepublik, Insofern ist das Haus, zeigt eigentlich einen Streifzug durch 120 Jahre deutsche Operngeschichte.

65.8

U: Aber gebaut wurde es so, wie gesagt, dass man da – ich weiß gar nicht, ob es Türen gab im Auditorium, aber es war gebaut und gedacht, dass man jeder Zeit rein und rausgehen konnte.

S: Oben, tatsächlich ganz oben, du weißt, oben vom Rang, da ist alles ganz viel Platz hinter den Stuhlreihen, also den amphitheatralischen, das ist genau zum Laufen und zum Knabbern gedacht, super, das wusste ich nicht. Tolle Idee.

So ich komme dem zweiten nationalistischen Beispiel, wir hatten gerade die Freiheit und Verdi zwischen 18paarund40 und 1951, jetzt haben wir die dunkle Seite der Macht. Man kann es vergessen – eigentlich sollte man Wagner Darth Vaider nennen. Das ist ja eine Idee. Aber lassen wir das. Also es geht um die Rezeption der Meistersinger in der Weimarer Republik. Und die Frage ist, wie diese kompositorische Struktur und diese positive Resonanz überhaupt zusammenpassen, und die Frage ist, ob diese nationalistische Rezeption der Meistersinger Wagners Konzept spiegelte, oder waren es die Nationalisten, die das volle Möhre ausschalteten nach dem verlorenen ersten Weltkrieg eine neue nationalistische Rezeption des ohnehin nationalen Werks Wagners noch zwei Stufen nach oben packten. Und man muss Wagner als Nationalist und Antisemit nicht zu brutal verteidigen, aber der eitelste Mensch aller Komponisten, der gnadenloseste Mensch aller Komponisten, der begabteste Lügner aller Komponisten, aber ein unfassbar erfolgreicher Mensch, der Standards vorgibt für Publika und Eliten. Aber ich will ihn nicht verteidigen, aber man sollte die Brutalität der Meistersinger Rezeption nicht allein Wagner zuschreiben, und die Rezeptionsgeschichte der Meistersinger im 20ten Jahrhundert ist eigentlich das historische Problem überhaupt. Die Frage nach einem möglichen Zusammenhalt zwischen Wagner, der Rezeption im Kaiserreich, über die Weimarer Republik zum Nationalsozialismus. Wie der Syberberg in diesem Film über Winifred Wagner 1976 hatte er einen mehrstündiges Interview mit Winifred Wagner in Bayreuth in ihrem Haus gemacht. Da sagte er in der Anmoderation, Winifred Wagner redet von ihrem Freund Adolf, sie sagten sich Wolf und Wini, aber das ist eine andere Geschichte.

Zumindestens den Namen Wagner oder Hitlers sollten wir noch einmal erwähnen. Und da sagt Syberberg wunderschön über die Wagner Rezeption in Bayreuth: Adolf Hitler wurde Richard Wagners größtes Problem durch seine Nähe. Ich finde das sehr klug. Gehen wir zu den Meistersingern, und den 20er Jahren, wir sind also auf dieser genau spannenden Umbruchsperiode zwischen Kaiserreich und der braunen Zukunft. Das ist eine Demonstration für die Nation. 1924 wurden die Bayreuther Festspiele nach einer durch den ersten Weltkrieg bedingten 10-jährigen Pause wieder eröffnet, endlich verfügte man wieder über die notwendigen finanziellen Mittel. Und das Personal. Im Zuschauerraum saß nun ein anderes zusammengesetztes Publikum als in der Vorkriegszeit. Der Anteil der ausländischen Festspielgäste war zurückgegangen. Nicht sehr überraschend. Stattdessen kamen nunmehr deutsche Beamte, deutsche Lehrer, Ärzte und Studenten. Außerdem zogen die rechtskonservativen Bekenntnisse des sogenannten Bayreuther Kreises, das ist der Kreis um die Festspielleitung und um Wagners Sohn Siegfried und die wie gesagt die Chefspielleiterin, nachdem Siegfried 1930 31 stirbt, Winifred Wagner, also das sind die höchstens Lord Chamberlain ist ein Bekannter, das ist der engere Bayreuther Kreis, und er zieht immer mehr Rechtskonservative Besucher an. Also das Ding war voll konservativ und nach dem ersten Weltkrieg geht es ein Schritt nach rechts. Und in den dreißiger Jahren ist rechts von ihnen nur die Wand. Das Festspielpublikum wurde sozial betrachtet also kleinbürgerlicher. Und politisch gesehen rechtskonservativer. Der offizielle Festspieelführer von 1924 demonstriert seine Affinität zum Militarismus, zu Nationalismus des konservativen Lagers, und erkennt in Bayreuth Zitat: „eine deutsche Waffenschmiede“ – das Titelbild zeigt einen erhobenes Schwert vor dem Hintergrund des Festspielhauses.

71.0

U: Ich muss meine Brille mal kurz absetzen, Entschuldigung. Ja, ok.

S: Das kannst du nicht im Radio senden, aber ich finde das eindrucksvoll.

U: Und darunter blond gelockte also schwarz weiß Stich zwar, aber man sieht, das blond gemeint ist, ... Mädels und bärtige Männer.

S: Du hast da eine Arisierung in ArtDeco. Hier steht weiter: Gerade die Inschrift verkündet: Notung Notung – also das ist das Schwert von

Siegfried, Notung Notung neu und verjüngt, zum Leben weck ich dich wieder. Ende des Zitats. Adolf Rapp steuerte einen Essay bei mit dem Titel: Also eine Broschüre, die man kaufen konnte. Wagner als Führer zu deutscher Art. Na also, geht doch. In den Bayreuther Blättern aus demselben veröffentlichte Hans von Wollzogen das ästhetisch wenig reizvolle aber politisch desto eindrucksvollere Gedicht „Gedanken auf die Festspiele 1914“, das mit einem abgewandelten Meistersingerzitat schloss: „Heiltum ruht im Heiligtum geborgen, Sonne leuchtet hinter allem Dunst, alter Glaube lebt im jungen Morgen, denn uns bleibt die heilige deutsche Kunst.“ Ein Zitat dessen große künstlerische Qualität nicht zu loben wäre. Aber was ich eigentlich jetzt gleich erzähle, ist da komme ich jetzt zu dieser ich finde bestürzenden Geschichte. Der Leiter der Bayreuther Festspiele war Richard Wagners Sohn Siegfried. ER entschied sich dafür, das Haus mit den Meistersingern von Nürnberg zu eröffnen. Das Dirigat übernahm Fritz Busch (wenige Jahre später 34 nach England aus politischen Gründen geflohen, einer der Gründer von Glyndbourne) zum Auftakt der Festspiele war der Hügel demonstrativ schwarz-weiß, das ist die Fahne des Kaiserreiches, und nicht ...

73.2

U: Der Reichskriegsflagge sozusagen ...

S: Ne, schwarz-weiß – als Kriegsflagge wäre ein Kreuz. Und schwarz-weiß heißt – Schwarz weiß rot – Entschuldigung, das ist die Flagge des Kaiserreiches, und nicht schwarz rot gold, die Flagge des Staates, des deutschen Reiches, hat einfach „unsere“ schwarz-rot-goldene Flagge. Sie nahmen aber schwarz-weiß-rot, die Flagge des Kaiserreichs, die waren die Flaggen auf dem Weg hoch zum Hügel links und rechts an den Laternen hingen. Upsala ... nenne ich nicht direkt demokratisch. Also das war vom Dach bis zum Haus schwarz-weiß geflaggt. Die Farben versinnlichten also die Sehnsucht nach einem verlorenen Kaiserreich ...

U: Wie jetzt – schwarz weiß –

S: Schwarz-weiß-rot – ich rede – ich habe schon dreimal falsch geschlumpt. Schwarz weiß rot. Flagge des Kaiserreichs vom ... der Straße bis zum Festspielhaus. Und vom Restaurant schwarz weiß rot. Nicht schwarz rot gold, das ist ein Affront gegen die Republik. Punkt. Und das ist interessant, auf dem grünen Hügel wurde in der gesamten Weimarer Zeit nie die neue Nationalflagge gehisst. Also die – und die

Spitzenpolitiker der Weimarer Republik blieben im übrigen Bayreuth fern. Der erste Spitzenpolitiker, der kam, war Hitler. Er ging in Bayreuth übrigens immer im Anzug mit seiner Freundin Winifred – Wolf und Wini nannten sie sich – ging er immer im Anzug die Aufführung, nicht in der braunen Uniform, hinten hast du Winifred Wagner bei diesem Bild. Nur 1940 bei seinem letzten Bayreuther Besuch, als der Krieg ausgebrochen war, da hatte er die braune Uniform an. Aber nun kommen wir zu eigentlichen Geschichte. Siegfried Wagner polemisierte gegen den Niedergang der Kunstproduktion nach dem ersten Weltkrieg. Zitat Siegfried Wagner: „Fanatisches Auge, aber keine Leidenschaft. Darin, wie bei Hitler und Ludendorff, Romane und Germane, famose echte Rasse. Es ist schon trostlos, wie Deutschland herabgekommen ist.“ – So dachten wohl auch ein großer Teil der Festspielbesucher. Denn bei der Premiere der Meistersinger von Nürnberg am 22. Juli 2014 kam es zum nationalistischen Gegenschlag. Bereits während des Schlussmonologes des Hans Sachs, so berichtet eine Freundin Siegfried Wagners, „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 beendete die Vorstellung mit Heil-Rufen.

76.3

U: Wie viel Strophen, ist das überliefert. Weißt du das – das Deutschlandlied hat ja drei Strophen.

S: Wenn die das alle singen, ist es extrem wahrscheinlich, dass sie alle drei singen.

U: ... von der Memel bis zur Maas.

S: Wenn, wäre es die erste. Wir wissen genau, wenn sie nur eine singen, nehmen sie nicht unsere zweite²⁴. Es ist anzunehmen, wenn sie

²⁴ Die zweite Strophe wohl kaum: 1

Deutschland, Deutschland über alles, über alles in der Welt,
wenn es stets zu Schutz und Trutze
brüderlich zusammenhält.

Von der Maas bis an die Memel,
von der Etsch bis an den Belt,
Deutschland, Deutschland über alles,
über alles in der Welt!

2

Deutsche Frauen, Deutsche Treue,

die ganze Zeit singen, dass sie nach der ersten nicht aufhören. Und wenn sie nur die erste gesungen haben – ja ... Viele beendeten die Vorstellung mit Heil-Rufen. Der deutschen Nationaloper antworteten die konservativen Besucher fast einstimmig mit der Nationalhymne. Der Kritiker der Frankfurter Zeitung hieß Karl Hall, war sich nicht sicher, ob er die nationale Begeisterung des Publikums als spontane Tat, schließlich gerade besiegt worden, positiv bewerten sollte, oder aber als eine dunkle Entstellung der Kunst Richard Wagners, ausgelöst durch emotionale Verwirrung der Zuschauer aus der Niederlage des Krieges. Die macht Konservative völlig blöd. Zitat: „Wenn dann nach dem ergreifenden Schauspiel, das dem wirklichen hörenden die Rede verschlägt, das Deutschlandlied mehrstrophig abgesungen wird, weicht Begeisterung einem gelinden Entsetzen. – ich korrigiere: einem gelinden Erstaunen. Die anschließenden auch bei späteren Aufführungen immer wiederholten und doch versuchten Heil-Rufe aber öffnen dem kritischen Beobachter vollends die Augen. Das also hat man aus dem Erbe der Länder und Herzen umspannenden Genie gemacht. Dies die gesinnungsmäßige Umstellung, die Bayreuth seit 1914 an sich vorgenommen hat.“ Ende des Zitats. Zudem ärgerte sich Hall darüber, dass auch Zitat „wenn den Deutschen die geistigen Freiheitsbedürfnisse 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 dass in Bayreuth das engere Akademikertum als kulturelles Bindeglied erscheint. Dazu ein paar

Deutscher Wein und Deutscher Sang
sollen in der Welt behalten
ihren alten schönen Klang,
uns zu edler That begeistern
unser ganzes Leben lang –
Deutsche Frauen, Deutsche Treue,
Deutscher Wein und Deutscher Sang!

3

Einigkeit und Recht und Freiheit
für das Deutsche Vaterland!
Danach laßt uns alle streben
brüderlich mit Herz und Hand!
Einigkeit und Recht und Freiheit
sind des Glückes Unterpfand –
blüh' im Glanze dieses Glückes,
blühe, Deutsches Vaterland!

ehemalige Herrscher, und in den Proben der ehemaliger Feldherr Ludendorff.“ Ende des Zitats. Ein bisschen lang das Zitat, kann vielleicht am Ende gekürzt werden. Aber ich muss sagen, das ist einer der unfassbarsten Dinge, die ich aus der Wagnerrezeption kenne, dass sie während des Schlusschores aufstehen – mitsingen – und danach die Nationalhymne dreimal durch, das gesamte Publikum. Das zeigt Nationalismus ist eine wichtige politische Kompensation ...

79.4

U: Bei den Meistersingern geht es doch um Hans Sachs, der dieses Mädels, das der Bürgermeister oder wer ist ...

S: Der Vater eines wichtigen Bürgers, Pogner, gibt seine Tochter Eva zur Hand frei. Man muss aber vorher ein Meister und öffentlich in einem Wettstreit besser singen als alle anderen. Dann meldet sich ein Adliger von außen, Walter von Stolzing, sagte, ich will Teil des Meistersingerkreises werden, und die Meister wollen ihn erst nicht aufnehmen, es gibt einen Bösen, der dagegen polemisiert, dass einer von außen in diesen bürgerlichen Meisterkreis, ein Adliger, reinkommen will. Der ist der berühmte Beckmesser. Das ist der mehr verspottete Übeltäter in den Meistersingern. Und dann geht es am Ende, Hans Sachs liebt diese Eva ein bisschen, aber er ist ein älterer verwitweter Schuster. Aber Walter von Stolzing sieht einfach toll aus – und am Ende der große Schluss, da singt er: Morgendlich leuchtet im rosigen Schein eine hinreißende Arie auf einem großen Fest außerhalb der Stadt Nürnberg und alle jubeln ihm zu, Beckmesser verschwindet, und der Schlussmonolog, wo alle zustimmen, also sie können jetzt heiraten, Eva und Walter und der Ältere, Hans Sachs hat irgendwie verloren – und er weiß es. Und singt am Ende einen sechs-siebenminütigen Schlussgesang, ehrt eure deutschen Meister ... Gott, warum kann ich den Scheiß auswendig. Streich den Satz raus. Ehrt eure deutschen Meister, dann bannt ihr gute Geister. Und gibt ihr ihrem Wirken Gunst, zerging im Dunst, das Heilige Römische Reich uns bleibe gleich die Heilige Deutsche Kunst. – Also was politisch nicht funktioniert, durch Kunst kann Deutschland gerettet werden, daran kann in den 20er Jahren sehr schön anknüpfen, und Nürnberg Heil Hans Sachs Heil – ruft der Chor. So ruft das Publikum also auch Heil. Und zehn Jahre später ruft ein anderer Heil – in Klammern: die erste Aufführung 1933 – als das System braun ist, läuft mit welcher, rate! – Genau: Meistersinger.

81.8

S: Darf ich noch ein bisschen mehr – du hast noch ... oder soll ich es ein bisschen heißer machen.

U: Schütt einfach noch ein bisschen drauf.

S: Tja, du siehst, ich sollte doch schöne Beispiele bringen ...

U: Ne, es ist wunderbar ... also die nationale Kunst in diesem Fall als ein Substitut für eine verletzte Nationalehre ...

S: So ist es, und zwar ein Werk nach links, zur Partizipation, Italien, und ein Werk nach rechts, zur Ausschließung des Feinds, des militärischen Gegners, aber auch des Linken, von der Republik, und die Frankfurter Zeitung ist ja eher eine linksliberale Zeitung, deshalb hast du gehört, den Anfang des Zitates würde ich unbedingt übernehmen. Das zeigt den Zorn des linksliberalen Journalisten gegen diese schieß rechts Wirkung, dass die Hälfte des Publikums mit Heil brüllt, dass am Ende schreibt der Böse: auch Ludendorff war bei der Probe dabei, der gescheiterte General im ersten Weltkrieg. Wäh! – Du merkst, da schreibt ein Bürger gegen ... insofern ist die Geschichte super.

U: Die Eignung Wagners zur Einfriedung, zur Eingemeindung in ein nationalistisches Programm müsste aus meiner Sicht ja sowieso scheitern in dem, was er im Ring komponiert hat. Ich meine, wie kann diese Story, die da erzählt wird, in der es um – also eigentlich so wie eine Paten-Geschichte, also es gibt alles, was zum bürgerlichen Moralkodex nicht gehört: Inzest, Betrug, Verrat, Mord, Verwandtenmord, Brudermord. Es ist wirklich alles dabei, es ist sowas von verstörend, also es ist die Selbstauslöschung einer ganzen Dynastie ...

S: Einer Welt, sie endet in der Götterdämmerung, und die Macht von Wotan – während er um die Macht kämpft, verliert er an seine eigene Strategie - als Lösung bleibt nur die Konzeption seiner unehelichen Tochter der kämpfenden Walküre Brunhilde nämlich die Liebe und die Welt, die es gibt, ist Mist – und sie wird vernichtet. Ich halte das für – da sind wir an dem Punkt nicht ganz einer Meinung, ich halte das eine der großen Kunstwerke der Musikgeschichte überhaupt.

U: Das habe ich ja damit nicht bezweifelt.

84.9

S: Ja genau ... aber letztlich spuckt es der bürgerlichen Gesellschaft ins Gesicht. Inzest 1854 – hallo. Walküre erste Akt. 1854, da schreibt Wagner das zu Ende. Also das macht mich also unfassbar oder?

U: Ist das eigentlich nicht diskutiert worden, dieser offensichtliche Widerspruch des Inhaltes dieses nationalen Kunstwerkes, also das sich jedenfalls irgendwie so geriert, das deutsche Weihemusikfestspiel – aber mit einem Inhalt des – das dem Bürgerlichen ins Gesicht spukt. Das aber sogleich in den Kanon aufgenommen wird, so – als ob das Publikum das meint, sich darüber zu identifizieren, dass es zuhört, muss im Zuhören auch noch weghören.

S: Eine Geschichte zu diesem Inzestvorwurf. Wagner schrieb nachdem er die Walküre 54 als zweiten Teil des Rings fertig hat, bis der letzte Teil fertig war, dauert es noch 20 Jahre. Götterdämmerung ist nicht entscheidend für unsere Frage jetzt ... schrieb er an Franz Liszt, ich bin gerade mit der Walküre fertig, nach einem Jahr Arbeit, und ich kann glücklich schreiben, es ist die beste Musik, die je geschrieben wurde. Das nennt man gesundes Selbstbewusstsein. Man kann es auch Größenwahn nennen. Jedenfalls hatte er voller Selbstbewusstsein das Libretto den Text an dutzende Leute der deutschen Elite verschickt. Meistens mit keiner Reaktion, manchmal mit großem Lob, manchmal mit Kritik. Er hat es auch einem philosophischem Vorbild geschickt, nur den Text wohlgemerkt, aufgeführt wurde das Werk ein paar Jahre später in München – an Schopenhauer. Wagner war sauer, dass er von Schopenhauer auf das ihm zugeschickte Libretto der Walküre nichts hörte. Viele Jahre später, ich weiß nicht, in den 60er 70er Jahren stirbt Schopenhauer, wo im Nachlass auch das Manuskript von Wagner gefunden wird, der Walküre. Das ist nicht überraschend, überraschend ist, dass es Seite für Seite durch Anstreichungen durchgelesen wurde. Und einzelne Sätze zur Kommentierung zurück – hat er für sich gemacht. Und so sehr hatte Schopenhauer Blut an der Walküre geleckt, in der Schlusszene, wo Sigmund nach seiner Schwester – es sind beide Halbgeschwister, weil Wotan wie immer herumgevögelt hatte vor ihnen – da ruft er ihr zu, bevor sie die Nacht verbringen und Siegfried zeugen, was ja auch wie gesagt der eigentliche Skandal ist – ruft er ihr, während sie sich umschlingen, bevor der Vorhang runter geht – „Braut und Schwester bist du dem Bruder – so blühe denn Welsungen

Blut“ – Regieanweisung Wagner: Der Vorhang fällt schnell.
Kommentar Schopenhauer: Es wurde aber auch höchste Zeit.
88.6

U: Aber wie passt das zusammen? Ich meine, das ist ja im Fall Verdi auch nicht wirklich anders. Also La Traviata ist ja auch keine Oper, die vor Moralität strotzt.

S: Traviata ist eine Ausnahme. Königin Viktoria übrigens als Ergänzung - großer Opernfreund, bis ihr Mann Albert 1860 61 starb, ging sie im Schnitt zweimal die Woche in die Oper. Das nenne ich Opernfreundin. Aber sie gab ihren Kindern die Instruktion, nie La Traviata. Ich gehe gern in Verdi. So eine Oper, das guckt sich unsere Familie nicht an. Ist aber die Ausnahme. Verdi ist also nach Nabucco ist er einfach erfolgreich – die anderen Opern in der Zeit, Rigoletto, Troubadour – was weiß ich Wagner sage ich schon, was Verdi schrieb, 25 30 Opern. Die verkauften sich gut. Nach dem frühen Tod seiner Frau und der beiden Kinder, haben die Opern alle eins gemeinsam. Sie gehen alle schlecht aus – du musst dir bei Verdi-Opern keine Gedanken machen, dass du mitzitterst, die Hauptpersonen sterben sowieso.

U: Vor allem die Frauen.

S: ER schreibt als Il Giorno di Regno – König für einen Tag – und noch eine zweite – er schreibt zwei komische Opern, so mit 20 – und dann gibt es 50 Jahre 40 Jahre nichts. Und dann werden die Opern immer seltener. Er hat Angst vor Wagner. Und die Opern schreibt er nur noch alle drei, dann alle fünf – dann alle sechs Jahre. 1871 Aida – und dann meint er, jetzt muss Schluss sein. Und der Typ einfach – der wirklich kluge Mann, sehr klug und beachtet Wagner, und meint jetzt, nach Wagner kann ich nicht mehr komponieren. Aber er lernt selbst, macht eine neue Fassung von Simon Bocca Negra, überarbeitet eigene Opern, schafft einen eigenen Stil dramatischer – aber ohne dieses ganz großen Pathos von Wagner. Macht 1888 so herum 87 – muss ich genau nachgucken Othello, aber da liegen 15 Jahre zwischen Aida und Othello – und es werden einzelne Opern wieder überarbeitet.
90.0

Kassette 02 01

90.0

Othello ist auch keine richtig lustige Geschichte, 1896 zu diesem Zeitpunkt 96 97 – das kann nicht stimmen – er ist 79 80 – und da der Mann 1813 geboren ist – ist es 1893 – 80 Jahre später, also im 80igsten Lebensjahr, das muss man sich mal reinstellen, 1893 (aufgeführt) schreibt er seine letzte Oper, Falstaff, eine Komödie – Mhhh – das nenne ich souverän. Das nenne ich große Kunst – und sie endet mit dem Schlussmonolog, Tutto el mondo e burla – die ganze Welt ist ein Spiel. Und so sah er in seinem Leben ganz am Ende– und ganz am Anfang eine Komödie – und zwischendurch auch ein persönliches und verhandlungsmäßiges Desaster. Natürlich ist er klug – er nimmt massenweise Shakespearestoffe so wie Rigoletto, Othello oder sowas, Macbeth, super, da sterben sie zwar alle, aber ich habe eine echt gute Idee, weil die ist von Shakespeare. Da hatte er Gefühl. Wagner ist der erste der ... ja, der sagt: Ich nehme die Idee, und ich schaffe den Text selbst. Die Idee schaffe ich und den Text – und danach komponiere ich die Musik. So funktioniert Wagner. Alle Komponisten bis dahin haben Librettisten, Mozart und DaPonte ist ein schönes Beispiel, die da zusammenarbeiten, aber da ist etwas Neues. Und da ist Verdi noch ein Mensch der Tradition, im 20 Jahrhundert, obwohl Richard Strauß macht es mit Hoffmannsthal, schreibt auch keine Libretti, hat aber die Idee auch selbst, und das wird dann irgendwie Standard, im 20. Jahrhundert, dass die Komponisten die

Idee selbst haben, also Benjamin Britten zum Beispiel oder so etwas. Ich hätte noch einen wenn Du möchtest Musik-Skandal.

92.2

U: Noch einmal zum Thema Moralität, diese Widersprüche lebt die Oper einfach. Das scheint aber ihren Anspruch als Tempel des Nationalismus und eben der bürgerlichen moralischen Werte nicht anzufechten, das ...

S: Das Bürgertum selbst akzeptiert, dass es eine Sünde gibt, die sie aber abends um 22 Uhr wieder beenden. Das ist das, was das Bürgertum sich als Sünde, wenn es disziplinierten schuldigung teuren Rahmen läuft, gibt das Bürgertum sich das. Übrigens die Anzahl der Gegner der Walküre in den 1860 70er Jahren ist viel größer als die Anhänger der Walküre und von Wagners Werk. Also das ist ein wichtiges Detail, was du bedenken musst. Wagner ist hochumstritten, und er wird jahrzehntelang von mehr Leuten gehasst oder ignoriert, oder nicht gemocht, als gemocht, gefördert, finanziert.

93.3

U: Das gleiche trifft ja auch, nach allem, was ich weiß, auf den Lebenswandel der hatten wir im 18ten und 17ten Jahrhundert der Stars. Die Tenöre haben das viele Geld, das sie verdient haben, in einem sehr aufwendigen Leben in einem Saus und Braus ausgegeben. Und in den Städten, in denen sie waren, lagen ihnen Frauen zu Füßen, das haben sie auch leidlich ausgenutzt, also zum Leid dieser Frauen, und definitiv das Gegenteil des bürgerlichen Kanons, des bürgerlichen Moralkanons vorgelebt. Und damit auch die Zeitungen gefüllt. Also man wusste es, dass diese Institution Oper sowohl inhaltlich, was auf der Bühne stattfindet, als auch im Gebaren ihrer Repräsentanten das Gegenteil macht von dem, was für das es die Subvention bekam und die Eintrittspreise bekam.

S: Aber das Publikum kann sich anpassen, aber es kann sich auch wehren. Wenn es – wenn der Sexismus die Provokation übertrieben wird. Die kleine bis mittlere Provokation ist um 1900 – im späten 19ten aber auch noch im frühen 20ten Jahrhundert akzeptiert, wenn in der modernen Musik die politische inszenierte, sexistische Dimension überdreht, die Musik, die Tonalität droht zu verlassen, der Rhythmus brutaler wird, dann schalten sie um. Und das passt in der Stravinsky Geschichte, glaube ich sehr gut.

Tenore Saus & Braus

U: Ich habe nur noch die Geschichte in Erinnerung eines Säureanschlages auf einen Tenor, weil eben die Ehefrau eines Zuschauers gevögelt hat, ist dann der Ehemann auf diesen Tenor los. Also er hat nicht den Tenor mit Säure überschüttet, sondern er hat ihm Säure zu trinken gegeben. Der hat also dann dadurch seine Stimme verloren. Also diese Art von Konflikten ...

S: Was für eine Form der Rache. Das ist ja ganz klar. Kastraten, was wir ja schon besprochen, waren nicht nur um den Hoden befreit, die Erektionsfähigkeit war so ... und sie im 18ten Jahrhundert hoch beliebt bei den Adligen oder großbürgerlichen Damen beliebte Spielobjekte. Die Tenöre im 20ten Jahrhundert gilt das gleiche, was wir uns schwer vorstellen können. Dass Caruso etwas kleiner, ziemlich pummelig ein Sexstar war. Aber diesen Ball kannst du weit in die Gegenwart werfen. Jedes Jahr sehe bei Dussmann eine neue auch inzwischen auf Schallplatte und CD groß gemachte Sammelbox einer Werbeschallplatte, wo meistens Musik aus Italien oder 20er 30er Jahre Varieté läuft oder einige Liebesarien – und der gut mit kurzem Bart in die Kamera gerne raffiniert gekleidet schauende Mensch ist: Jonas Kaufmann. Das ist Sexsymbol der Marketing-Industrie. Nicht, dass der Mann pausenlos rumhurlt. Er wird verkauft als Mhhh ...

97.0

U: Noch dazu deutscher ... darf man nicht vergessen.

S: Ja früher Domingo ...

U: Es geht darum, dass es ein Deutscher ist. Endlich haben wir mal einen deutschen Tenor.

S: ~~Er kann Top singen und er sieht sehr gut aus.~~

U: Und was diesen Tenören dann seltsamer Weise gemeinsam ist, ich weiß nicht, wie das bei Jonas Kaufmann ist, da kenne ich mich nicht aus, aber die meisten Tenöre können nicht mit Geld umgehen.

Pavarotti ...

S: Domingo lebt und hat echt gut Geld. Pavarotti nicht?

U: Pavarotti als er starb, hat 35 Millionen Euro Schulden hinterlassen.

S: Das musst du mir mal erklären, wie das geht. Der muss durch die Auftritte und Filmaufnahmen doch mehr als 100 Euro die Woche gehabt haben.

U: Nein, er hat einfach noch mehr ausgegeben.

S: ER kann Immobilien, er kann Bankengeschäfte gehabt haben, ...

U: Er hat ein Leben geführt, das so ... ich weiß es jetzt ... mir fällt nur dummer Weise der Name nicht ein. Eben dieser Tenor, der kurzzeitig das Metropoltheater als Intendant meinte retten zu können.

S: War das nicht Rene Kollo?

U: Rene Kollo ... ja ...

S: Und dann scheiterte, denn sein Vater, glaube ich, Walter Kollo, hatte ja auch den ersten Versuch ...

U: Er trank grundsätzlich Champagner und aß Kobe-Fleisch ...

S: Wir reden jetzt nicht von Kollo, sondern von Pavarotti?

U: Von Kollo. Auch da ein Lebensstil, der dem Ausmaß des Narzissmus, also hatten wir jetzt schon öfters, das Phänomen des Narzissmus der Oper insgesamt, seit eben unser Stichdatum war jetzt die Zauberflöte, wo also die Bühne sich wichtiger nimmt als das Publikum sich wichtig nehmen soll. Dieser Narzissmus schlägt durch auch auf die Starrepräsentanten, sprich die Tenöre, Soprane, etc. Und das führt dazu, dass die ihre Wertigkeit dermaßen überschätzen, dass sie sogar über ihre gigantischen Einnahmen hinaus wirtschaften.

99.2

S: Nun wird Pavarotti endlos mehr verdient haben durch Filmverträge als Rene Kollo, aber offenbar sich finanziell und dem Ruhm nach dem Ende seiner Karriere völlig überschätzte. Startenöre hören immer zu spät auf, schön zu sehen an Siegfried Jerusalem, hören immer 10 Jahre zu spät auf, auch wenn sie Tristan singen, dass alle im Publikum sagen, ach du Scheiße, was ist aus dir geworden. Und von Rene Kollo hörte ich, ich habe ihn einmal in Bayreuth vor ein paar Jahren gesehen, und ich hörte von einer der Türsteherinnen, dass vielleicht streicht du das mit den Türsteherinnen raus, aber das ist ... dass er auch mit leeren Plastiktüten auch im Festspielhaus noch im Sommer ist, und davon ausgeht, obwohl er seit 25 Jahren oder aufgehört hat zu singen, dass er einfach reingelassen wird umsonst. Die Häuser sind, habe ich mal gehört, sind ausverkauft. Aber es wird erwartet, dass er da in den Privaträumen der Familie Wagner herumgeht und so etwas. Auch wenn er einfach ja ... in Jeans Hemd und einer Plastiktüte aus dem Supermarkt davorsteht. So höre ich das. Das ist drowning by numbers – das ist ein Extremfall sich dann zur Parodie zu zeigen. Er war mal richtig gut, er hat es aber vergessen, dass er es nicht mehr ist. Ok. Jetzt habe ...

100.7

U: Jetzt sind wir im Anfang des 20ten Jahrhunderts.

S: Wir hatten ja vorhin schon die 20er Jahre – ich habe hier zwei – ich habe drei Beispiele – aber zwei, die relativ gut zusammenpassen, verschiedene Formen der Moderne will ich sie nennen. Du hattest gesagt, du wünschst dir noch eine Saalschlacht, aber eine – die passt besonders gut, weil sie – das Problem der Moderne für das elitäre Publikum veranschaulicht. Nämlich in der Komposition, im Sujet, in der Geschichte läuft etwas, was man nicht erwartet, das ist ja ein bisschen akzeptiert, aber was den Rahmen sprengt, und dann tickt das Publikum vor Zorn durch. Es ist ein berühmter Skandal, es ist streng genommen keine Oper, aber ich finde, das kannst du ohne dein Publikum zu entsetzen ...

U: In dem Fall ist es ein Ballett.

S: Es heißt Le Sacre du Printemps – und es ist von Stravinsky und es ist die Uraufführung – das ist Paris 1913. Also ...

U: Das geht ähnlich wie bei dem Wagner, über den wir gerade gesprochen haben, um Sex.

S: Das ist so – bei Wagner geht es aber auch um – bei Wagner geht es nicht nur um Sex, sondern Wagner geht es auch um Erbauung durch Kunst. Nur die Vorstellung von Stravinskys Vorstellung der Erbauung und der der Wagner Fans ist nur unähnlich, es ist das Gegenteil. Eine ernsthafte körperliche Gewalt in den Opernhäusern ist im 20ten Jahrhundert selten geworden, im Unterschied zum 19ten – Gewalt geschah relativ selten, an der Wende zum 20ten Jahrhundert beendeten die Zuhörer die gewaltsamen Querelen im Musikleben im Regelfall. Man sollte auf Ausnahmen von dieser Regel gucken, nämlich auf Regelbrüche. Es gibt es vor und nach dem 1. Weltkrieg Polemisierung gegen Strauß, Salomé und Elektra – nach dem 2. Weltkrieg ... das wirst du natürlich noch besser wissen gegen Opern von Henze, oder Bühnenwerke wie das Floß der Medusa 1968 in Hamburg. Da gibt es so kleine Elemente von Brüllen und Gewalt, aber sonst ist das 20te Jahrhundert gewaltfrei. Wenn Chereau 1976 ausgebuht und gebrüllt wird, sogar antisemitische Sprüche an den Kopf kriegt, und Schwuler – wird er dafür nicht verprügelt. Das war im 19ten Jahrhundert anders. Und jetzt ein körperliches Element haben wir bei der Uraufführung von Le sacre du printemps Paris 1913. Die Antwort also auf die Frage, was die Musik in den Zuhörern auslöste, um warum die Selbstkontrolle der Akteure misslang, würde

ich die Antwort im Kontext der Aufführung vermuten. Aber welcher musikalischen Genres natürlich -welche begünstigen Saalschlachten besonders, ist meistens Bühnenproduktion. Ist viel viel seltener – und im 20ten Jahrhundert praktisch gar nicht reines Konzert. Da ist der Schauer nicht groß genug. Das langweilt, dann geht man raus. Aber wenn du was auf der Bühne kriegst, dann gibt es doch den letzten Pusch. Ich finde die Frage ist relevant, warum die Unruhestifter so willentlich so demonstrativ auf öffentliche Unordnung setzten, und ja, war es so, dass diese Ausschreitung eigentlich den persönlichen Unterhaltungswillen befriedigten, hey, es macht mir Spaß, oder hatten sie das Gefühl, wir gefährden dadurch die gesellschaftliche Ordnung, wenn ich da die Kontrolle verliere. Also, wir gucken auf die neue Musik im 20ten Jahrhundert. Wer sind die Täter, wenige Komponisten und Musiker sind die Täter. Sie stellten die zur Alltäglichkeit gewordene musikalische Romantik aber in Frage. Und entwickelten aber einen Stil der Abgrenzung und bald der Atonalität der Dodekaphonie, 12-Ton-Musik aber über Schönberg möchte ich jetzt nicht weiter reden, diese neuen Klangtechniken einen wachsender Pluralismus alternativer musikalischer Gattungen, sie befremdeten das Publikum. Also wir haben sehr wenige Täter – und nach der Meinung des Publikums sehr viele Opfer, nämlich man selbst. Viele Besuche fragten sich zum Beispiel, ob eine Komposition von Arnold Schönberg überhaupt noch Musik sei, sondern nur ein Klangteppich oder eine Klangreizung. Alban Berg aber Igor Stravinsky wurden gefragt, die bekamen auch so Kritiken von den Zeitungen: Ist es überhaupt spielbar? Also ist es Musik, ist es spielbar? In Klammern bei Berg und Schönberg kam natürlich der antisemitische Vorwurf und in den 20er Jahren wimmelt es von Rassismus, dass Schönberg als Jude und Stravinsky als Jude ethnisch einfach so verkommen seien, das ist klar, da können sie gar nicht komponieren.

Antisemitismus

106.1

Jüdische Gene machen dich blöd im Kopp.) Also nehmen wir als Beispiel jetzt Igor Stravinsky Paris 1913. Die Uraufführung seines Ballettes Die Uraufführung seines Ballettes Le Sacre du Printemps in Paris sie verursachte vielleicht das größte Aufsehen vor dem ersten Weltkrieg. Das Publikum erlebte wahrhaft ein musikalisches Frühlingsopfer, wie das Stück ja heißt. Am 29. Mai 1913 gab das Ballet russe von dem berühmten Impresario Sergej Djagilew im

théâtre des Champs Elysée Stravinskys Bühnenwerk. Also es gibt Bilder, die Stravinsky Schnappschuss bei Proben zeigen, und den berühmten Impresario steht bei ihm so rum. Und das Publikum – das muss ein hochelitäres Publikum ... Stravinsky erschuf eine bewegende Musik und zwar liegt der Focus auf dem Körper. Da hast du die Moderne. Die Themen und Motive wurden im Unterschied zur Spätromantik deutlicher, der Orchesterklang nahm eine völlig brutale rhythmische Härte des Tanzes an. Der berühmte Tänzer war Vazlav Nijinsky natürlich – seine Choreographie formte die Bilder und stampfenden und schüttelnden Bewegungen des Tänzers. Dinge die heute schon die Leute packen würden, 1913 geben sie dann ihre Selbstkontrolle an der Garderobe ab. Dieses aus dem Photo von sechs Tänzerinnen und anderen Aufführungen von den Leuten die geben den Eindruck eines symbolistischen einen Mythos der Moderne und einer hochaggressiven Choreographie. Nun was immer der Abend Künstlerisches auch zu bieten hatte, wir würden heute sagen, staunenswertes, dieser mondäne Ort Champs Elysée in Paris und das elitäre großbürgerliche Publikum – dafür war der Ort ungeeignet. Das hätte in Wuppertal geklappt mit Pina Bausch 1970, aber nicht da. Also es ist ein sehr elegant geschwungenes Theater im frühen Jugendstil, das théâtre champs élysée – es sieht sehr elegant einladend aus, mit geschwungenen Reihen, wir haben einen Jugendstil und wir haben ein Publikum mit Status, das da ist. Und es versammelte sich die Elite der Gesellschaft Politiker, Wirtschaftsbonzen, Künstler. Und es geht um Sehen und Gesehen-Werden – und das ist wichtiger als die Komposition. Man konnte sich am Anfang ganz gut noch beherrschen, im ersten der beiden Teile gab es nur Zwischenrufe, Pfiffe und gelegentliches Brüllen, das ganze Stück dauerte eine gute halbe Stunde, und die erste Viertelstunde war die Musik gut zu hören, weil nicht zu laut gepfiffen und gebrüllt wurde. Dann gibt es aber den zweiten Abschnitt. Und es wird ja auch immer besser. Der sprengte jede Erwartung. Letztlich gibt es ja am Ende ein Todesritual und er bedrohte den Geschmack der Leute. Wir haben Archaik und Angst, was sie sehen, und sie sind von der Fremdheit so, dass sie sich wirklich fürchten, sie haben Angst vor diesem ja aus Osteuropa kommenden brutalen Mythos, denn dass der Klang in kompositorischer Form eigentlich was Neues, denn Motive waren fragmentarisch und wir hören eine Reihung der Motive, nicht eine

Entwicklung, sondern eine Reihung, auch das – schönen Gruß an Schönberg – zeigte eine Form der Moderne. Und dann das Todesritual – es gibt eben diesen riesigen Frühlingstanz junger Mädchen, das war – und eins eben stirbt, und das ist nicht nur inhaltlich sondern auch melodisch harmonisch und rhythmisch neu. Das ältere das reiche Publikum brüllte aus den Logen lautstark auf jüngere Bürger auf den Rängen und den Stehplätzen, die klatschen wollten. Sagte ich schon, dass das Stück die ganze Zeit läuft. Ältere brüllten, und werfen irgendwelche Sachen, jüngere klatschen und brüllen so: Weitermachen. Das hätte ich echt gerne gefilmt. Das Geschrei darüber, das Maul zu halten, oder die Huren von der Bühne zu prügeln, stimulierte auch wieder höhnisches Gelächter. Was für eine Schau. Und der Spaß verflog als einige Zuschauer sich prügelten, sie hatten auch ein bisschen zu sehr mit Flaschen geworfen, ich habe gehört, das soll im Opernhaus doch auch verletzen, wenn du so eine Flasche an den Kopf kriegst, und einige haben sich mit Spazierstöcken verletzt, und als es dann zu viele blutige Nasen gab, kam die Polizei auf den Plan, und hat den Saal geräumt und einige verhaftet. Auffällig, wie ich finde, waren die Emotionen des Publikums ... sie waren sozusagen ein Mittel der Verständigung. Mit dem konnten sich Anhänger, die größere Zahl der Gegner verständigen. Und sie gingen auf diese bestimmte Musik auf die Inszenierung, aber damit konnten sie natürlich auch Differenzen zeigen. Und letztlich haben wir als Element Unverständnis und das Resultat ist Gewalt. Aber ich glaube, dass die Mehrheit der Lärmenden und hinterher aggressiv körperlich werdenden Besucher gewusst haben, was sie an dieser an ihrer Aggression an ihrer emotionalen Aufregung schätzten: Sie wussten sie es. Ich glaube, das war zum Teil geplant. Denn Stravinsky verletzte die gewünschten kulturellen Vorlieben der Gesellschaft und – dass die aggressive Körperliche Intervention des Publikums in der Aufführung geplant war, zeigt: sie glaubten damit nicht den Status quo zu gefährden, nein, weil wir uns prügelten, schützen wir den status quo.

112.3

U: Ich meine, der Sacre du Printemps ist harmonisch konsequent als eine Abfolge von disharmonischen Akkorden geplant.

S: Aber der Rhythmus ist eine unfassbare Brutalisierung auch.

U: Ein Rhythmus, der sich auch ständig wandelt, der den Anschein hat, ostinat zu sein, aber tatsächlich ist es ein sich stetig wandelndes

Amalgam – und ist in dieser Konstruktion eigentlich nichts anderes als die konsequente Weiterentwicklung dessen, was Wagner davor getan hat.

S: Schönberg argumentiert Brahms – du kennst diesen Aufsatz Brahms der Neuerer – die serielle sage ich schon ... die Form der Reihung, statt nur der dramatischen symphonischen Entwicklung, meint Schönberg in dem Aufsatz bei Brahms entdeckt zu haben. Der Aufsatz von 1912 glaube ich heißt Brahms der Neuerer – aber das wage ich jetzt nicht zu entscheiden.

U: Ob es an Reihen oder was auch immer lag – man muss einfach konstatieren, dass diese Entwicklung eines Kanons, also einer Wiederaufführung der Werke der vorgehenden Generationen akkumulativ, d.h. so jetzt auch schon des 20ten Jahrhunderts 200 Jahre rückwirkend, bedeutet, dass dieses Spektrum an musikalischer Sprache abgedeckt. Also man kann nicht komponieren wie Wagner, weil dann jeder sagt, das klingt so wie Wagner, und Wagner kann es besser.

114.0

S: Man kann nicht komponieren wie die Spätromantiker, das Argument gilt ja auch für Brahms Bruckner und so weiter ...

U: Man muss, um sich als Komponist zu etablieren und dann in diesen Kanon aufgenommen zu werden, in irgendeiner Weise ...

S: Muss sich in ein neues Feld begeben.

U: Etwas Neues – es gibt einen Zwang zur Neuerung.

S: Und das Entscheidende ist, um die Jahrhundertwende ein Mensch wie Gustav Mahler, der zum einen ein Bein noch im 19ten und das andere schon im 20ten hat.

U: Aber wichtig ist der Zwang zur Neuerung. Einem solchen Zwang war ein Mozart nicht unterworfen.

S: Doch, es war viel kleiner die Schritte allerdings. Sie waren genial, aber der Sprung verglichen mit Sacre ist ein viel größerer ...

U: Dem Beethoven wurde nicht vorgeworfen, wenn da so etwas Hadyhnhaftes oder wenn was plötzlich eine Bachsche Fuge auftaucht bei Mozart, oder dergleichen, es gibt sogar ein Streichquartettsatz, der ist eins zu eins aus der Kunst abgeschrieben von Mozart, das hat man ihm nicht zum Vorwurf gemacht, das ist also – es gab diesen Zwang zur Neuerung nicht, den es im beginnenden 20ten Jahrhundert schon längst gibt.

S: Der Prozess beschleunigt sich dann ... du kannst nicht mehr aufhören. Wenn du erst einmal angefangen hast, so – dann kann Stravinsky nicht mehr zurück. Es gibt aber auch eine andere Form der Moderne. Ich dachte erst Strauß sei nach dem Rosenkavalier nur konservativ, nach seinen ersten beiden Provokationsopern Salome und Elektra. Lauenz Lüttiken der Musikwissenschaftler, meinte, ne, was er in den 20er 30er Jahren macht, also Frau ohne Schatten und so ... das ist eine andere Form der Moderne. Er findet, das ist eine konzentriertere nicht nur konventionellere Form der Moderne, die ist nicht so auffällig wie die von der 2. Wiener Schule. Aber das kann ich nicht entscheiden. Ob es Konservatismus ist, oder ein anderer Weg der Moderne, jedenfalls auffälliger sind die von Stravinsky, dann Schostakowitsch und von Schönberg, wirst du ja noch irgendwie reden, ich habe keine Ahnung, wie sehr Moses und Aaron eine große erfolgreiche Provokation darstellt oder ob Schönbergs Ruhm letztlich aus seinem nicht Gesangswerken resultiert. Das kann ich nicht entscheiden. Das wirst du besser wissen.

116.8

U: Bei Schönberg tritt das ein, was wir jetzt auch schon erwähnt haben, dass einer räumlichen Differenzierung. Also seine Werke werden in einem privaten Zirkel, also in einem Privatverein uraufgeführt.

S: Ja, in den 20er Jahren. Aber dann geht es doch manchmal ...

U: Es geht dann auch raus ... aber es ist jetzt nicht mehr so, dass sozusagen eine einheitliche Großgesellschaft – also die in den Champs Elysées noch vereint war, wo alles, was in Paris Rang und Namen hatte, sich trifft, dann vereint ist, sondern es geht dann nur noch eine Neue Musik Gemeinde dahin. Es gibt dann auch eine Aufteilung der Kunstgemeinden, die möglicher Weise im Streit miteinander sind, aber auf jeden Fall nebeneinander her existieren. Und der eine will ästhetische Neuerungen mitmachen. Und der andere nicht.

S: Wir haben den Kampf – ich habe so den Eindruck den es seit Beginn unserer Gespräche immer in der Operngeschichte gab, wir wagen mal die Prognose immer in der Operngeschichte geben wird, wir kämpfen – und Schönberg hat besonders viel zu kämpfen. Es hatte Wagner auch – und das hatte Mozart auch, und das hatte auch – ich glaube, das ist eine Grunddimension des Musikbetriebs, vielleicht kann man nur beklagen, dass in den letzten Jahrzehnten des 20ten

Jahrhunderts immer weniger gekämpft wird, was der Innovation nicht nützt. Es wird eher ignoriert als gekämpft. Lachenmann und Nono oder wen wir nehmen wollen. Es ist – sie werden eher ignoriert und nicht besucht, statt dass da wie bei Henze ein paar tausend Leute demonstrieren, das Gefecht ist vorbei.

118.9

U: Ja, weil es ja auch eine Differenzierung dann auch der Medien gibt. Also wir haben Differenzierungen auf allen Ebenen. Also es gibt eine Differenzierung des Publikums für Neue Musik – und solche, die nur Wagner wollen oder Spätromantisches. Andere die sich für Barockoper oder die Alte Musik begeistern, die aber dann wiederum die Oper des 19ten Jahrhunderts nicht lieben. Es gibt sowieso die anderen Medien, also das Kino, das fängt ja eben in Stravinskys Zeiten so ungefähr an.

S: 1890 – genau – 1913 ist es schon ein Massenphänomen. Keine Frage. Ein neues Bezugssystem – du gehst immer weniger in die Music Hall oder Vaudeville, sondern ins Kino. Du hast spannende Programme. Und noch einmal – es gibt es erstens viel öfter und es ist viel viel billiger. Es ist eine Form von Demokratisierung innerhalb des Musikbetriebes, das solltest du noch glaube ich in deinen Sendungen deutlich sagen – aber es ist auch eine Popularisierung, weil es billiger ist. Insofern kann man auch sagen, dass es eine Demokratisierung ist. Ich kann mir demokratischer auch mit weniger Geld auch als Kleinbürger als Arbeiter als Arbeitslose Hausfrau den Kinobesuch, jedenfalls die Mittagsvorstellung alle zwei Wochen leisten. Die Oper geht alle fünf Jahre wenn ich geerbt habe.

120.4

U: Genau ... also ich meine, von wie vielen Musiktheaterbühnen in London sprachst du von 90 so etwas.

S: Musiktheaterbühnen heißt aber, da sind Varietés und Music Halls dabei, es gibt immer noch drei vier Opernhäuser, aber es gibt so viele Operetten, Music Halls Varietés und Hallen die du für ein paar Vorstellungen im Monat immer regelmäßig hast. Dann sind es 90 1914. Aber wenn du nur die richtigen Opernhäuser und die richtigen komischen Opernhäuser und die richtigen Music Halls, die jeden Abend spielen zählst, bist du auch schon bei 20 30. Und das ist unglaublich. Das wäre 1814 1850 undenkbar.

U: Und jetzt hast du eben in London ...

S: Da hast du das Smash. Smash ist bei dem Musical – das 50er Jahre Musical in Europa ein Massenphänomen wird, in den USA läuft das seit den 30ern. Ich weiß nicht inwieweit du das noch nutzen willst, in deinem Radiofeature – dann müsste eigentlich sagen wir die Operette verwandelt sich in das Musical und da hast du ganz das Publikum, was du anziehst, und dann hast du Glück, wenn du Cole Porter hast, ganz großes Glück, wenn du Bernstein West Side Story hast, und du machst endlos Geld, wenn du Andrew Lloyd Webber heißt, ich glaube inzwischen reden wir sogar von Sir Andrew Lloyd Webber, das ist Karriere, um mit Cats eigentlich jeden Abend so, als wenn du das Geld selbst druckst. Ja ...

122.0

U: Ja, aber das sind auch wieder manche geschlossen worden, von diesen Häusern.

S: Aber Andrew Lloyd Webber ist nicht pleite, habe ich nicht gehört.

U: Das ist dann trotzdem vom Publikumsverhalten nicht so viel anders wie in der Oper. Da wird vielleicht Popcorn verkauft, und erlaubt ...

S: Im Musical wird nicht wild geschwätzt. Ich gehe fast nie ...

U: Ich weiß nur – ich war einmal mit meinem Sohn, dass es so laut ist, dass du dich unterhalten kannst, und ...

S: Klar, kriegst ja alles verstärkt, ... bis der Arzt kommt, natürlich ...

U: Wenn ich mit meinem Sohn rede, dann eben in 10 Zentimeter Entfernung, und das hört der, der einen halben Meter daneben sitzt, hört das nicht. Weil es so laut ist.

S: Klar, das wird so verstärkt ...

U: Und – also da wird das Schweigen sozusagen auf diese Weise erzeugt, dass durch die Lautstärke ...

S: Erzwungen durch die Verstärkung ...

U: ... relativ zur Lautstärke der Bühne ist ein normales zimmerlautes Reden quasi ein Schweigen. Das ist keine Frage. Es wird das die Oper im Kino übertragen. Also das ist das, was die am virtuosesten die heutige Covent Garden Oper macht, also – Royal Opera House ...

S: Auch die Metropolitan Opera macht das ... und Simon Rattle in der Berliner Philharmonie kannst du jede Woche live gucken jetzt.

U: Das, was das Royal Opera House macht, ich weiß nicht, mit jeder Aufführung nicht, aber doch mit sehr vielen, also es fünf oder sechs Produktionen auf jeden Fall im Jahr, die dann weltweit aber vor allen

Dingen natürlich in England und overseas also sprich in Australien und sonst wo wird das in 1200 Kinos ausgestrahlt.

S: 1200? Weltweit live?

124.0

U: Live.

S: Mir ist ein einziges Rätsel, wie diese Kino voll zu kriegen sind. Offenbar ist das so, sonst würden sie es nicht machen ...

U: Es ist offenbar so, und hat halt sein Publikum in Städten, wo sich Leute finden, die sich grundsätzlich für Oper interessieren ...

S: Das ist aber München eher als Hanoi.

U: Nein, das ist Edinburgh eher als München. In ganz England gibt es wie viele Opernhäuser. Zwei in London.

S: Dann hast du ...

U: Glyndebourne ist ein Festival ...

S: Du hast beide in London, dann hast eine Scottish Opera, die ist in – die wechselt zwischen Glasgow und Edinburgh – und dann hast du gegründet vor 10 Jahren etwas ganz Merkwürdiges, sie heißt opera of the North – d.h. du hast ein Team, was zwischen York und Leeds herumfährt, und den Norden alle zwei Wochen in einem neuen Haus ist. Anders formuliert: Ich weiß nicht, ob es eine Oper in Nordirland gibt, weiß ich nicht. Ich glaube nicht. Du hast in London und die Opera of the North und in Schottland vier Häuser – und die Opera of the North reist die ganze Zeit – und es gibt fortgeschrittene Pläne – ich weiß nicht, ob es schon gelungen ist, ein fünftes Opernhaus zu bauen in Britannien, ich glaube es ist schon gelungen Birmingham²⁵. Wir fassen zusammen. Es gibt 5 in ganz Britannien, und 85 90 in der Bundesrepublik mit Österreich und der Schweiz 110 – das konnte ich mir immer sehr gut merken, mit Österreich und der Schweiz – sind diese 110 Häuser – ziemlich genau bis auf drei vier Stück genau so viel wie auf der ganzen übrigen Welt zusammen. Das ist leicht zu bedenken, wenn Britannien vier Häuser sieben oder acht in Frankreich, ich glaube es gibt 12 in den USA so läuft der Spaß. Du hast etwa in dem deutschsprachigen Raum so viele Opern wie im Rest der Welt. Ein gutes Beispiel ist auch – in Berlin hast du drei – und drei Opern hat ganz Afrika. Was eine ganz – was ein furchtbarer Vergleich ist, aber die Wahrheit.

126.4

Viele Opernhäuser

²⁵ Gegründet 1955 – aber sehr wenige Produktionen im Jahr.

U: In Afrika gibt es eines in Johannesburg²⁶, eines in Kairo ... wobei da ganz selten Opern aufgeführt werden.

S: Es gibt das Opernhaus ... und es gibt viele Opernhäuser, die zum Beispiel in Tunis von Franzosen gebaut oder in Casablanca, aber leer stehen, da steht das Gebäude, sie werden nicht bespielt, und das dritte in ... Marokko gibt es kein Opernhaus. Hat Nigeria ...

U: Es gibt in Ghana ein Zentrum für performing Arts ...

S: Wir dürfen nicht die Festspielstätten – Glyndebourne und Bayreuth zählt ja auch nicht als Opernhaus ... hat Südafrika ein zweites Opernhaus²⁷ - Kapstadt und Johannesburg?

U: Das kann sein.

S: Ich lese ab und zu ich lese in der Literatur drei ... ich mache mir nur gerade Sorgen, wo ist das denn ... aber ja?

U: In England ist es wesentlich geringer subventioniert, außerdem noch, ...

S: Unfassbar viel geringer.

U: Deswegen muss das Royal Opera House diese Art der Geschäftstätigkeit entfalten ...

S: Und die Eintrittspreise sind einfach höher. Als in Deutschland.

U: Das Mehrfache ... davon. Wobei wir auch dann gerade eben bei Deutschland wären. In Deutschland wird Oper Theater

Orchesterbetrieb als eine nationale respektive dann an die Kommunen abgegebene ...

S: ... eine Bildungsaufgabe, nicht nur zur Unterhaltung, sondern zur Erziehung deutscher Kultur. Musik ist im Zentrum des Kulturlebens – England ist es am Rand.

128.0

U: Nicht deutscher Kultur, das muss man schon dazu sagen. Sondern als Bestandteil der Kultur.

S: Musik als Teil deutscher Kultur. Da gilt auch Verdi.

U: Deswegen ist Deutschland ein Eldorado für Künstler zum Beispiel aus Amerika, also ein John Cage oder Steve Reich, oder all diese Leute hätten nicht überlebt, wenn es dieses deutsche Subventionssystem nicht gegeben hätte.

S: Auch italienische Künstler können es genießen, weil es auch in Deutschland für ihre Sachen Subventionen gibt, die es geringer gibt.

²⁶ Gauteng Opera Johannesburg

²⁷ Cape Town Opera House

Frankreich hat relativ höhere Subventionen noch – die Skandinavischen Länder sind groß – nur es gibt halt in Norwegen nur 4 ½ Millionen Einwohner – und deshalb haben sie glaube ich auch nur ein Opernhaus.

U: Wobei gerade in Norwegen gerade durch die Einnahmen, die sie aus dem Öl haben, sehr viel für Kultur ausgeben.

S: Sehr sehr viel – nur ist es einfach sehr klein, um einfach 100.000de anzuziehen.

U: Und ein Element staatlicher Wohlfahrt in Deutschland würde ich eher vermuten, dass man sagt, man möchte eine Kunst haben, die frei ist, die Kritik üben kann, und die vor diesem Hintergrund ein Wiedererwachen eines Nationalsozialismus oder dieser Erfahrung verhindert. Also es geht da auch schon um den Schutz der Demokratie, wenn man so will.

129.6

S: Das ist ganz klar, das ist Demokratisierung, dass sich kleine Angestellte mit ihren Kindern die Zauberflöte in Hannover und in Dortmund leisten können.

U: Dass man eine Operkarte, die sonst 250 Euro kosten würde für einen Stehplatz – dass man die für 10 Euro kaufen kann, darum geht es.

S: Ich glaube in der Tat, die Häuser werden in Deutschland zu 80 bis 90 Prozent, oder 70 bis 90 Prozent – 70 Prozent ist München und 90 Prozent ist Dortmund – werden die subventioniert, in Britannien liegt es schon bei 60 bis 50 Prozent – in den USA ist auf 30 Prozent runter. So läuft das Spiel. Es wird immer ungerechter in der Verteilung.

U: Da braucht man dann die Spenden und welche Auswüchse das hat, ist ja auch klar. Aber nein, ich sprach jetzt nicht nur von der Demokratisierung des Zugang, sondern ich sprach von der künstlerischen Freiheit, die sich außerhalb wirtschaftlicher Zwänge entfalten soll. Da hat man einfach die Erfahrung gemacht, dass das auch in der Weimarer Republik schon, wo es ja Subventionen gab, aber längst nicht in diesem Umfang, dass es da zu Beschneidungen der künstlerischen Freiheit kommt. Und um da diesen Freiraum zu schaffen, gibt es die Subventionen, und diese künstlerische Freiheit ist oder soll sein ein Faktor zur Stabilisierung des demokratischen Systems. Also das ...

S: Das ist kein Wunder, dass die Bundesrepublik da eine Speerspitze ist, denn sie haben in fehlender Demokratie den höchsten Preis gezahlt bis 45 – genau genommen hat die ganze Welt diesen Preis gezahlt, vielleicht ist das auch eine Erklärung, außer der Tatsache, dass es immer viele kleine Städte und Staaten gab, von dem Kaiserreich, ein Glücksfall, dass jetzt die Musik demokratisch angeboten wird, weil Topkünstler sind dadurch billiger.

131.6

U: Und die Musik und die Oper und ihr Inhalt wird auch als ein kritischer Faktor analysiert. Man hat eben in Wagner dann die Brüche, vor allen Dingen ...

S: Das Regietheater, das du in Deutschland und Frankreich hast, in England musst du es suchen, USA weiß kein Mensch, was Regietheater ist. Außer man kauft es auf DVD.

U: Ich meine Regietheater, das hatten wir ja auch schon in unserer letzten Sitzung, beginnt auch im 19ten Jahrhundert. Also dass man sich ausführlich Gedanken macht, wie soll etwas inszeniert sein, wir hatten die Stumme von Portici, wo von dem Regisseur, den es ja schon gab, aufgezeichnet wird, wo die Dekors zu stehen haben, und von wo nach wo die Sängerinnen gehen soll ...

S: Und der Vulkanausbruch ... aber das meine ich. Ne, Regietheater nutze ich jetzt als eine intelligente Herausforderung und Provokation der Moderne ab den 1920er – vielleicht auch erst seit den 1950er Jahren. Nicht, dass es vorher keine Regisseure gab, aber die Stumme von Portici hat ein Vulkanausbruch, das Leute reingehen, und es kaufen. Das geht nicht darum, die Gesellschaft zu provozieren, wie Patrice Chereau das gemacht hat.

U: Naja, provozieren - ...

S: Ich meine den Ring von 76 schon von der Provokation her.

U: Provozieren im Sinne von einer Provokation da hineinzugehen. Also ich meine, das ist schon etwas, was die Grand Opera gemacht im 19ten Jahrhundert in Paris, dass sie irrsinnig aufwendige Inszenierungen auf die Beine gestellt, die dann auch wahnsinnig lange liefen, teilweise 50 60 70 Jahre, also immer die gleiche Produktion, weswegen es ganz wenige Premieren gibt in Paris, also jedenfalls in der Grand Opera, und die sind natürlich choreographiert worden, da konnte der Tenor oder die Sopranistin nicht sich selbst irgendwie arrangieren.

133.8

S: Ich möchte aber, da wir von England gesprochen haben, zu meiner nächsten Geschichte kommen. Oder du hast einen ganz tollen flow, dann höre ich weiter zu.

U: Nein, ich skizziere nur gerade die augenblickliche Situation nach 45 in Deutschland vor allen Dingen, aus welchen Faktoren sich das alles zusammensetzt. Ich meine übernommen wird das Modell des Schweigens, das in der zweiten Hälfte des 19ten Jahrhunderts entwickelt wurde. Das ist der absolute Standard, es werden die Logen herausgebaut, wo immer es möglich ist, und durch Reihenbestuhlung ersetzt. Es ist das Foyer, es ist

S: Es wird dreimal geklingelt, wenn du reingehst, ...

U: Es tut sich jedenfalls – es wird in der Zeit von 45 bis 68 wird sich chique angezogen, dann ist es ein Ort auch um den Protest auszudrücken, indem man in Jeans und Schlabberdings in die Oper, aber man geht in die Oper und schweigt dann trotzdem. Es werden natürlich auch in der Oper Flugblätter verteilt und dergleichen. Also der Ort der politischen Demonstration ist die Oper weiterhin, aber längst nicht in dem Maße wie deine Geschichte, die du aus Brüssel erzählt hast. Oder andere politische Manifestationen ...

S: Die Oper ist in der Gesellschaft angekommen, man kann auch sagen, sie wird konventioneller – die Kritiker sagen auch, sie wird spießiger. Weil sie main stream ist. Und auch kleinbürgerlicher Main Stream ist. Die Inszenierung von Zauberflöte, fällst du meistens tot um, weil man sich genau keine Mühe gibt und einfach alberne Märchendekoration langweilig lautet die Antwort.

U: Ich habe dieses Buch gelesen, wo es um die Neubau der Deutschen Oper in Berlin geht. Also da wird wahnsinnig viel diskutiert, dass es durchsichtig sein soll, dass es demokratisch sein soll, dass es eben keine Logen gibt, dass man von der ersten Reihe nicht besser sieht als von der 15ten, dass es sozusagen keine Unterschiede des Rangs mehr gibt, also es geht um die Gleichberechtigung, es geht um die Verschleierung von gesellschaftlichen Unterschieden, nicht mehr um das Herausstellen Königsloge welche Loge kostet wie viel und so weiter. All diese ... die Stühle erlauben auch keine ausgefallene Mode, man muss ... allein die Bestuhlung begrenzt den Spielraum mit Kleidung zu spielen oder zu protzen ... aber dann, wenn du dir die Inszenierungen der ...

Davidde Oper Berlin

S: 60er Jahre anguckst ...

Kassette 02 02

135.5

S: ... hast äußerst konventionellen Quatsch ...

U: Eröffnet wird glaube ich mit Don Giovanni, wenn ich das richtig in Erinnerung habe in der Deutschen Oper. Und es ist konventionellster Quatsch. Überhaupt kein Regietheater – also von Demokratie – von irgendwas – ein Sehnsuchtsmoment.

S: Also Bonner, als Einwohner von Bonn, der in den späten 80er Jahren nach Berlin regelmäßig fuhr – noch Mauergrenze und frühe 90er Jahre, war das Herz auch in den späten 80er Jahren auch privat in Westberlin. Hat mich eine Freundin dann regelmäßig drei vier Mal im Jahr dann in die Deutsche Oper mitgenommen, und ich kriegte dann keine Ahnung ein Dutzend in den späten 80ern ein Dutzend Produktionen mit – Schülerpreis – also saß man da für 8 oder 10 Mark auf einem guten Platz. Warum erzähle ich das ...? Weil in den späten 80er Jahren sah ich Bühnenbilder, wenn ich dann im Programm guckte, von wann die waren. Wenn man Glück hatte, bekam man einen neuen Götz Friedrich. Ich habe meinen Holländer, das weiß ich noch genau, 1989 gesehen, in einer Inszenierung von 1964 – Herzlichen Glückwunsch, er war ein Vierteljahrhundert alt und lief alle zwei drei Jahre wieder, dann nahm man den Quatsch raus. Regie gab es nicht mehr, die Leute auf die Bühne, sangen, wann die Arie vorbei war, gingen sie wieder runter. Das ist eine dieser Entwicklungen. Ich vermute in der Bundesrepublik auch noch bis zur Wiedervereinigung.

137.4

S: So jetzt hätte ich, wenn wir über die Moderne und die Gegenwartskonsum reden, habe ich da noch eine Schlussgeschichte, aber vorher möchte ich Thema Randgruppe über und England hatten wir über Benjamin Britten und Peter Grimes reden und Männlichkeit das Meer die Moderne und es gibt auch Homosexualität. Das ist möglicher Weise interessant für das Publikum. Und ich habe sicherheitshalber mal Peter Grimes ausgewählt. Weil es einfach eine Topoper ist. Und sie ist interessant. Die ganze Entwicklung ist

Peter Grimes ...

interessant, die Geschichte ist interessant und der Komponist ist interessant. Es ist ein Libretto von einem Montagu Slater, das Gedicht ist ein recht bekannter britischer Dichter, der George Crabbe, aber das ist nicht jetzt wichtig. Sie wurde ein paar Wochen nach dem Ende des zweiten Weltkrieges in Sadler's Wells (London) 1945 uraufgeführt. Schlüsselperiode, sie spielt an der Ostküste Englands um 1830, die Bewohner sind Fischer und Einwohner einer Kleinstadt, also am Ende der Welt. Aber am Beginn des Meeres. Die Geschichte ist von einem Fischer, der heißt Grimes, einem verschlossenen schwerblütigem Menschen, das ist ein Eigenbrödler, und der hat Unglück mit seinem Fischerjungen, denn mit allen eigentlich. Der erste, der stirbt auf See, und der zweite stürzt sich von der Klippe zu Tode. Schon mal schlecht. Und damit die Geschichte natürlich auch den Scotland Yard Effekt hat, wird er den Verdacht nicht los, dass er der Mörder ist. Und das ist die Grundidee der Handlung, und alles führt letztlich zu einer gnadenlosen unerbittlichen Szene, da der Unglücklich ja sich von seinem einzigen Freund und im Angesicht der Frau, einer Lehrerin glaube ich, die er immer liebt, den Rat empfängt, aufs Meer hinaus zu fahren, und samt dem Boot in den Wellen zu versinken. Finde ich sehr britisch. So geschieht es, und während die Gemeinde – die hat natürlich in der Kirche einen Gottesdienst – und sie preist den Gott und hat so anklagende Rufe – wie böse der Grimes ist – und sie rufen später Peter Grimes, wie – als wenn sie einen Untoten, ein Monster, benennen. Sie gellen – sie sind starr, sie sind unerbittlich, teilnahmslos, das ist der Mensch, das Individuum gegen die Masse. Und warum ist das spannend?

140.0

Aus verschiedenen Gründen. Es ist das – wenn du so willst – die politisch soziale Botschaft des Werkes aus dem Kontext des 2. Weltkrieg. Ja, du hast das Meer, ja, da hast du Britannien, aber du hast die Masse, die anonym und brutal sein kann gegen den Einzelnen, der nicht richtig angekommen ist. Und Peter Grimes ist kein Sympathiebild als Charakter. Aber hier hast du das Ausgeschlossene und Hilflose und hier kannten andere Künstler, das Publikum aber auch die Presse auf das Jahr 1945 – und deshalb wirkte die Oper tief erschütternd, tief erregend, und die Premiere war ein riesen Erfolg und wohl auch deshalb, weil die Leute sich politisch angesprochen fühlen, aber auch weil sie Tränen vergießen konnten, weil die Geschichte sie

packt. Ja. Die Identifikationsnähe ist viel leichter als bei Le Sacre – und da ist das Identifizieren relativ schwer mit einem zu Tode getanzten Mädchen. Britten ist – das ist glaube ich wichtig – war selbst ein Kind der englischen Küste. Er kam aus seinem Küstenstädtchen, das hieß Lovestoft, liegt an der Ostküste in der Grafschaft Suffolk, da ist er geboren worden, hatte in einem Interview mit ihm, hat praktisch keine musikalische Ausbildung bekommen. In der Schule wurde einmal im Jahr ein Abschiedslied in der Schule gesungen, dann war Schluss. Und er hat mit 5 oder 6 im Notenschulbuch mal geguckt, wo es auch Noten gab, und hat mit 5 oder 6 so ein paar Zeilen geschrieben, und überlegt, ob man nicht mal komponieren könnte. Geradezu gruselig, was Menschen selbst sich beibringen können. Nun, was ich erzähle, ist die Entstehung der Oper ist also untrennbar mit dem Meer verwoben, der Entwurf zu Peter Grimes entstand auf einer Atlantik-Überfahrt von den Vereinigten Staaten, wo er 1938 39 bei Kriegsausbruch sich aufgemacht hat, von den Vereinigten Staaten hat er zwei Jahre gelebt und kommt 1941 zurück nach Großbritannien. Er wollte in den zweiten Weltkrieg zurück, und was für sein Land tun, obwohl er Linker und obwohl er ein bekennender Pazifist war. Und dass er Konzerte gibt und dass er komponiert, weil er meint, irgendwie muss die Gesellschaft muss ich der was zurückgeben, auch als Pazifist. Und er – ich habe einen schönen Brief gefunden – da schreibt er selbst im Jahr 1945, ich zitiere Benjamin Britten:

142.6

„Die meiste Zeit meines Lebens verbrachte ich in engen Kontakt mit dem Meer, das Haus meiner Eltern in Lowestoft blickte direkt auf die See. Und zu den Erlebnissen meiner Kindheit gehörten die wilden Stürme, die oftmals Schiffe an unsere Küste warfen und ganze Strecken der benachbarten Klippen wegrissen.

Als ich Peter Grimes schrieb, ging es mir darum meinem Wissen um den ewigen Kampf der Menschen und Frauen, die ihr Leben, ihren Lebensunterhalt dem Meer abtrotzten, Ausdruck zu verleihen. Trotz aller Problematik ein derart universelles Thema dramatisch darzustellen.“

Von dem damals einer der berühmtesten britischen Dirigenten Sir Thomas Beecham gibt es den netten Satz, wonach die Briten zwar keine Musik lieben, wohl aber den Lärm, den mögen sie. Also den

Lärm, den die Musik macht. Das Gegenteil aber glaube ich, ist bei Britten der Fall. Genau diese Einstellung wurde durch die Briten, dass sie keine Musik lieben, aber den Lärm, den die Musik macht, wurde durch Britten überwunden. Man kann sagen, erstmals – wenn man Elgar und Sullivan rauslässt. Großbritannien befreite sich in den 40er 50er Jahren von seiner musikalischen Provinzialität. Und es war Brittens Mut, immer wieder auch trotz musikalischer Innovation Melodien in Peter Grimes zu schreiben, was dieser Arbeit die Krone aufsetzte. Und sozusagen half, es ins Repertoire zu integrieren. Und das ohne Abstriche an den zahlreichen Dissonanzen und brutalen Entwicklungen dieser Oper. Und besonders hervorheben möchte ich die Orchesterzweischenspiele zwischen den einzelnen Bildern, am Ende ist es ein großer Sturm, das vierte Bild, die sind sehr expressiv, ausdrucksstark, und sie zeigen letzten Endes das Bild des englischen Meeres an der Ostküste. Bedrohlich gewalttätig, düster, gefährlich. Britten hatte dafür gesorgt, also partiell ist er atonal, das atonale Weltbild aber nicht zum einzigen Maßstab einer integren Modern aufsteigen zu lassen. Darin wenn er man so will war er eine Art Gegenpol ein Vermittler gegen die Anhänger der 12-Ton-Musik. Und das ist ja Realismus. Er starb mit erst 62 am 4. Dezember 1976, und Britten war zu dem Zeitpunkt in der Gesellschaft anerkannt. Mehr noch, er war geadelt worden zu Sir Benjamin Britten – und drei Jahre vor seinem Tod – bekam er einen Sitz im Oberhaus. Er war ein Lord Benjamin Britten, das ist Rekord, das gab es nicht. Und regelmäßig auf Empfängen besuchte ihn die Königin – auch in Begleitung seines Tenors, für den er immer schreibt, Sir Peter Pears. Auch der Teil der Elite – und sie beide sind Jahrzehnte ein schwules Paar. Die beiden lieben sich und leben zusammen. Machen das Festival zusammen, man sieht pausenlos Photos, wie die Königin auf Empfängen – oder wenn sie sein Festival besucht, mit Prinz Philip rumläuft, und auf Philips Seite ist Peter Pears und auf der Seite direkt daneben ist Benjamin Britten, der mit der Königin redet. Sir Peter Pears und Lord Benjamin Britten. Was ich zum Schluss erzählen muss, ist erstaunlich und zeigt auch ein im Musikleben zeigt, dass Musikleben Kulturleben ist. Und Peter Grimes – die Oper des einsamen Mannes am Meer ...

146.5

U: Der sich am Ende umbringt ...

add.
Britten

S: Ja, oder er verschwindet im Meer, wir wissen es nicht. Er will verschwinden, es ist der Wille zum Selbstmord. Von der Gesellschaft ausgeschlossen. Was erzähle ich, ich möchte eine Schlussgeschichte erzählen zu Benjamin Britten und Peter Grimes, beide in der Elite der Gesellschaft. Peter Grimes – Benjamin Britten ist nicht der Komponist – der Komponist von Peter Grimes heißt Peter Grimes ... eine wichtige Erkenntnis, nein, Lord Benjamin Britten ist als erster britischer Komponist einen Lordtitel bekommen und Sir Peter Pears, für den die ganzen Hauptrollen schreibt, auch War-Requiem, sind beide in den Elitenkreisen – und sie leben zusammen und sie machen ein Musikfestival Aldeborough in Ostengland, auch an der Küste. Nun stirbt Benjamin Britten mit 63 1976 – das ist traurig, und die Presse berichtet es, dass ist aber – in den Armen von Peter Pears – aber das ist nicht richtig interessant für die Geschichte, die jetzt kommt. Denn er war nicht Sir Benjamin Britten, er ist drei Jahre vor seinem Tod befördert worden, denn Sir ist eine Knighthood, wie das so schön heißt, aber das ist ein Adelstitel, der nicht vererbbar ist, also es gibt Sir Simon Rattle und wenn er stirbt, erlöscht der Adelstitel. Wenn du einen Lord bist, hast du einen Oberhaussitz, hast gewissen formale Privilegien, und kannst es an deine Kinder weitergeben. Nun hatte Britten keine Kinder, das leuchtet ein. Aber warum ich das erzähle, lautet, ist: Wenn du ein Oberhausmitglied bist und ein Lord, musst du einen handschriftlichen Trauerbrief vom Monarchen an – die Ehefrau des Lords des schreiben. Da ihre Majestät Elisabeth II. – Gott schütze die Königin – sehr genau weiß, dass es keine Ehefrau von Benjamin Britten gibt, noch dass seine Ehefrau ein Mann ist, den sie selbst Sir Peter Pears geadelt hat, weiß sie nicht, was sie 1976 tut. Wir wissen es nicht genau, aber wir wissen, dass es ein Tag dauert, und sie mit Premierminister telefoniert. Das wissen wir. Und dann passiert etwas, was es 10 Jahre vorher nicht gegeben hat. Sie schreibt einen Trauerbrief – und zwar zwei drei Seiten handschriftlich – nicht zwei Zeilen – zwei drei Seiten, wo es ihr echt leid tut. Und sie bedauert es, und wünscht jedes Glück für die Zukunft, dem Festival und ihm. Und sie schreibt ihn an Sir Peter Pears. Und das ist der Unterschied. Da beginnt auch im Musikleben die Moderne. Ich vermute, 1966 hätte sie es schon in Schweden gegeben, oder 58 – in England ganz sicher nicht.

149.4

U: Hatten die auch so einen Schwulenparagrafen, wie es ihn bei uns gab.

S: Diesen 175 – das kann ich dir nicht sagen, aber wie es rechtlich aussieht, nur man kann da nicht Händchen halten, die waren immer zusammen, vor allen Dingen auch 1939 sind sie zusammen als Pazifisten in die USA geflohen. Sie waren Jahrzehnte zusammen, machten ihr eigenes Festival – Britten schrieb alle Hauptrollen für Peter Pears, und sie waren beide geadelt. Also höher geht es nicht. D.h. sie waren akzeptiert und jeder wusste es natürlich. Aber sie liefen da nicht Händchen haltend. Klar. Und da – interessant ist eigentlich – also ich meine Gott, was hätte man der Königin anrechnen können, hätte sie Pears diesen Brief nicht geschrieben. Wie peinlich wäre das gewesen. Aber interessant finde ich vor allen Dingen, dass sie sich das überlegen musste, und mit dem Premierminister telefonieren musste. Sie tendierte wohl zum Ja, sonst hätte sie – es war 76 – wer ist denn das, Wilson müsste ein konservativer Premierminister Vorgänger von Thatcher gewesen sein. Weiß ich nicht genau. Aber sie entscheidet sich dann selbst, es zu tun. Weil sie – verdammt – sie kennt diese Leute, sie hört pausenlos deren Musik. Wie peinlich wäre das. Aber für mich ist dann das Interessante, dass es dann überhaupt diese Debatte 1976 noch geben darf. Und wir wissen, dass diese Debatte 1956 nirgendwo auf dieser Welt auf dieser Welt gegeben hätte. Ich nehme da jetzt einfach mal Skandinavien mit. Ja, und heute wundern wir uns, wie konnte es denn diese Debatte geben.

150.9

Gut, wenn Andrew Lloyd Webber stirbt, ich weiß nicht, ist er noch Sir oder schon Lord, keine Ahnung, wenn er Lord geworden ist, was ihre Majestät dann ... trauert.

U: Aber das ist etwas spezifisch Britisches, dass man verdiente Künstler diesen Adelstitel gibt.

S: Das gilt auch für Politiker oder Wirtschaftsmagnaten, ...

U: Welches andere Land könnte das – in Frankreich gibt es dann den Pour le merite ...

S: So ist es – in England gibt es den höchsten Orden, das ist der CBE – Command of the British Empire. Das ist deren Bundesverdienstkreuz. Wenn du den bekommen hast, und bist sehr weit oben, dann kannst du einen Adelstitel kriegen – als ich das Eröffnungskonzert vor vier Wochen in Hamburg anguckte, hatten sie

einen britannischen Sänger, wo ich ganz überrascht war, dass sein Name länger geworden ist. Bryn Terfel – also er ist 51 geworden und wurde Sylvester geadelt, gratuliere. Es gibt so ganz viele nicht. Das sind so knapp 1000 – weltweit. Du musst die Königin ... Du hat Sir Christopher Plumer, den Schauspieler, aber er ist Kanadier. Aber ich denke, dass der Neuseeländer, weil er so gut ist, Russel Crowe in den nächsten Jahren Sir Russel Crowe sein wird. Aber dann hast du Leute, die sind so top – die kriegen den Adelstitel nicht. Du hast Kenneth Brenner, der das verdient hat, du hast aber auch – warum hat Hugh Grant keinen Adelstitel. Naja, er ist Brite, aber es gab da so hässliche Sachen 1995, du weißt, dieser Blowjob, wo er sich von einer Prostituierten hat verwöhnen lassen in den USA, und dafür einen Tag verhaftet wurde. Das ging durch alle Presseberichte – und er hat zwei Jahre keinen Job bekommen. Und dann hat er wieder Nottinghill, er kommt ins Leben zurück – aber heute, was las ich vor ein zwei Wochen in der Zeitung. Interessant – er ist ja ein gut aussehender Mann und ein Frauenheld, was erzähle ich, das wirst du alles nicht senden können, aber ich staunte, wie er privat heute lebt. Nein, er geht nicht mehr zu Prostituierten und lässt sich dabei ablichten, so dass er in den USA einen Tag ins Gefängnis muss, sondern ich las, wahrscheinlich über Weihnachten, dass er von einer chinesischen Künstlerin oder so was eine Tochter im Jahr 2011 und im Jahre 2013 mit ihr einen Sohn bekommen hat. Ist nicht schön, aber nicht besonders spannend. Der Artikel ging weiter, der nächste Satz lautete: 2013 bekam er von einer Londoner Anwältin eine Tochter und 2015 von der Anwältin einen Sohn. Uppsala! Sie leben alle glücklich und die beiden Wohnungen mit den Frauen und jeweiligen Kindern sind so dass er per Fuß zwischen denen hin und her wechseln kann. Ich versuchte, nicht sehr laut zu lachen, als ich das las. Und ich dachte, vielleicht ist so ein Privatleben auch nicht geeignet, geadelt zu werden. Die Königin weiß zum Beispiel nicht, wem sie den Trauerbrief schreibt ...

154.1

U: Eine gelebte Polygamie ...

S: Unfassbar oder – ist doch eigentlich fast eine Satire ... also hätte ich das nicht in der Zeit oder so gelesen, hätte ich gedacht, das ist Monty Python, ist doch nicht wahr, dass er zwischen seinen beiden

Wohnungen und seinen beiden Frauen in vier Kindern hin und her läuft. Das ...

U: Ich meine, derjenige, der es ganz offiziell gemacht, war – das ist auch ein Opernkomponist, Karlheinz Stockhausen.

S: Wusste ich nicht ...

U: Der hat aber die nicht – er hat sie nicht in zwei verschiedenen Wohnungen wohnen lassen, sondern schon in einer. Also die haben zu dritt gelebt.

S: Ach, ein Traum.

U: Und die leben immer noch zusammen. Stockhausen ist gestorben – und die beiden verwalten sein Erbe.

S: Hat er Kinder ...

U: Jaja, ganz viele.

S: Ganz viele ... Wow – toll. Willst du was erzählen über den Donnerstag aus Licht. Oder willst du das reinbringen oder sowas.

155.0

U: Na, ich meine, das ist – letztendlich auch nichts Neues, jetzt mal bezogen auf unser Thema. Dieses Moment der Sakralisierung haben wir schon erwähnt, dieses Moment setzt spätestens mit E.T.A.

Hoffmann ein, der wie du weißt die Symphonik von Beethoven sakralisiert. Also von den Welten, die sich dann eröffnen und Transzendenz und Erhabenheit und all dieser ganze Mythos – der im Übrigen diesen Hörertypus definiert, zurückgreifend auf eine Diskussion, die schon im 18ten Jahrhundert stattgefunden hatte, Wackenroder Tieck, also das schon alles ein bisschen älter, aber es gibt diese Typisierung des zuhörenden Hörers bereits im 18ten Jahrhundert. Wird das etabliert. Und das erweitert Stockhausen nur noch mal. Dass er Oper zu einem Gottesdienst – zu einem Erkenntnisort macht ...

S: Aber mit allen Möglichkeiten inklusive Hubschrauber wenn es sein muss. Es ist ja irgendwie die Frage, ob diese Stundenlangen halbtägigen Tableaus – ob das Wort Oper für diese Präsentation noch die richtige Kategorie ist, das kann ich schwer entscheiden.

156.5

U: Es ist auf jeden Fall Musiktheater ...

S: Das Wort Oper ... bei diesen wohl tausende Leute oder zahllose Licht- oder technisch Effekte sich – und Texte integriert werden. Ich habe eine Kurzfassung einmal gehört, und ich gebe zu, während

manchmal ich bei Schönberg Lust auf mehr habe, obwohl ich es noch nicht begreife, man Stockhausen Erlebnis führte nicht dazu, dass ich es wiederholen wollte.

U: Was jetzt bei Stockhausen der Fall ist, oder was möglich ist, in dieser Textur, wie es geschrieben ist, dass es nicht in einem Opernhaus aufgeführt werden muss, sondern es kann auch in einer Messehalle aufgeführt werden, auf mehreren Bühnen gleichzeitig so, dass das Publikum umherwandelt. Also es gibt ...

S: Du öffnest also wieder im Unterschied zum 19ten – öffnest du wieder den sozialen Raum.

U: Es ist sozusagen das, was im 19ten 18ten im Parkett stattgefunden hat, also dass man da sich bewegt, ist da – wird dort wieder etabliert, allerdings dieses, was nicht erlaubt wird, ist, dass man währenddessen isst oder trinkt, sondern man soll schon andächtig dem Werk lauschen.

S: Aber man bewegt sich zwischen den drei Bühnen oder so ...

U: Man bewegt sich bewegt sich zwischen diesen mehreren Bühnen, man

S: Aber ich habe gehört, es gibt auch Sprechtexte, es gibt Explosionen, es gibt Harfenspieler und irgendwie war wohl immer wieder von einem Hubschrauber die Rede.

U: Lichtprojektionen, Videoprojektionen ...

S: Hast du irgendwas mal davon gesehen.

U: Das wovon du sprichst, mit diesen Hubschraubern, ist ein Hubschrauberquartett.

S: (lacht herzlich)

158.0

U: Es ist nicht Teil dieser Oper, sondern es ist – es wird ein Streichquartett in vier Hubschrauber gesetzt, diese vier Streicher hören sich gegenseitig über Kopfhörer und spielen nun ein Streichquartett ...

S: Aber das kann doch keiner hören, weil Hubschrauber einer Eigenschaft haben. Sie sind unfassbar laut.

U: Und das wird direkt mit Pickups so abgenommen, dass man den Lärm der Hubschrauber nicht mehr so hört. Natürlich hört man es.

Und das wird über Funk in einen Konzertsaal geschickt. Und in diesem Konzertsaal hört man dann aus vier Lautsprechern oder 8 oder 16 – also so, dass es – also dass der Klang auch fliegt und sich bewegt, natürlich. Im Raum – eine Klanginstallation.

Hubschrauber Quartett

Metallartige Opern
Raumbühne / Raumklang

S: Klappt das ... im Konzert.

U: Ich habe es nicht gehört, ich habe es in einem Film gesehen, der darüber entstanden ist. Und ja, jetzt kann man sich natürlich die Konstruktion, die gedankliche Konstruktion dahinter ist, dass die Hubschrauber zwischen Himmel und Erde schweben, und infolgedessen so ein bisschen ...

S: Die Hubschrauber die Streicher ...

U: ... die Funktion von Engeln einnehmen. Also dass sie intermediär sind zwischen Himmel und ... zwischen Sirius, also es ist ja so eine Spezialvariante des Katholizismus, den Stockhausen entwickelt hat, aber immerhin ... sagen wir das Musiktheater verlässt ein Stück weit das traditionelle Setting der Oper.

S: Es verlässt das Haus, es verlässt die Pause und es verlässt das Publikum im Anzug und Sakko.

U: So dass man, was ich dir ja auch geschrieben hatte in meinem letzten Brief, bei Stockhausen schon – also auch bei dieser Wochenoper, also 7-Tage-Oper – hätte man Schwierigkeiten, es abzufilmen. Was ja bei den Opern – die in Covent Garden aufgeführt werden und in 1200 Opernhäusern - ...

160.8

S: Da hast du eine normale Bühne.

U: Du hast eben eine Bühne, die deswegen normal genannt wird, weil man sie ins Fernsehen bringen kann.

S: So ist es, und wenn du drei oder vier Plattformen auf dreihundert Meter Abstand hast, kannst du nur einen Spielfilm oder ...

U: Nicht mal einen Spielfilm ... also ...

S: Du brauchst mehrere Kameras ... die rumlaufen.

U: Es ist jedenfalls, um das Ereignis, das du in dem Raum hast, was dadurch ja auch ein soziales Ereignis wird, weil es durch die ~~Konstellation~~ der Bewegungen der Menschen erzeugt wird.

S: Tagesopern heißen diesen ... Donnerstag aus Licht. ... Ist es fertig geworden eigentlich ...

U: Ich glaube, fast.

S: Ich weiß gar nicht ... Ich hörte nur, dass vor 10 15 Jahren über Aufführungen die Rede war, aber sie finden praktisch nie statt, aber quasi dafür Disneyland abbrennen, weil die Aufführungen aufwendig seien.

U: Es ist aufwendig, und man müsste dafür, was bei zeitgenössischen Opern auch nicht selten ist, den Opernbetrieb, also den anderen Opernbetrieb – den normalen Opernbetrieb, den man abfilmen kann, oder deswegen normal genannt wird, weil man ihn abfilmen, wo also das Liveereignis sozusagen in den Hintergrund tritt, weil – man tut so, als könnte man das in dem Kinosaal auch haben, also wäre das quasi das Gleiche. In gewisser Weise. Das jedenfalls negiert Stockhausen mit diesen Inszenierungen, weil sie in den Raum wirken ...

S: Er will sprengen, was den Vorteil hat, dass er frei ist, und den Nachteil, dass keiner es mehr aufführt.

U: In gewisser Weise ist es ja eine Zweidimensionalität, also man hat die Opernbühne wie eine Kinoleinwand – und das Orchester wie eine Stereoanlage – oder meinetwegen eine Surroundanlage. Aber sozusagen – die Oper ist ihrer eigenen Simulation im Kino sehr nahe, in der Regel. Also das ist das Normale. Und das, was Stockhausen macht, ist dass sie dreidimensional wird, dass sie in den Raum hineingeht, dass sie die Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum aufhebt, und die Bühne in den Zuschauerraum hineinschiebt und die Zuschauer in die Bühne, also um diese ...

163.3

S: Eine neue Verflechtung ... ist das so?

U: Eine viel größere Verflechtung, das ist – das taucht ästhetisch auch bei anderen Komponisten auf, von denen ich hier ja schon mal gesprochen hatte, ...

S: Aber dieses Element von Stockhausen würde ich aufnehmen. Was du die ganze Zeit erzählst, ...

U: Das Raumgreifende ...

S: Da würde ich, diese drei vier Minuten würde ich als Element der modernen Moderne – da würde ich genauso was du hast senden.

U: Das Stichwort oder der Begriff, der das fasst, ist sozusagen die Aufhebung der Bühne, Aufhebung im Sinne der Negation – oder der Entgrenzung. Also man hat das Nono, Tragedia dell'Ascolto – der Tragödie des Hörens ...

S: Nono willst du auch noch einbauen ...

U: Er fällt mir als Beispiel ein, ob ich ihn einbaue ... muss ich dann beim Schreiben ...

S: Henze?

U: Henze ist ...

S: Du brauchst irgendeinen noch aus den 60ern 70er 80er ... brauchst du noch einen ...

U: Henze ist Ästhetik des 19ten Jahrhunderts ... er ist ein reiner Traditionalist, genauso wie Reimann ...

S: Reimann ein Traditionalist ...?

164.5

U: Der Inhalt ...

S: Also ich habe die 9. Symphonie gehört und da musste ich schon zweimal mich sehr konzentrieren.

U: Ich rede jetzt davon – aber um Henze zu hören, um ihn aufzuführen, du kannst in ein Konzert Gustav Mahler und Henze packen, jedes Orchester macht dir das vom Blatt sozusagen in den ganz normalen drei Orchesterproben, die sie haben. Und du gehst hinein ... es erfordert keine andere Grammatik.

165.0

S: Aber es liegt daran, dass Stockhausen sich entschieden hat sämtliche Aufführungsmechanismen aufzugeben. Und Henze nimmt ein Symphonieorchester.

U: Nicht aufzugeben, sondern auch weiterzuentwickeln. Es gibt halt inzwischen die Lautsprecher, es gibt inzwischen die Raumklangsimulation, es gibt inzwischen Laser, es gibt Videoprojektoren, es gibt aufwendige Beleuchtungstechniken, die auch im 19ten Jahrhundert entwickelt wurden, zuerst mit dem Gaslicht, und dann mit dem elektrischen. Die Technik ist halt vorangeschritten – und jetzt kann man natürlich diese Technik nutzen, um weiterhin eigentlich eine Ästhetik des 19ten Jahrhunderts zu bedienen, letztendlich bleibt das ...

S: Ich weiß nicht, es ist nicht das richtige Wort. Es ist nicht die Ästhetik des 19ten Jahrhunderts. Es sind die akustischen Mittel des 19ten Jahrhunderts. Aber Henzes 9te Symphonie entspricht nicht ästhetisch der 9ten Symphonie von Haydn. Obwohl beide Streicher verwenden. Also ich warne davor die ästhetischen Mittel des 19ten und 18ten Jahrhunderts mit den ästhetischen Mitteln zuweilen noch lebender Komponisten oder vor wenigen Jahrzehnten gestorbenen Komponisten gleichzusetzen. Man kann nur sagen, dass Leute wie Henze oder Reimann nicht neue Klangtechniken oder neue Klangmittel oder nur sehr selten verwenden. Aber ein ästhetischer

Bruch zu dem Jahrhundert vorher, würde ich bei Reimann erkennen wollen

166.9

U: Gerade bei Reimann und Henze, das sind ja nun auch wiederum zwei verschiedene Sachen. Klar, bei Henze spielt das politische Lied eine Rolle, da spielt Weill eine Rolle, und so weiter, ...

S: Es ist die Nachkriegszeit einer Politisierung, ...

U: Einer Provokation, eine Rolle, trotzdem ist er mit einem Bein tief tief im 19ten Jahrhundert.

S: Und Reimann ...

U: Reimann ganz genauso – also bei Reimann ist es die Kontinuität, die eine ganz große Rolle spielt, und zwar so durch die Erfahrung des Krieges – also jetzt muss man sagen, Reimanns Mutter war Gesangslehrerin für Opernsänger an der heute UdK, damals Kunsthochschule, der Vater Kirchenmusikprofessor an der Freien Universität, also es gab eine Kirchenmusikabteilung an der FU, und infolgedessen ist er groß geworden mit Gesangsunterricht, bei sich zu Hause, von den Schülern seiner Mutter, die eben Schubert Schumann Mozart Verdi sich da beibringen ließen von ihr, teilweise wurde er sogar eingespannt, soweit ich weiß, das am Klavier zu begleiten, weil er das mit der Muttermilch aufgesogen hat. Und natürlich Vater Bach rauf und runter natürlich – er hat das alles ... und dann kommt eben der Bruch. Und der Bruch ist zum einen der Tod seines Bruders, der bei einem Bombenangriff in Templin ums Leben kommt. Also wo unsere Kanzlerin auch herkommt. Diesen Ort hat aus Gründen, die ich nicht weiß, die ich glaube die Briten waren, die haben das bombardiert, da wird vielleicht ein Gleisdreieck gewesen sein, oder sie haben diese – die Anlagen des Internates des protestantischen Internates, das es dort gibt, für eine Kaserne gehalten. Und das dann mal so in die Luft gesprengt. Und natürlich die Bombardierung in Potsdam. Also Potsdam, dorthin hat sich die Familie Reimann aus Berlin geflüchtet. Potsdam war noch intakt und ist erst – wenn ich jetzt das Datum richtig habe, am 18. April bombardiert worden – und 6. Mai - ...

S: Am 8. ist Schluss – aber die Kapitulation in Ost-Berlin – in Karlshorst ist glaube ich am 7. Mai ... kann auch am 9. Mai gewesen sein. 8. Mai ist Kompromiss. Aber Hitler bringt sich am 30. April um. Also die Kämpfe in Potsdam finden in der letzten Aprilwoche statt.

170.0

U: Reimann meinte, zu dem Zeitpunkt der Bombardierung war der Belagerungsring um Berlin bereits geschlossen, und schloss Potsdam nicht ein. Sondern der Ring hatte sich zwischen Potsdam und Berlin geschlossen. Also Potsdam zu bombardieren völliger Quatsch.

S: Weil da die Rote Armee schon stand.

U: Es war bereits vorbei. Es hätte das Ende des Krieges keineswegs irgendwie beschleunigt oder so.

S: Ok.

U: Noch diese Veränderung bei Reimann. Mark Andre – Schüler von Lachenmann – Schülers Schüler von Nono – oder Nono, diese Tragedia dell'Ascolot ist auch eigentlich eine Oper, die man auch konzertant aufführen kann, weil sie nicht per se ein Bühnenbild erfordert, sondern vor allen Dingen eine Raumklangprojektion. Man hat ich weiß nicht wieviele Dutzende von Lautsprechern zum Beispiel in der Philharmonie verteilt und hört den Klang da wandern, schaut nicht mehr auf eine Bühne, sondern ist eher eingelullt, wobei sich das meiste, was du hörst in maximaler Stille ereignet. Das ist – das erfordert von Seiten des Zuhörenden ein wahnsinnig genaues Hinhören, also wenn du es nicht tust, hörst du nämlich nix. Weil es so leise ist. Und fordert natürlich auch eine wahnsinnige Disziplinierung, also noch mehr als bei Wagner, weil jedes Bonbon-Rascheln und so weiter ist lauter als das, was auf der Bühne stattfindet, resp. über die Lautsprecher projiziert wird. Und das ist im Prinzip nur eine – nach alledem, was wir jetzt verhandelt haben, die Fortführung dessen, was Wagner wollte. Also es ist die Fortführung der Disziplinierung, man muss noch leiser sein, man muss – darf sich noch weniger bewegen. Du darfst nicht mal die Knie übereinanderschlagen, weil bereits dieses Geräusch deinen Nachbarn dabei stören könnte, nun dem Ereignissen zu lauschen. Das war bei Mark Andre – seine Oper, die in Stuttgart aufgeführt wurde, genauso extrem, also so extrem, dass man dort an bestimmten Stellen der Oper, die eben so wahnsinnig ins Schweigen nun des Bühnenereignisses ging, dass man an manchen Stellen die Klimaanlage ausstellte und die – wie heißt das – also nicht pneumatischen – das Bühnenhebewerk geht mit Öldruck, und dieser Öldruck muss die ganze Zeit durch Elektropumpen aufrechterhalten werden. Dass dieser Druck vorrätig ist, um dann die Bühne hoch oder

runter zu fahren. Und diese Pumpen wurden dann einfach ausgeschaltet.

S: Wahnsinn – wusste ich nicht.

173.7

U: Wobei dann eben auch mit Lautsprechern im Zuschauerraum gearbeitet wurde, also mit zusätzlichen Lautsprechern, und zwar unglaublich vielen – und ähnlich wie bei Lachenmann auch mit Orchesterteilen in den Rängen verteilt, so dass eigentlich die Verfolgung des Klanglichen Geschehens erstens wie gesagt diese ungeheure Disziplinierung voraussetzt, also kein Kleid Zurechtrücken und kein Scharren und kein, also nichts.

S: Also die Moderne ist besonders pingelig, die Moderne.

U: Absolutes Stillsitzen ... war erfordert. Und eben die das Ereignis auf der Bühne ist sozusagen nicht das, - also wenn du das abfilmst, ich habe es getan, also ich habe es ja abgefilmt, und das zeigt aber nicht das, was für diese Oper in diesem Augenblick wichtig war, nämlich die Magie, die entsteht, wenn 2000 Menschen konzentriertest schweigen.

S: Und das heißt, du hast eine Brutalität der Normierung und Disziplinierung durch gegenseitiges Beobachten a., aber auch durch kulturelles Vorgeben b., was nicht nur spiegelt sondern möglicher Weise den zwanghaften Habitus zu Schweigen des 19ten Jahrhunderts reproduziert.

175.5

U: Ja, oder drücke es so aus, also die Begegnung mit etwas Erhabenen oder die Herstellung von Unschuld, so weit würde ich es fast treiben, zu sagen: Ich schaffe durch dieses konzentrierte Schweigen von 2000 Zuschauern, Zuhörern, schaffe ich eine Stille, wie es sie nirgendwo mehr gibt. Das hat fast etwas Ökologisches. Das hat die ganze Stadt, das ganze Land, in dem wir leben, ist ständig durch Motoren und andere Lärmquellen kontaminiert. Und der einzige Ort, wo es Stille gibt ...

S: Wo die wahre Kunst aber auch politische Freiheit des linken intellektuellen Bürgers projizieren kannst, das ist die schweigsame Nono-Oper.

U: Sozusagen der Protest, die Revolution im Sinne der Rückkehr zu einer Stille, aus der heraus wie auf einem leeren Blatt Papier Freiheit

Stille als Ziel der Kunst

oder auch göttliche Präsenz im Falle von Mark Andre reformuliert werden kann.

S: Aber in puncto habituell ist das ein Zirkelschluss. Du hast eine unendliche Schleife.

U: Du brauchst die Disziplinierung um die Stille und die Freiheit herzustellen.

S: Und kommst aber ästhetisch betrachtet akustisch jedenfalls im Saal genau da an, wo du 1907 bei Wagner bist.

U: Ich sage ja nicht, dass das nichts damit zu tun hätte, was die Altvorderen bereits getan haben. Also von dieser Stille, die Mark Andre in seiner Oper herstellen will, war auch schon bei E.T.A. Hoffmann in Bezug auf Beethoven die Rede. Also er sprach da von einer Stille, die hinter der Musik dann zu hören sei. Das ist – die Musik öffnet die Türen für eine Stille, die aus dem Jenseits zu uns dringt. Also das war ja der Sinn des Schweigens, damit man dieser Stille im Hintergrund teilhaftig werden kann. Darum gings ja. Also es ist eine – das ist eben die eine Ebene, und die andere – ist klar, das ist die von Stockhausen diese installative ...

178.2

S: Aber dass du die beiden nennst, wird für das Radiopublikum – da hast du zwei schöne Gegenbeispiele. Innerhalb eher des Regelwerkes und außerhalb des Regelwerkes, aber das Innere hat eine höhere Erfolgsaufführungschance, und auch einen höheren Erfolg beim Publikum. Die Anzahl der Leute, die Reimann gehört haben, und die Stockhausen gehört haben, da hat Reimann gewonnen, weil Stockhausens riesige Sachen glaube ich einfach viel viel seltener live gespielt werden.

U: Viel zu aufwendig sind. Reimann richtet sich exakt nach dem, was ein Opernhaus kann.

S: Ok. Jetzt wollte ich – danke für die spannende Debatte – und ich möchte ein Schlussegment einfügen, nämlich in puncto zur wie weit ist die das Musikleben im Allgemeinen, das Opernleben im Besonderen und am Beispiel Richard Wagners in der Welt im späten 20ten und der Wende zum 21ten Jahrhundert angekommen. Wie weit wird das Main Stream – wie weit wird das Unterhaltungselement – wie wird das Konsumprodukt. Oder ist es gar nicht mehr so schlimm, wie es wohl bis in die 40er 50er Jahre war. Und da möchte ich ein

paar Beispiele nennen, wenn es recht ist. Wo sind wir denn hier gerade.

An der Wagner Rezeption der Beteiligten fällt es schwer, eigentlich ohne Gefühle oder neutral zu bewerten. Wagner blieb auch deshalb ein Mittel der Verständigung in Deutschland, weil Emotionen das Verständnis seines Lebens seiner Werke und seiner Anhänger erleichterten. Das – man kann diese Freundschaft und Feindschaft seiner Gegner und Fans schon verrückt nennen. Und man kann sich über diese extreme Beschreibung der Musik ärgern und verwundern, aber das macht genau deutlich, dass Wagner Erregungen auslöste, die auch nicht nachließen, die sich immer weiter steigerten, und Rezeptionsrituale haben. Wagnerverbände haben. Und man kann sich sozusagen eine Erregungsspirale vorstellen, die du immer weiter drehen kannst, weiter drehen kannst, die aggressiver und intensiver wird. Aber wo es leichter ist, sie weiterzudrehen, als zu sagen, ne, mache ich nicht.

Kassette 03 01

180.0

So, und da gibt es nun eine Entwicklung im letzten Drittel des 20ten Jahrhunderts. Bleibt eigentlich von dieser Nationalisierung und Emotionalisierung noch viel übrig. Man kann übrigens das Argument, das ich jetzt für Wagner nehme, vermutlich für weite Teile des ganzen Opernbetriebs auch nehmen, aber ich habe das halt über Wagner geschrieben. Also ist die politische Vergangenheit – ist der Fall Wagner wie Nietzsche es so schön sagt, ist das abgeschlossen und ja – ist der Unterschied zu Wagner jetzt sagen wir mal 2013 war Jubeljahr, Wagner – und 2013, wie wir ja wissen auch Verdi. Beide haben den 200sten Geburtstag. Also haben wir die deutschen Neigungen verlassen, sind wir jetzt nun bei Unterhaltung und Konsum. Aber die Entwicklung glaube ich ist nicht einheitlich. Wir haben auf der einen Seite eine stärkere Entpolitisierung, eine zunehmende Alltäglichkeit der Wagnerrezeption. Das gilt für die Bundesrepublik gerade für die 1990er Jahre, ich glaube für Europa insgesamt. Wagner ist dabei normal, auf lange Sicht öffentlich weniger auffällig zu werden. Denn mit der Pluralisierung der Deutungsangebote und einer Fragmentierung der bürgerlichen Kultur ging ja diese alten Rituale des

Wagnerkonsums auch zurück, diese ganzen harten Wagnervereine – das interessiert jetzt viel weniger, fast kann man sagen, kein Mensch mehr. Und dass der Mann einen politischen Bedeutungsverlust hat, an der Wende zum 21ten Jahrhundert, leuchtet ein, außerhalb Israels wenigstens. Und die wachsende Kommerzialisierung, die mediale Vielfalt holt auch Wagner in den Musikbetrieb zurück. Und es gibt immer mehr Adaptionen der Opern, Karikaturen, und einen Weg in den Main Stream. Der in manchen deutschen Augen und Ohren bis heute respektlos erscheinende Anfang nahm diese kulturindustrielle Verwertung in den musikalischen Plänen Walt Disneys, vielleicht sollte man das erwähnen.

182.2

Nach dem Besuch in Bayreuth 1962 überlegte Disney den Ring des Nibelungen in einem auf vier Abende verteilten Trickfilm zu verwandeln. Glaubt man Herbert Rosendorfer, dann war Mickey Maus für den Siegfried, Donald Duck für den Wotan und Daisy für die Brünhilde im Gespräch. Ach ... dieses cineastische Festspiel kam wegen Disneys Tod nicht zustande. Die Welt leidet. Doch immerhin brachte der amerikanische Regisseur Chuck Jones mit seiner Parodiefigur dem Hasen Bugs Bunny eine sechsminütige Kurzfassung des Rings als Zeichentrickfilms heraus, *What's opera, doc!* – und die Filmmusik zu Francis Ford Copola's *Apocalypse now* machte den Walkürenritt zu einem unvergesslichen Stück Filmmusik, und wie oft diese Szene Walkürenritt während Hubschrauber angreifen auch im deutschen Fernsehen anderen Spielfilmen oder auch nur auf Tonband wiedergehört, weiß ich nicht. Die Reproduktion dieser Szene ist grenzenlos. Nichts von – also so ist Wagner im medialen Main Stream. Die heutige Kulturindustrie bietet glaube ich ein breites Spektrum, das von der Spielzeugpuppe über den Trickfilm und die biographischen Graphic Novels bis zum public viewing reicht. Eine für die breite Bevölkerung oft anschlussfähige Werbestrategie ist die Verbreitung von Opern für die ganze Bevölkerung. Für das anwesende und vor allem für das nur medial anwesende Publikum. Damit ist praktisch jedermann in der Lage beinahe überall Wagner zu genießen. Sogar in den Beginnen (?) des Breitensports findet seine Musik inzwischen Einklang. Diese CD, die hier hübsch abgebildet ist, fand ich vor 5 7 8 Jahren auf dem Wühltisch für einen Euro, legte sie grinsend zurück, kam nach 10 Minuten in den Laden zurück und

kaufte sie für einen Euro, sie heißt walking mit Wagner. Eine CD mit dem Titel Walking gibt dem sportlichen Zeitgenossen nützliche Ratschläge, wie das Anhören bestimmter Stücke des Meisters beim schnellen Gehen die Gesundheit und die Lebensqualität verbessert. Der Bogen auf der CD reicht von Warm up – Walkürenritt – bis hin Relaktion – Isoldes Liebestod. Auf der Hülle ist zu lesen: „Die wunderschönen Stücke auf dieser CD entstammen dem Werk des genialen Komponisten Richard Wagner. Wer den energiegeladenen und wohltuenden beim Walken in freier Natur lauscht, wird erstaunt sein, wie leicht der Boden unter den Laufschuhen wird.“ – In Klammern: Das sind unfassbar schlechte Aufnahmen vor 30 Jahren in osteuropäischen Orchestern ... Klammer zu.

185.3

Körperlicher Reize sind auch Bestandteile des public viewing. Der Spiegel berichtete anlässlich der Live-Übertragung der Meistersinger von Nürnberg auf der Festwiese im Sommer 2008 genüsslich von „Bermudas in Bayreuth“. Das Publikum habe sich gleichermaßen über die Musik, die Gastronomie und die Geselligkeit gefreut, und dabei seine Begeisterung ganzkörperlich ausgelebt. Zitat Spiegel: „Hier wird gegessen, gesonnt, gelacht, Rock-Concert Atmosphäre in Bayreuth. Man lauscht der Musik in karierten Bermuda-Shorts und wackelt mit den nackten Zehen.“ Ende des Zitats. Also man kann argumentieren, dass sich auch die Bayreuther Festspiele im Ende des 20ten Jahrhunderts normalisiert hatten, weil sie einerseits als harmonischer Bestandteil einer politischen Kultur der Bundesrepublik begriffen werden könnten. Andererseits diese ästhetischen Stil der Wagnerrezeption folgen, aber keiner will einen neuen Trend setzen. Also wird Wagner zu einem Komponisten wie alle anderen. Die gute Nachricht: Es ist nicht ganz zu befürchten. Denn auf der anderen Seite gibt es – ich sagte vorhin, es gibt die eine – aber es gibt auch die andere Seite. Und es gib hohe politische Sensibilität für die Bewertung Richard Wagners. In öffentlichen Zeremonien, in Programmheften, in Feuilleton, in Schulbüchern kritisiert man die Wagner-Rezeption scharf bis 1945 – und heute werden – eine Aufgabe in vielleicht 30 Jahren das moderne innovative Regisseure sich das vornehmen, Beispiele sind natürlich Meistersinger von Hans Neuenfels in Stuttgart, 1994, Peter Konvitschny in Hamburg 2002, das unfassbare Horrorwerk der Katharina Wagner, als sie Meistersinger in

Bayreuth 2007 machte und dann die geniale Herheim-Interpretation des Parsifal in Bayreuth 2008. Und nun ja inzwischen können auch Spitzenpolitiker der Regierungen wieder Bayreuth besuchen. Der letzte Spitzenpolitiker-Kanzler, der nach Bayreuth ging, das sagten wir, war 1940 Hitler.

187.6

Bundespräsidenten waren in den 50ern 60ern 70er 80er 90er Jahren immer da – also Leute wie Weizsäcker, ganz große Fans von Opern und von Wagner, immer da. Der erste Bundeskanzler, der da war, war 2003 jemand, der sich nicht besonders für Klassik interessiert, Gerhard Schröder. Der japanische Außenminister wollte unbedingt mal nach Bayreuth, also begleitete Schröder ihn 2003, nach Bayreuth, mit der Erkenntnis. Jetzt geht's. Wir sind zurzeit nicht da gefährdet, die Welt überfallen zu müssen. Angela Merkel ist fast jedes Jahr da. Zum Schluss zwei Zitate, über die Frage der Neubewertung, ästhetisch oder Altbewertung politisch oder ist er angekommen in der Ästhetik – ist er angekommen in der Politik oder muss er noch immer kritisch bewertet werden, bleibt er im Main Stream oder bleibt die Erinnerung an Wagner Rezeption ein politisches Problem? – Ich möchte diese Geschichte mit Zitaten von zwei amerikanischen Juden beschließen. Nehmen wir beide, die wir alle kennen, den ersten mit Sicherheit, er heißt Woody Allen: Was Forschung und Presse bislang kaum vermochten, gelang jedenfalls dem amerikanischen Filmemacher Woody Allen. Allen gelingt es sozusagen mit einem Schuss von Ironie und Spott in den Blick auf die nationalsozialistische Wagner-Rezeption, ... Allen gelingt es – neue formuliert – Ironie und Spott zu geben auf die nationalsozialistische Wagner-Rezeption. Wie kann man sonst damit umgehen mit der nationalsozialistischen Wagner-Rezeption, so ist die Ansicht von Woody Allen. Durch Spott, durch Ironie. In dem Film Manhattan Murder Mystery, da beschwätzt ihn seine Partnerin, das ist Mia Farrow in dem Film, das geht um eine Geschichte, der Mörder muss gefunden werden, da beschwätzt sie ihn, dass sie mit in die Oper geht und es wird der Fliegende Holländer. Nächste Szene – es ist dunkel, er hört im Hintergrund noch die Ouvertüre, er rennt heraus, vor Haupteingang Metropolitan Opera New York, sie versucht ihn am Schlafittchen zu packen und sagt zu ihm: Du hast doch versprochen, dir die ganze Oper, dir den ganzen Fliegenden Holländer anzuhören. Er darauf zu ihr: Ich kann nicht zu

viel Wagner hören. Wenn ich Wagner höre, bekomme ich gewöhnlich immer das Bedürfnis, in Polen einzumarschieren.

190.5

S: Einer der besten Wagner-Witze aller Zeiten. Und er geht noch 1992 in den USA – und ich frage mich, ob der schon so – von amerikanischen Juden geht sie ja. Wäre der schon – hätte der 92 schon in Deutschland geklappt, ich weiß es nicht.

Der zweite amerikanische Jude nach Woody Allen – und das politische Problem der Wagner-Rezeption – nur Deutsche können solche Worte wie Politisches Problem der Wagner-Rezeption schreiben – stammt von dem anderen amerikanischen Juden, Leonard Bernstein. Und er zeigte, dass Emotion eben im Fall Wagner nicht von der Vernunft sich trennen lassen. Leonard Bernstein war ursprünglich mal eingeladen worden von Wolfgang Wagner. Nein von Wieland Wagner, in den 60er Jahren, 66 ist er gestorben. Also Anfang der 60er, irgend einen Tannhäuser zu machen. Und dann hat das nicht geklappt, und er hat sich dann mit seinem Bruder Wolfgang, der die Festspiele übernommen hat, wahrscheinlich leicht überworfen, also hat Bernstein nie in Bayreuth dirigiert, war auch nie da. Und ein halbes Jahr vor seinem Tod lädt ihn – also Wolfgang noch gar nicht im Haus ist – lädt ihn die Widerstandskämpferin sozusagen in die Villa Wahnfried ein. Nicht Winnifred, wie heißt sie denn, Friedelind Wagner, die in den USA im Exil war, lädt Bernstein nach Bayreuth ein, halbes Jahr vor seinem Tod. Bernstein ist nicht ganz gesund, man scheint sich ... obwohl es furchtbar regnet, ja – gehe ich hin ... und er läuft durchs Festspielhaus und dann nimmt sie ihn in die Villa mit, alleine. Und er setzt sich ans Klavier und ja, und spielt auf dem Flügel auf dem Liszt gespielt hat, und Hitler. Da sitzt er – das Bild zeigt wie er in einem gelben Regenmantel sitzt, keiner im Hause außer Friedelind Wagner, und er spielt da an Wagners Flügel. Und dann fragt sie ihn: Wollen sie zum Grab ... Wagner liegt da im Garten und modert. Äh, ne ... mag ich nicht. Nach – bevor er rausgeht. Doch. Aber alleine. Und in seinem Regenmantel geht Bernstein zu dieser Grabplatte im Garten. Bleibt 20 Minuten – übrigens ziemlich genauso lange wie Hitler, wenn er dableib. Und schon lange vorher. Schon gelangte Bernstein wie ich finde abwägenden emotionalen Urteil, indem er seine persönliche Hingabe an die Musik strikt trennte von seinem Hass auf Wagners Nationalismus und Antisemitismus.

193.3

Zitat, Bernstein: „Ja, ich hasse Wagner. Aber auf den Knien.“ Ich halte das für einen der klügsten Bemerkungen zu Wagners Wirkung überhaupt.

U: So viel zu Wagner. Worüber wir nicht gesprochen haben, war noch im 20ten Jahrhundert, jedenfalls in der zweiten Hälfte, oder das, was man jetzt beobachten kann, die Zusammensetzung des Publikums. Auf jeden Fall in Berlin, in den beiden großen – ich sage mal Staatsoper ...

S: Ich habe eine Zusammenstellung des Publikums in der Bundesrepublik der 70er Jahre. Soll ich das eben vorlesen.

U: Also ich meine, es ist älter geworden, das muss man so sagen. Es ist deutlich älter geworden, es ist grauhaariger geworden. Wenn die Entwicklung des Publikums so weiterginge, dann müsste man annehmen, dass in 20 30 Jahren man die Opernhäuser leider schließen muss, weil ...

S: ... weil sie alle verstorben sind.

U: ... weil sie alle verstorben sind, und es kommen keine neuen jungen nach. Es gibt wenige Ausnahmen, dazu zählt die Komische Oper, die auch ein jüngeres Publikum anzieht. Auch durch ein junges Ensemble. Und natürlich durch entsprechende Inszenierungen und Aktualisierungen.

S: Ich habe hier die Zahlen für die 80er und 90er. Die habe ich mal genutzt für einen Aufsatz. Die lese ich dir einfach vor. Ok. Und lese sie langsam vor. Die anderen Texte, wenn du Lust hast, nimmst du die 10 Seiten mit, dann kannst du die Zitate überlegen, was du davon abtippst und was nicht, was vielleicht leichter ist. Weiß ich nicht.

195.5

Der zeitlich betrachtet späte und schleichende Relativierung des tradierten Bildungskanons, der hängt mit dem Verlust an sozialer Homogenität im deutschen Bürgertum zusammen. Die Besucher von Aufführungen klassischer Musik blieben 1950 wie auch noch heute ein weitgehend bürgerliches Publikum, welches seine Erwartung Praktiken und Lebensstile beibehielt. Der Bildungsgrad der Zusammensetzung aus gehobenen Berufsgruppen und das relativ hohe Einkommen, lassen sich anschaulich an der Zusammensetzung des Opernpublikums zeigen. Zwar machte in der Bundesrepublik

Deutschland in der Mitte des 1980er Jahre der Anteil des Opernublikums an der Gesamtbevölkerung im europäischen Vergleich einen relativ hohen Anteil aus. In der Bundesrepublik Mitte der 80er Jahre einen hohen Anteil von 8 % in Westdeutschland, gegenüber 5 % in Italien, und 2,2 % in Frankreich.

U: Weil es eben in Westdeutschland 50 Opernhäuser gibt ...

S: 88 und Frankreich 8 ...

U: Westdeutschland ...

S: Da waren es 60 oder so etwas. Jaja. Gleichzeitig ist aber seit Jahrzehnten ein stetes Sinken der Besucherzahlen zu verzeichnen. Um dich genau mit diesen Daten zu füttern. Gingen in Deutschland 1980 noch rund 6,2 Millionen Menschen in die Oper, 6,2 Millionen Menschen 1980 – waren es 1996 lediglich 5,5 Millionen, ein Rückgang um immerhin 11,5 %. In eineinhalb Jahrzehnten.

U: Interessant ist die Alterszusammensetzung.

S: Mit anderen Worten, das Opernublikum stellte auch in Europa lediglich eine kleine Minderheit der Bevölkerung dar. Ein Blick auf die soziale Schichtung des Opernublikums in Deutschland ergibt gleichsam den Idealtypus eines musikalischen Bildungs- und Wirtschaftsbürgers. Nämlich der Standardoperbesucher ist – der typische Opernbesucher – über 40 Jahre alt, verfügt über einen hohen Bildungsgrad, umfasst die gehobenen bürgerlichen Berufsgruppen, mit einem relativ hohen Einkommen und Besitz. In dieser Gruppe dominieren die pädagogischen – Lehrer, Hochschullehrer – und die freien Berufe – Ärzte, Juristen, Ingenieure. Eine Umfrage unter den Besuchern der Leipziger Gewandhauskonzerte im Jahre 2001 erbrachte ähnliche Resultate.

198.0

Das Konzertpublikum war im Vergleich zum Publikumsdurchschnitt älter, durchschnittlich 56 Jahre, so geschehen 2001, der Durchschnitt, wir vermuten heute eher 60. Gebildeter, 67 % verfügten über einen Hoch- und Fachhochschulabschluss. Und einkommenstärker. Leipzig 2001. Einkommenstärker heißt 4553 netto betrug das monatliche Haushaltseinkommen. Das ist für Leipzig nicht ganz wenig, 2001.

U: Netto.

S: 4553 netto. Das ...

U: Das ist 8000 brutto.

S: Aber das ist für Leipzig 2001 echt Schotter, Entschuldigung, als durchschnittlicher Wert. Ja. So -lässt man das Alter als Einflussfaktor außer Acht, fällt auf, dass die Spartenvorlieben mit dem Bildungsgrad korrelieren. Du bist älter und gebildeter, dann bist du dabei. Bist du es nicht, tschüss. Dann guckste RTL2. Demnach interessierten der Museumsbesuch die anspruchsvolle Lektüre und das klassische Konzert oder den Opernbesuch eher Bildungsbürger, musikalische Aufführungen insgesamt aber und besonders Oper und Musicals – die zogen ein niedrigeres Bildungsniveau an – Oper und Musical als Konzerte. Opern, Operetten und Musicalaufführungen wurden je nach Region von ästhetisch eher konservativ orientieren Hörern mit geringerer Ausbildung besucht. Interessant. Bei Opernbesuchern in den Stadttheatern in der Rhein-Main-Region hat eine Studio unlängst einen Hauptschulabschluss von bis zu 50 % zu Tage gefördert. Allerdings enthält die häufig vorgebrachte These von der sozialen Öffnung dieser Institution im Allgemeinen und vor allem in Opernhäusern einen echten statistischen Schönheitsfehler dieser These, dass sie sozial geöffnet sind, die Opernhäuser auch für Leute ohne Geld ohne Bildung – nämlich die Mehrzahl der Statistiken berücksichtigt nicht die Häufigkeit des Opernbesuches innerhalb eines Jahres.

200.4

Die große Mehrheit der Opernbesucher waren nämlich sogenannte Häufigkeitsbesucher und in diesen Gruppen – insofern hat die Statistik sich leider jetzt gerade selbst aufgelöst – in diesen Häufigkeitsbesuchergruppen dominierten die Leute mit Geld und mit Bildung. Und die kleinbürgerlichen und unterbürgerlichen Besucher – die haben meistens nur ein kurzes Gastspiel. Die gehen in die Weihnachtsaufführung.

U: Man muss sich überlegen, inwiefern das hohe Alter – der hohe Altersdurchschnitt jetzt ein Drama ist, oder einfach eine Folge der Lebensplanungen.

S: Die Leute entscheiden sich für Karriere und Beruf, und deshalb vermehren sie sich zu wenig. So einfach – ich glaube, das können wir nur biologisch.

U: Ja, biologisch dachte ich jetzt eher in der Hinsicht, dass eben früher die Menschen mit Mitte 20 30 ihre Kinder bekamen und infolgedessen ab – wenn die 15 sind oder so, kann man sie alleine zu Hause lassen,

oder so – dann ist man also 40 45, um in die Oper wieder gehen zu können, ohne dass man den zusätzlichen finanziellen Aufwand eines Aufpassers auch noch stemmen muss, zusätzlich zu den ... Abgesehen davon, wenn man Kinder hat und wenn man auch beruflich die Karriereleiter hochsteigen will, dann hat man eben einfach nicht so viel Zeit, sich nun mit den übergreifenden allgemeinen tiefschürfenden transzendentalen und sonst wie was Themen einer ...

S: Und man ist nicht als klassischer bürgerlicher Arzt, Richter, Lehrer oder Postbeamter so, dass man einfach lächelnd der Frau die Erziehung überlässt. Die nämlich selbst einen Job haben will.

U: Ja, genau, das heißt, dass eben in dieser Phase so zwischen Mitte 20 und bis 40 eben der Lebensmittelpunkt eher auf Familie und Karriere gerichtet ist – und infolgedessen da eine Delle im Konzert- und Opernbesuch entsteht. In dem Augenblick, wo die Kinder das Haus verlassen und in dem Augenblick, wo ich meine Karriere gesettelt habe, also sagen wir mit Mitte 40 – da kann man dann auch mal eine Oper besuchen.

202.8

Und dieser – oder ein Konzert besuchen – oder hat Zeit, sich mit solchen Dingen zu befassen. Und dieser Altersdurchschnitt verschiebt sich, weil die Menschen so wie ich jetzt, dann auch mit plötzlich mit – die Frauen mit Mitte 40 Kinder kriegen und die Männer mit Mitte 50 Familien gründen – und infolgedessen dieser Zeitpunkt, wo man sich dann zur Ruhe setzt und die Kinder das Haus verlassen, immer mehr nach hinten geschoben wird. Also es ist jetzt nicht unbedingt ein Drama des Desinteresses, sondern ein Drama der – eine Veränderung, die sich in der Familienplanung ergeben hat. Das kann auch damit zu tun haben.

S: Ganz sicher. Aber heißt auch wachsende Lebenschancen auch für die Frauen und die Herren, die alle ihre Ausbildung nicht wie meine Eltern mit 8 – also 14 von der Schule, dann 2 Jahre Lehre und mit 16 oder 17 ab ins Berufsleben. Das läuft heute immer seltener ...

U: Es müsste dann eigentlich umgekehrt, da das Datum der Familiengründung immer mehr nach hinten rückt. Es müsste dann eigentlich umgekehrt die Generation der jetzt 20 und 30-Jährigen, also bis 40, müsste dann vermehrt in kulturellen Veranstaltungen zu sehen sein. Weil die noch keine Kinder haben. Und auf Partnersuche sind.

S: Darauf achten wir demnächst.

U: Und dergleichen – aber ... solange die Oper das Forum für Partnersuche nicht bietet, das wäre eine Geschäftsidee für die Opernhäuser, vielleicht sollten wir damit unsere Sendung beschließen, dass man eben sagt ...

S: Wir führen in der nächsten Pause Flaschendreher ein.

U: Man sagt einfach, wir verkaufen zum Beispiel sogenannte Partnerplätze. Wo man sagt, ok. Man trägt sich ein, wenn man die Karte kauft – ich will bei diesen Partnerplätzen sitzen, da werden dann nämlich immer abwechselnd Männlein Weiblein, die Paare in einer Loge verkauft, die vorher bekannt gegeben haben, dass sie einen Partner suchen.

205.2

S: Ich finde das völlig und absolut großartig. Es hat auch einen Nachteil allerdings. Dass sowohl das vom 19ten Jahrhundert Bürgertum also auch von den Nono-Fans erlernte Schweigen verschwindet.

U: Ja, man kann sich ja in die Partnerin wenigstens schon mal anschauen.

S: Dann sind wir schon wieder in der – im Metropoltheater vom 1894.

U: Oder man müsste eben ein entsprechendes Repertoire spielen, also sprich Barockoper mit Dacapo und so weiter, wo man dann auch wieder plappern kann.

S: Finde ich gut.

U: Ok. Damit schalten wir das jetzt erst mal aus ...

S: Ich finde das war – meine Güte .. .au jah ...

U: Drei Stunden ...

S: Das waren jetzt vier richtig gute ... 205.9 Minuten ...