

Musik zum Stadtgespräch – oder:
Die Erfindung des Schweigens
The Secret History of the Opera

1. Die Reise, zu der wir Sie einladen wollen, begann für uns mit Warten.

Nach wochenlangem Hin und Her und vielem Telefonieren, E-mails, Kurznachrichten hatten wir uns um 9 Uhr Montagmorgen im Teatro comunale verabredet. Wir MÜSSEN uns schon um 9 Uhr treffen, hatte die freundliche Dame gesagt, die nur italienisch sprach, denn damit sie in Ruhe ihre Photos machen können, meinte sie, müssen sie schon vor den Bühnenproben mit ihrer Arbeit beginnen. Wir werden die Proben nicht stören, hatten wir versucht einzuwenden, und uns stören die Proben auch nicht. Aber uns war es recht. Montagmorgen um 9 Uhr am Bühneneingang in Bologna. Uns empfing ein gut gelaunter Pförtner, der von unserem Termin natürlich nichts wusste. Er versorgte uns mit kräftigem Espresso aus einer Schweizer Kaffeemaschine mit goldenen Aluminiumkapseln, in kleinen weißen Plastikbechern, während wir warteten. Um 11 Uhr erschien die freundliche Dame und erzählte etwas von einer erkrankten Großmutter, Stau wegen eines Verkehrsunfalls, und dass sie ihr telefonino zuerst verlegt und nicht gefunden hätte und es außerdem nicht aufgeladen gewesen sei. Kurzum – sie drückte uns einen tellergroßen Schlüsselbund in die Hand mit 30 oder 40 Schlüsseln, großen und kleinen, und meinte, damit könnten wir

Bologna 035-
057
Links nach
Rechts

alle Türen aufschließen im Theater, wohin auch immer wir wollten – sie habe volles Vertrauen.

2. Und sie verschwand. Wo auch immer konnten wir mit unserer Suche beginnen, nach Spuren, nach Antworten auf eine Frage, die wir im Verlauf unserer Reise erst noch hofften präzisieren zu können. Einfacher gesagt: Wir wussten zuerst noch nicht genau, wonach wir eigentlich suchten. Aus einer Reihe von Quellen, Bildern und Erzählungen hatten wir erfahren, dass in der Zeit, als diese Opernhäuser erbaut worden waren, es keineswegs die Opern waren, also die Kunst es war, um derentwegen das Publikum die Opernhäuser aufsuchte, sondern es war das Gespräch. Es war die Kunst, die Musik, welche die Gespräche der Stadt begleiteten, nicht umgekehrt. Das Schweigen, das bis heute bei allen Musiktheater- und Konzertaufführungen Einzug gehalten hatte, musste im Verlauf des langen 19ten Jahrhunderts erst erfunden werden. Bis dahin – also vor Richard Wagner – waren die Opernhäuser so konzipiert, dass sie das Gespräch während der Vorstellungen nicht nur als etwas Selbstverständliches voraussetzten, sondern von ihrer Architektur her sogar begünstigten – mit allen Auswirkungen, die diese Verhaltensweisen auf die Gestaltung der Opern selbst und ihre Handlungsverläufe ausüben würden. Und wer sich heutzutage für die sogenannte historische Aufführungspraxis interessiert, darf sich nicht mit rekonstruierten Darmsaiten und prachtvollen Kostümen bei

Kerzenschein begnügen, sondern sollte das historische Publikum gleich mit inszenieren.

Es ging selbstredend nicht nur um das Gespräch während der Aufführung, sondern um jedwede Form der Kommunikation, durch Blicke und Gesten, Kleidung, Berührung, Verführung, Verborgenes, Offensichtliches ... in einem Wort war sich das Publikum vor der Erfindung des Schweigens selbst das wichtigste, das interessanteste Theater – und den Blick auf das Theater warf es nur, um sich selbst mal besser und mal schlechter gespiegelt und überhöht zu sehen.

Das Theater – jedenfalls das italienische - war Wohnzimmer, kollektives Wohnzimmer, Salon und Marktplatz in einem, Verhandlungsort der eigenen Präsentation und Wichtigkeit, Ort des Vergnügens und der Verschwendung – aber auch Ort des Streits und der Verdrängung, an dem das eigene Überleben, die Position in der Hackordnung ausgetragen wurde. Ein, wenn nicht DER Brennpunkt des gesellschaftlichen Lebens, der seine Bedeutung seltsamer Weise begann zu verlieren, als in der zweiten Hälfte des 19ten Jahrhunderts mit Wagner und Verdi die Kunst in das Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt wurde.

öffnet uns die Tür zu einer obskuren Kammer, die über und über mit Gerümpel vollgestellt ist. Im Halbdunkel erkennen wir Spiegel an den Wänden, an der Decke Fresken von Frauenkörpern, nur spärlich von Tüchern umhüllt. Wir beschließen die Kammer leer zu räumen, Stative, Podestereien, Dekoteile ... und stellen all diese Dinge auf den Flur. Ein junger Mann in Anzug und Krawatte kommt gelaufen, wirft die Arme in die Luft und ruft: Oh, wie habt Ihr das geschafft, all den Krams durch die schmalen Türen zu bugsieren – seit mindestens 10 Jahren hätten sie es immer wieder versucht, aber leider vergebens. Wir sollten bitte alles draußen stehen lassen – nicht wieder hineintun. Er gratuliere – und verschwand.

Was wir für eine Rumpelkammer gehalten hatten, entpuppt sich als die prachtvollste Loge, über die das Teatro verfügte – die Proszeniumsloge. Von ihr führt eine Tür zum Foyer, wie von allen anderen Logen auch, aber eine zweite, schon ungewöhnlicher, zu einer kleinen fensterlosen Nebenkammer, die Platz bietet für Mäntel, ein paar kulinarische Köstlichkeiten und möglicher Weise eine Bedienstete – und eine dritte Tür führt direkt in das Treppenhaus des Bühneneingangs – also auch zu den Garderoben der Künstler und Künstlerinnen.

344 – 351
Rechts nach links

4. Die Spiegel mögen der optischen Vergrößerung des Raumes gedient haben (welchen Zweck sollten sie sonst erfüllt

haben?) – die Deckenfresken waren möglicher Weise der Ausgleich für das, was man von dieser Loge aus nicht sah: Denn selbst wenn man sich weit über die Balustrade hinaus beugt, so sieht man von der Bühne bestenfalls nur ein Viertel. Gut zu sehen und einzusehen sind hingegen die meisten der anderen Logen, in denen das tatsächliche, wahrscheinlich viel interessantere Leben denn das Nachgeahmte auf der Bühne zur Aufführung gelangte. Sehen und Gesehen-Werden. Was wurde gezeigt, und was wurde ostentativ verborgen? Wann wurde für jeden sichtbar der Vorhang verschlossen, über den selbstverständlich jede Loge verfügte.

Modena 574 – 589
Rechts nach links auf
Doppeltür

5. Das teatro communale im benachbarten Modena ist nicht ganz so betagt wie das in Bologna, dessen heutige Bausubstanz auf das Jahr 1763 zurückreicht. 1841 wurde das Theater in Modena eröffnet – mit einer im Vergleich kleinen, aber bedeutenden baulichen Veränderung. Denn alle Logen verfügen über schallisolierende Doppeltüren – die Geräusche aus den Logen und die Musik aus der Oper drangen nicht in die Flure und Foyers – und umgekehrt stört die Klangkulisse der Foyers den Opernbetrieb nicht. Die Doppeltüren erlauben es lautlos und jederzeit von der Oper in die Foyers und umgekehrt zu schleichen.

Modena 632 – 652
Rechts nach links

6. Auch dass es mehrere weitläufige und prachtvolle Foyerräumlichkeiten gab, war eine Neuerung, für die man sogar als Nichtopernbesucher ein separates Billet

lösen konnte. Es wurde in den Foyers auch während des Opernbetriebes – also nicht nur in den Pausen, wenn es denn schon Pausen gab, die sich erst mit der Erfindung des Schweigens etablierten – es wurde auch in den Foyers Musik aufgeführt, Salonmusik, nicht zum Zuhören, sondern als Kulisse zum Plaudern und Flanieren. Es bestand also offensichtlich nicht das Bedürfnis, der Handlung des Bühnengeschehens vom Anfang bis zum Ende ununterbrochen zu lauschen und zu folgen, sondern bei Bedarf und nach Belieben den Bühnenort zu wechseln, denn auch das Foyer war selbstverständlich eine Bühne: Nicht nur auf Augenhöhe der wohlhabenden Karten- und Logenbesitzer unter sich, sondern eine Bühne für die Zuschauer der weniger begüterten Bevölkerungsklassen, die sich nur einen Platz im Olymp, ganz oben im fünften Rang leisten konnten. Und den fünften Rang hoch oben fast schon im Theaterhimmel erreicht man nur über eine schäbige, ausgetretene schmale Treppe, die auf halbem Weg an drei Balkonen vorbeiführt, von denen aus man in das Oval des größten Foyer-Raumes hinunterschauen konnte – für diejenigen, die zu arm waren um selbst die Beobachteten zu sein. Was immer hier geschah, es geschah damit es gesehen und in Stadtgesprächsstoff verwandelt wurde für diejenigen, die es sich nicht hätten leisten können. Oder umgekehrt: Was immer verborgen werden wollte, es sollte hier verborgen werden, vor den Augen aller, die das Verbergen von etwas sicher zu interpretieren wussten.

Immerhin füllten die Ereignisse rund um die Oper die Hälfte der Tageszeitungen.

Modena 534 – 574
Links nach rechts

7. Es ist unter diesen Voraussetzungen und Rahmenbedingungen eines Publikums, das sich zumindest genauso gern mit sich selbst unterhielt, denn sich von der Musik unterhalten zu lassen, es ist unter diesen Bedingungen gar nicht denkbar, dass die auf der Bühne dargebotenen Werke den gleichen dramaturgischen Regeln folgten, denen eine heutige Oper folgt, die ganz selbstverständlich davon ausgeht, dass ihr Publikum 2 oder 3 oder 4 Stunden konzentriert zuhört – und nicht mal mit Bonbonpapier raschelt. Und alles andere als Banauserei verdammt. Es muss also in früherer Zeit in den durchschnittlichen Opern eine Menge Leerlauf gegeben haben, also Partien, die zu verpassen für den Verlauf der Handlung nicht wesentlich war, deren Nichtwahrnehmung also zu verkraften war. Eine gewisse Berühmtheit in dieser Hinsicht erlangten in einigen Rossini-Opern die sogenannten Sorbet-Arien, die sehr wahrscheinlich gar nicht von Rossini selbst komponiert wurden, sondern von einem ungenannten Assistenten oder Auftragskomponisten – eine Arie allgemeinen Inhalts und geringen Anspruchs für eine Nebenrolle, die nichts Wesentliches zur Handlung betrug, aber von ihrer Dauer so bemessen war, sich vom Eisverkäufer ein Sorbet kredenzen zu lassen und es zu verzehren. Vielleicht lagerte dieses Sorbet neben anderen kleinen Spezereien in den kleinen Kammern, über die Modena hinter jeder Loge verfügte – im

Modena 869 – 891
Links nach rechts

Unterschied zu Bologna, wo nur die luxuriösen Proszeniumslogen mit solchen kleinen Nebenräumen ausgestattet sind.

8. Gemeinsam ist den Theatern in Bologna und Modena und den meisten anderen großen Logentheatern nicht nur in Italien, dass man in den Logen nur von den vorderen Plätzen, also direkt an der Brüstung, die Bühne oder einen Teil von ihr sehen kann. Wäre dies als ein Nachteil empfunden worden, es hätten sich die Architekten der vergangenen Jahrhunderte sicher Alternativen ausgedacht – dass sie es nicht taten, lässt darauf schließen, dass der Nachteil der schlechten Sichten aufgehoben wurde durch den Vorteil, mit der Loge einen Raum der Intimität geschaffen zu haben, der dennoch und gleichzeitig im Licht der Öffentlichkeit stand – denn üblicher Weise war bis weit in das 19te Jahrhundert der Zuschauerraum genauso hell beleuchtet wie die Bühne. Das Grundrauschen in einem Opernhaus, das die Sänger und Musiker übertönen mussten, die noch dazu in von der Zahl her überschaubaren Ensembles spielten, das Grundrauschen im Zuschauerraum muss beträchtlich gewesen sein: Ein Tuscheln und Plaudern, Diener und Händler, die Essen und Trinken feil bieten, Türen, die sich öffnen und schließen für Verhandlungen und Handel und Tändeleien jeglicher Art.

Covent
Garden 1763
Zufahrt auf
Sängerin

9. Es ist die Absicht in unserm Film mit Studenten einer Theaterakademie – aus Ludwigsburg oder München – die

Geräuschkulisse eines solchen Theater zu rekonstruieren, zumindest in der Andeutung der damaligen Kostüme, die - folgt man den historischen Darstellungen – vor allem für die Sängerinnen ausgesprochen beengend gewesen sein müssen. Wie laut kann eine Sängerin singen, der ein Korsett den Atem raubt – begleitet von ein paar darmbesaiteten Gamben, einem Cembalo und zwei Holzbläsern – vor einem Publikum, das so tönt wie ein Schulhof in der großen Pause?

Covent
Garden 1786
Links nach
rechts

10. Aber war das nur in Italien so, dem lauten Italien, vor dem der Goethe-Freund Eckermann bei Antritt seiner Reise um das Jahr 1830 gewarnt wurde: *„Was man mir in Deutschland von dem lauten italienischen Publikum voraussagte, habe ich bestätigt gefunden, und zwar nimmt die Unruhe des Publikums zu, je länger eine Oper gegeben wird. Vor vierzehn Tagen sah ich eine der ersten Vorstellungen von dem Conte Ory (d.i. eine der weniger bekannten Opern von Gioacchino Rossini). Die besten Sänger und Sängerinnen empfing man bei ihrem Auftreten mit Applaus; man spricht wohl in gleichgültigen Szenen, allein beim Eintritt guter Arien wurde alles stille, und ein allgemeiner Beifall lohnte den Sänger. Die Chöre gingen vortrefflich, und ich bewunderte die Präzision, wie Orchester und Stimmen stets zusammentrafen. Jetzt aber, nachdem man die Oper seit der Zeit jeden Abend gegeben hat, ist beim Publikum jede Aufmerksamkeit hin, so dass alles redet und das Haus von einem lauten*

Getöse summet. Es regt sich kaum eine Hand mehr, und man begreift kaum, wie man auf der Bühne noch die Lippe öffnen und im Orchester einen Strich tun mag. Man bemerkt auch keinen Eifer und keine Präzision mehr, und der Fremde, der gerne etwas hören möchte, wäre in Verzweiflung, wenn man in so heiterer Umgebung überall verzweifeln könnte.“

Ausschnitt aus
Senso von
Luchino Visconti

11. In anderen Worten muss die Umgebung so mitreißend heiter gewesen sein, dass sogar dem ausgewiesenen Theaterliebhaber Eckermann die Chance verwehrt war, verzweifelt zu sein. Diese heitere Umgebung findet sich auf dem einen oder anderen Gemälde aus dieser Zeit, in den Filmen, den Kostümfilmern aus unserer Epoche, die Geschichten erzählen aus eben jener Zeit, sei es Shakespeare, Mozart oder Beethoven, findet sich trotz detailliert ausgestatteter Kostüme in der Regel ein Publikum, das mit dem Auftritt des Künstlers, wegen seiner Genialität, schweigt. Die Statisten sind gekleidet in die Kostüme des frühen 19ten Jahrhunderts – verhalten sich aber wie im frühen 20ten. Und sie erzählen eine im Kern romantische Geschichte, denn es war die Romantik, die zuerst die instrumentale Musik, dann auch das Musiktheater in ihrer Bedeutung und geradezu religiösen Weihe aufwertete.

Im Verlauf unserer Recherchen haben wir nur einen einzigen Film gefunden, der sich von allen anderen unterscheidet – durch seinen Realismus. Die schöne Comtessa fürchtet um das Überleben ihres Geliebten.

Sie rückt das Dekolleté ihres schulterfreien Kleides noch etwas tiefer. Den einflussreichen Offizier der österreichischen Besatzungsmacht besucht sie in dessen Loge in einer venezianischen Oper. Ist es nur Fiktion des Regisseurs, Luchino Visconti, oder gab es in Italien tatsächlich Theaterlogen mit solch beachtlichen Ausmaßen? Ganz selbstverständlich empfängt der Offizier während der Vorstellung die attraktive Dame – und verhandelt mit ihr politische und persönliche Fragen. Dass sich ein Sänger im Hintergrund die Seele aus der Brust zu reißen scheint, ist nur von sekundärem Interesse. Man hört ihn nicht einmal – wie auch die anderen Zuschauer von den Gesprächen in der Loge nicht gestört zu sein scheinen.

Logen dieser Art sind auch in moderne Konzertsäle und Opernhäuser verbaut – so zum Beispiel in die Berliner Philharmonie von Hans Scharoun. Hoch über dem Orchesterpodium kann man in bequemen Wohnzimmersesseln den gesamten Saal überblicken – Raum für Verhandlungen ist in einem Nebenzimmer, durch das man die sogenannte „Ehrenloge“ betritt. Allerdings sind Loge und Nebenraum durch eine schallgedämmte Tür voneinander getrennt. Es ist nicht bekannt, ob hier jemals ein Fürst oder Staatenlenker mit seinen Kollegen zum Stelldichein geladen haben – oder sich mit schönen Damen zu einem

Rendezvous verabredet. Die Kunstliebhaber unter ihnen hätten so und so die Einladung abgelehnt, denn auf dem Balkon in 11 Meter Höhe – Ehrenloge hin oder her – hört man einfach schlecht. Es war die einzige Loge, die Scharoun in seinem Konzertsaal verbaute – und folgte damit einer Tradition vor allem in der deutschen Musiktheaterarchitektur.

Photo aus
Bayreuth
Zufahrt auf
Zentralloge

12. Denn im Unterschied zu Italien ging es in Deutschland nicht so laut her. Ja, es war anders. Nicht weil das Volk von seinem Charakter her disziplinierter gewesen wäre oder bildungsbeflissener, sondern es findet sich bis zum Beginn des 19ten Jahrhunderts, also der Epoche, die uns für unseren Film besonders interessiert, in Deutschland überwiegend ein anderer Typus des Theaters, der wiederum in Italien weniger verbreitet ist. Es ist der Typus des höfischen Theaters, das nur um eine einzige, zentrale Loge herum gebaut ist. So wie das Theater der Markgräfin Friedericke Sophie Wilhelmine von Bayreuth, die von ihrer Loge der für sie erbauten Hofoper bestens hören und sehen konnte - sie saß im Zentrum aller perspektivischen Achsen. – Nur sie konnte sich während der Vorstellung in Hinterräume zurückziehen, die auch nur ihr zur Verfügung standen. Das von ihr Mitte des 18ten Jahrhunderts erbaute Theater hatte eine größere Portalbreite als die heutige Münchner Staatsoper – und war für etwa 200 geladene Zuschauer ausgelegt. Peter Krückmann betreute die höchst aufwendige Renovierung dieses Theaters von Seiten der

bayerischen Schlösser- und Seenverwaltung:

Krückmann
P1000401

13. Krückmann: Die Besucher die da anwesend waren, das war nur der Hof. Der innere Zirkel des Hofes. Und wir wissen ganz genau wie die Rangordnung, Rangordnung, Ränge, Rangordnung, hier aufgeteilt war. Die Fürstenloge war natürlich dem Fürst und seinem persönlichen Gast vorbehalten. Dann folgt, folgen die Logen für den höchsten Adel in dem Land, in Bayreuth, Brandenburg Bayreuth, dem Markgraftum. Dann folgt der Landadel und dann folgten Logen für Hofbeamte und höhere Beamte eben die da auch dabei sein durften. Und hier vorne hatten die Pagen ihre Plätze. Wie es hier unten im Parterre aussah weiß man nicht so genau das war variabel. Man konnte dort auch mal Bänke aufstellen oder es konnte dort gefeiert werden. Auf jeden Fall war das eine rein höfische Angelegenheit bei der die Bevölkerung nichts zu suchen hatte. Die konnte vielleicht in Einzelfällen schon dabei sein. Heute gehen 500 Leute rein aber damals war dieses Publikum vielleicht auf hundert, zweihundert Leute beschränkt. Man muss da ja auch dran denken, die Kleider waren viel weiter als heute in so einer Loge da konnten vielleicht zwei Leute sitzen. Eine Dame und ein Kavalier und vielleicht noch irgendjemand anders. Es war eine ganz andere Publikumssituation.

Bild Bayreuth
Schwenk über
Logen

14. Die Sitzplätze im Theater bildeten genau die Rangordnung der Gesellschaft ab – je näher beim Fürsten,

desto ranghöher die Zuschauer – d.h. die Zuschauer in den obersten Rängen, in der dritten oder vierten Etage, gehörten den niedrigsten Ständen an, waren Bürger oder Bauern ... und konnten in Bayreuth immerhin froh sein, dass ihnen die Möglichkeit gegeben wurde, die Opern zumindest zu belauschen, denn ihre Plätze ganz oben, fast unter der Decke des Theaters waren durch eine dünne Wand vom restlichen, vom adligen Publikum getrennt. Der Adel musste sich im Theater das Volk nicht ansehen – und das Volk durfte dem Theater des Adels zwar lauschen, aber nicht sehen. Richard Wagner versteckte in seinem Opernhaus in Bayreuth 150 Jahre später das Orchester vor dem Anblick des Publikums – hier wurde das Publikum vor dem Anblick des Theaters versteckt.

Casa Goldoni
Gemälde
Zufahrt auf
Kinder

15. Was genau sich während einer Theateraufführung oder während eines Konzertes im Publikum zugetragen haben mag – im 17ten Jahrhundert bis in das 19te Jahrhundert hinein, davon können uns zeitgenössische Bilder Geschichten erzählen. Geschichten – es sind keine realistischen Abbildungen, keine Photographien. Die Bilddokumente dieser Epochen müssen mit Vorsicht interpretiert werden. In der Casa Goldoni in Venedig hängt zum Beispiel ein Bildnis eines unbekanntenen Künstlers aus dem 17ten Jahrhundert – es zeigt ein privates - Hauskonzert. Zwar musiziert ein rund 12-köpfiges Ensemble mit Jagdhörnern und anderen Blasinstrumenten – trotzdem aber

scheint sich nicht ein einziger Gast dieses Konzertes der Musik zu widmen. Die Anwesenden sind vielmehr in mehr oder weniger galante Konversationen vertieft – es werden Blicke, versteckte Gesten getauscht, deren Sinn wir heute nur erraten können. Die beiden Kinder im Vordergrund üben den korrekten Körperhaltungen für ihre Auftritte bei solchen Gelegenheiten. Sie sind sozusagen der Schlüssel zum Verständnis des Bildes: Es ist nicht das Orchester das Ereignis auf der Bühne, das alle betrachten, die Zuschauer selbst sind Teil einer Performance, zu dem die Musik nur den Hintergrund liefert. Das Theater ist ein kollektives Wohnzimmer, und jeder Beteiligte ist Akteur dieses Theaters, theatrum mundi, das Theater des Lebens, das die Kunst auf der Bühne überhöht, deren Mittelpunkt sie aber nicht darstellt.

Grisoni
Zufahrt auf
Frau

16. Und auch auf diesem Gemälde, das Grisoni zugeschrieben wird, findet sich mit etwas Mühe und etwas Suchen eine einzige Zuschauerin, die sich tatsächlich für das Geschehen auf der (absurd winzigen) Bühne interessieren würde. Es ist wenn überhaupt die alleinstehende Dame vorne rechts, von deren Loge aus man höchstens die halbe Bühne einsehen kann – aber auch deren versteinertes Blick ist nicht dorthin, sondern auf eine der Logen gegenüber gerichtet ist. Jede Loge für sich bietet ein der Bühne gleichwertiges Spektakel.

Krumau 284 –
304
Rechts nach
links

17. Viele Zufälle haben es gewollt, dass in tschechischen Böhmisches Krumau sich ein barockes Theater in fast 100-

prozentigem Originalzustand erhalten hat. Fast alles konnte man rekonstruieren, die Bühnenmaschinerie, die Kostüme, die Bühnenbilder – die Geigen spielen mit Darmsaiten und die Musiker sind genauso aufgestellt wie vor 250 Jahren – alles originalgetreu den historischen Quellen nachgebaut. Nur eines lässt sich nicht rekonstruieren: Das Publikum! ... sehr zum Bedauern des Theaterdirektors dieses einzigartigen Juwels der Theatergeschichte, Pavel Slavko. Angefangen mit der Kleidung, der Mode, den Perücken, den Reifröcken und Miedern – ist bei den wenigen Aufführungen, die das Schlosstheater von Czesky Krumlov aus Gründen der Feuchtigkeits- empfindlichen Bausubstanz veranstaltet, ein heutiges Publikum natürlich nicht im Geringsten mit den Gepflogenheiten der höfischen Rituale vertraut. Das Zeremoniell höfischer Feste ist in der Architektur des Theaters, des Festsaals und Gartens noch zu erahnen, ansonsten aber vollkommen in Vergessenheit geraten, obwohl es sehr wahrscheinlich eine wesentlich größere Bedeutung einnahm als die Geschichten, die auf der Bühne erzählt wurden. Die historische Aufführungspraxis, nicht nur der Musik, sondern auch des Musiktheaters stößt da an ihre Grenzen, wo sie das Theater im Zuschauerraum nicht mit inszenieren kann – also ein barockes Bühnenspektakel auf ein postmodern, postbürgerliches Publikum des 21ten Jahrhunderts trifft, und in Folge dessen Missverständnisse vorprogrammiert sind. Nicht nur die lässigen Baumwoll-T-Shirts

und Baseball-Kappen hätten in der Mitte des 18ten Jahrhunderts Befremden ausgelöst – allein die Körperhaltung wäre wohl als dem anwesenden Fürsten despektierlich angesehen worden, und hätte zum Mindesten dazu geführt, die betreffende Person bei Hofe nicht mehr einzuladen. Da nutzt es auch nichts (Filmemacher haben da ja so ihre Vorstellungen) einige Dutzend Statisten in nachempfundene Kostüme vergangener Epochen zu stecken.

Vue lateral des
königlichen
Theaters
Versailles

18. Womit wir wieder beim Thema nachgestellter Theaterrealität vergangener Epochen im Film der Gegenwart wären. Trotz aufwendigster Anstrengungen der Kostümabteilungen und des Filmdekors verhält sich das Publikum im Film des 18ten oder frühen 19ten Jahrhunderts genauso wie es das im späten 20ten oder 21ten Jahrhundert getan hätte. Es trägt zwar andere Kleider, aber es sitzt still im Konzertsaal oder der Oper und schweigt. Alle Berichte aus dieser Zeit erzählen jedoch etwas anderes – von Ausnahmen abgesehen. Im Hoftheater des Königs von Frankreich scheint man eher verharret, denn gelebt zu haben. Der Kupferstich aus dem Théâtre Roial legt nahe, dass man sich dort eher zu einem Gruppenbild versammelte, zu einer Komposition, in welcher jeder Beteiligte unverrückbar seine Position einnahm wie aus Marmor gemeißelt. Dieses Anliegen, seine Position einzunehmen, zu zeigen und zu behaupten, dürfte das

Les turcs ...
Zufahrt auf
Personen
unten rechts

Interesse und das Vergnügen am Theaterstück überstrahlt haben – und man kann auch davon ausgehen, dass einzig der König entschied, ob eine Aufführung gefiel oder nicht.

19. Man verhielt sich also im Theater je nach Land verschieden, in Frankreich anders als in Österreich anders als in Italien. Bei Hofe anders als im bürgerlichen Theater, bei einer Tragödie anders als bei einer Komödie oder einem Ballet Pantomime 1758 am Wiener Hoftheater – gegeben wurde eine Vorläufer-Fassung der „Entführung aus dem Serail“ unter dem Titel: „Le Turc Genereux“. Wieder einmal sind die auf dem Kupferstich rund um die Bühne drapierten Figurengruppen mit allem Möglichen beschäftigt, nur nicht mit den herzerreißenden Aktionen auf der Bühne selbst. Man scheint sich um Coolnes, pardon: Contenance zu bemühen, und plaudert lustig weiter.

Welche Auswirkungen hatte dieses Publikumsgebahren auf die Qualität und Struktur der Bühnenstücke? Man muss sich nach allem, was wir in Erfahrung haben bringen können, auch die Opern von Mozart oder Haydn, die Konzerte von Beethoven vor einem ähnlichen Publikum aufgeführt vorstellen. In Österreich vielleicht nicht so lebendig wie in Italien, das in dieser Hinsicht seither so und so seinen Ruf weg hat.

20. Womit wir noch einmal bei

Detailsbilder
der Logen in
rot

Herrn Eckermann wären. Was amüsierte denn Herrn Eckermann in diesem italienischen Theater, obwohl wochenlang immer das Gleiche gespielt wurde, von dem man ob des Lärms nicht wirklich etwas mitbekam, was niemand zu stören schien. Noch nicht zu stören schien, muss man ergänzen, denn nur wenige Jahrzehnte später wäre selbst in Italien gegen den ausufernden Lärm ganz heftig protestiert worden – mit dem Lärm der Empörung gegen den Lärm der Gleichgültigkeit. Sven Oliver Müller hat sich ausführlich mit den Gepflogenheiten in der Oper beschäftigt:

P1000775
05.35 min
P5273563
02:48
Ton
26.10

21. Sven Oliver Müller: Man besuchte sich in den abgetrennten Logen und plauderte. Und es war sozusagen ein common sense sich während der Vorstellung zu besuchen, herumzulaufen. Das Gleiche gibt's auch im zweiten und im dritten Rang auf den preiswerteren Plätzen. Aber die waren auch getrennt. In Wien zum Beispiel achtete man darauf, dass Bürger und Adlige nicht zusammen saßen. Sachen, die man sich heute nicht vorstellen kann. Und wenn wir von Freude und Begegnungen reden, ist es eine Sache, die ich völlig faszinierend finde, die Präsenz von Prostituierten im Opernhaus. (...) Die jungen Frauen besuchen ihre potentiellen Kunden, sie laufen herum, flirten, von Loge zu Loge, oder eben im Parkett. Im Parkett trauen die sich auch auf den Schoß eines Mannes zu setzen. Ich habe einen Brief gefunden in der Times, da schreibt ein ja Besucher 1830: Ja, ich würde ja sehr sehr gerne auch meine Frau mitnehmen, nur die

mag das nicht, dass so viele Prostituierte hier herumlaufen. Das ist ja schon schade. Meine Frau würde auch gerne gehen. Könnten wir nicht feste Eröffnungszeiten – oder sagen wir feste Zeiten festlegen, wann Prostituierte arbeiten dürfen. Und wenn man sich arbeiten vorstellt. Vieles ist Akquise, und da werden Sachen vereinbart, im Parkett. Aber in der Loge geht auch der Vorhang zu. Und die Damen beglücken ihre Kunden und die Kunden bezahlen ihre Damen mit geschlossenem Logenvorhang während der Vorstellung. Das ist nicht die Regel, aber es kommt pausenlos vor. Wenn man sich einige wunderbare Romane anguckt, oder Geschichten, die Stendhal aufgeschrieben hat, über Mailand, kann man sich wirklich nur wundern, was 1820 30 40 als ja wünschenswert oder normal anerkannt wird, und was schon 1880 als eine moralische Entgleisung, als „Geht doch gar nicht!“ bewertet wird. (...) Das Schweigen, Selbstkontrolle, neues Bildungsniveau, neue Ideale, das ist eine Form von öffentlicher Selbstbeschränkung. Und das zeigt auch, dass die Prostitution genau genommen der Vollzug der Prostitution aus der Oper, aus dem Opernhaus verschwindet.

Teatro Alessandro
Piazza Venedig
1702 von rechts
nach links

22. Rund um die Mitte des 19ten Jahrhunderts gab es etwa überall in Europa wütende Proteste des vor allen Dingen bürgerlichen mittelständischen Bürgertums, wir sprechen hier von den Handwerkermeistern, den kleinen Manufakturbesitzern und Händlern, die mehrere Stundenlöhne für eine Theaterkarte

aufwenden mussten – es gab wütende Proteste gegen den ewig brabbelnden Adel und Geldadel, der in seinen Proszeniumslogen nur weil eine bestimmte Sängerin nicht mehr engagiert wurde, seinerseits aus Protest gegen den Theaterimpresario, mühelos die ganze Vorstellung verquasselte, und zwar so laut, dass sich die Metzger, Tuchmacher und Prokuristen, die im Parkett standen, daran störten und ihrerseits laut wurden.

P1000779
4:36 min
P5273567
02:08 min
Ton 54:08

23. Sven Oliver Müller: Der Umbruch beginnt so um 1820. Ganz wenige einzelne Kenner finden Beethoven so gut, dass man ihm konzentriert zuhören muss. Da ist Beethoven einer der ersten Komponisten, wo man gleichzeitig ist – wo man zwei Entwicklungen gleichzeitig hat. Das Herumlaufende, nur teilweise Aufmerksame – und dann die Entwicklung der Konzentration. Der Vergottung des Genies. (...) Aber die Leute, die dafür werben, Beethovens Werke – und Beethoven lebt noch – stärker zu fördern, das sind zunächst ein Dutzend. Und dann werden es 50. Und werden es 100. Und dann sieht man, das ist ein ganz ganz ganz kleiner Kreis. Und damit hängt auch das zusammen, was ein Unterschied in den Genres ist. Die Erfindung des Schweigens findet nicht in der Oper statt. Sie findet im Konzertsaal statt. Konzertsaal, das Verschwinden von Logen, die offenen demokratisch zugänglichen Ränge, da sieht man das Parkett, das ist auch eine Form einer baulichen Demokratisierung. (...) Man kommt leichter ins Haus rein. Man

sitzt sozusagen auch elitärer. Da gehen also sozusagen in der Erfindung der Konzentration geht auch sozusagen eine pluralere offenere Gesellschaft einher. Und da ist Beethoven – und nicht Mozart – das ganz große Beispiel um 1820. Der Mann lebt noch – und man kann während seiner Lebenszeit feststellen, das Publikum beginnt zu schweigen. Und kein Komponist wird im frühen 19ten Jahrhundert und in der Mitte des 19ten Jahrhunderts so markant – ja aggressiv vom Bildungsbürger beworben, Bildungsbürgertum beworben, wie Beethoven.

Musik zum Stadtgespräch
oder
Die Erfindung des Schweigens

The Secret History of the Opera

Ein Film von Uli Aumüller

Kamera
Sebastian Rausch
Peter Moormann

Fotos & Sprecher
Uli Aumüller

Ton
Holger Klöden
Alexander Scholz

Animation
Arndt Waßmann

Schnitt

Eva

Musikhistorische Beratung
Alessandro Roveri (Modena)
Nicola Sani (Bologna)
Jutta Toelle (Berlin)

Projektleitung
Nico Heinrich
Produktionsleitung
Diana Kallauke

Produzent
Torsten Boennhoff

Monarda Arts GmbH
© 2014