

Die Erfindung des Schweigens.

Zum Wandel des Hörverhaltens und des Publikumsgeschmacks im 19. Jahrhundert

Sven Oliver Müller

Vielen Dank für die Einladung. Ich finde es vertrauensvoll, einen Historiker über Musik sprechen zu lassen. Doch Musik ist ein Mittel der Kommunikation in der Gesellschaft: Zwischen Musikern und Hörern, zwischen Veranstaltern und Konsumenten, zwischen Radiomoderatoren und Schulchören. Musikalische Praktiken sind ein attraktives Merkmal, dessen sich Gruppen gerne bedienen. Musik nützt augenscheinlich als ein Medium zur Gemeinschaftsbildung. Sie moduliert gesellschaftliche Relationen. Anders gewendet: Musik ist vielleicht die sozialste aller Künste, daher auch ein ideales Feld für die Verschwisterung von Sozial-, Musik- und Kulturgeschichte. Als Besucher meines Vortrages gehören Sie nun für eine Weile zu meinem Publikum. Es geht dabei um das Publikumsverhalten in Konzerten und in der Oper im 19. Jahrhundert. Ich hoffe, das macht Sie neugierig. Natürlich liegen auch die Chancen und Risiken meines Vortrages auf der Hand.

Die Fragen, die mich hier beschäftigen, scheinen einfach: Was oder wer ist «das Publikum»? Wie verhält sich das Publikum im Konzert- und Opernhaus und wie wandelt es sich im Laufe des 19. Jahrhunderts? Und vor allen Dingen: Warum sollten sich Historiker mit Musik beschäftigen? Ist das Mode oder Methode? Nicht nur in der Geschichtswissenschaft wird alle Jahre wieder ein neuer «turn» verkündet. Nach dem «linguistic turn» machen wir offenbar soeben einen «iconic turn» oder «visual turn» durch. Nun ließe sich auch von der Musik mit Recht annehmen, dass sie eine wichtige Wirkung in der Modulierung von Gemeinschaftsformen ausübt. Ist es daher Zeit, nun einen «musical turn» für die Geschichte auszurufen? Keine Sorge. Das werde ich hier nicht tun. Denn die Musik selber – als Form – wird besser von den dafür ausgebildeten Musikwissenschaftlern untersucht. Ich muss Sie also gleich vorweg enttäuschen: Musik interessiert hier «nur» als Teil der Publikumsrezeption in Oper und Konzert: Die Musik ist nur ein Element neben den Bildern und Effekten auf der Bühne und den Selbstinszenierungen des Publikums im Zuschauerraum.

Trotz dieser Einschränkung verstehe ich meine Überlegungen als Plädoyer: Die Geschichtswissenschaft hat vor allem in der Musikkultur viel zu entdecken. Bislang hat sie der Musikkultur, gemessen an ihrer hohen gesellschaftlichen Bedeutung, erstaunlich wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Die Bilanz der Musikwissenschaft fällt nur vordergründig befriedigender aus. Sie hat sich zu lange auf ästhetische und werkgeschichtliche Fragen konzentriert. Allerdings weitet sich in den letzten beiden Dekaden hier die

Forschungsperspektive erheblich, viele neue Erträge sind wegweisend. Lange aber galt, dass wir viel mehr über Partituren, Stile und die Musik großer, männlicher, toter (und meist deutscher oder italienischer) Komponisten wussten, als über die sozialen und politischen Wirkungen von Musik. Deshalb bin ich für einen interdisziplinäreren Ansatz. Dieser soll vermeiden, einerseits die Musik als kulturell autonomes Phänomen zu begreifen, andererseits die historische Dimension von Kunstwerken zu ignorieren. Eine Zusammenarbeit zwischen Geschichts- und Musikwissenschaft mag helfen, musikalische Aufführungen als gesellschaftlich relevante Praktiken zu untersuchen.

Um den historischen Stellenwert des Publikums in der Gesellschaft zu zeigen, ist ein Perspektivwechsel nötig: Weg von der Untersuchung der Musik als Werk – hin zur Wirkung von Musik. Weg von der Partitur – hin zur sozialen Praxis von Aufführungen. Aus historischer Sicht, so meine These, interessiert die Rezeption von Musik, weil für sie und durch sie eine Gruppe in der Gesellschaft geschaffen wird. Damit sind es auch die Vermittlungsmechanismen selbst, die gesellschaftliche Wirklichkeit erzeugen. Im Anschluss an die Konjunktur konstruktivistischer Ansätze scheint es unstrittig, dass auch die Bedeutung von Musik nicht unverrückbar besteht, sondern immer auch vom Publikum selbst erzeugt wird. Nun muss man diesem Ansatz nicht unwidersprochen folgen und mit dem schwedischen Musikwissenschaftler Ola Stockfelt erklären: «The listener, and only the listener, is the composer of the music.» Aber die gleichen Musikstücke konnten in unterschiedlichen Konzerten und bei unterschiedlichen Hörern unterschiedliche Handlungen auslösen.

«Es geht nie darum, dass der auf der Bühne den da unten gut unterhält. Musik funktioniert nur in einer gemeinsamen Kommunikation.» Der Pianist Maurizio Pollini benennt damit akkurat das Thema dieses Vortrages. Es geht um die Frage, ob der Umgang mit öffentlich gespielter Musik Beziehungen im Publikum stiftet und dieses sich als Gemeinschaft begreift, um die Freuden des Abends zu genießen und um eigene Interessen durchzusetzen. Wie nutzt das Publikum musikalische Aufführungen, um miteinander zu kommunizieren, Freude zu haben oder strategisch zu handeln?

Um diese Fragen zu beantworten, spreche ich über das elitäre Publikum und Kulturtransfers im 19. Jahrhundert. Musikalische Aufführungen setzten einen neuen Standard in einer Gesellschaft und zwischen den Staaten in Europa. Über politische und wirtschaftliche Konflikte hinweg gelang ein kultureller Austausch. Selbst die Städte jenseits der großen Musikzentren wurden durch diesen intensivierten Kulturtransfer erfasst. Erklärungsbedürftig ist die zunehmende Ähnlichkeit des Repertoires, der ästhetischen Präferenzen und der Aufführungen.

Der Vortrag handelt davon, wie Gemeinschaften in einer Gesellschaft durch Teilnahme an musikalischen Aufführungen geprägt wurden. Im Hauptteil geht es darum, wie das ursprünglich lärmende Publikum in der Mitte des 19. Jahrhunderts das Schweigen erlernte. Und am Ende versuche ich zu zeigen, warum die sozialen Praktiken im Musikleben ein ideales Mittel sind, um die Entstehung von Gemeinschaften zu untersuchen.

Gemeinschaften entstehen durch musikalische Aufführungen

Die Konzert- und Opernhäuser des 19. Jahrhunderts waren gesellschaftliche Treffpunkte. Sie zu besuchen, bedeutete, einer Aufführung beizuwohnen und gleichzeitig einen öffentlichen Raum zu betreten. Das Verhalten der Besucher spiegelte aber nicht nur bestehende soziale Unterschiede und kulturelle Gewohnheiten. Vielmehr war es das Publikum selber, das durch sein eigenes Verhalten gesellschaftliche Ordnung erzeugte. Dem Konzept des Performativen folgend, kann die Teilnahme an musikalischen Aufführungen als eine Praxis definiert werden, welche die gesellschaftliche Ordnung herstellt, indem sie diese inszeniert. Erst durch gegenseitige Beobachtung und Auseinandersetzung werden Kommunikationsgemeinschaften zu Gesellschaften. Opern- und Konzerthäuser des 19. Jahrhunderts erfüllten genau die Funktion öffentlicher Räume. Hier kamen verschiedene Schichten in Kontakt und wurden zunehmend vom Urteil der Anderen abhängig. Die gegenseitige Beobachtung prägte und veränderte das Verhalten des Publikums. Und schon die Zeitgenossen sagten, dass es beim Konzertbesuch darauf ankomme, zu sehen und gesehen zu werden. Das Interesse vieler Männer an der künstlerischen Schönheit drehte sich nicht nur um die Künstlerinnen auf der Bühne, sondern auch um die Gesellschaftskünstlerinnen im Publikum.

Opern- und Konzerthäuser waren Teil eines öffentlichen Lebens, ausgelegt auf Sichtbarkeit und Darstellung, auf Begegnung und Genuss. Hier begegneten sich Privatleute auf der Suche nach dem guten Leben in schöner Umgebung. Bereits ihre reine Größe und ihr aufwendiger Unterhalt machten den regelmäßigen Besuch eines zahlreichen und zahlenden Publikums notwendig. Sie dienten damit nicht nur der Unterhaltung, sondern zählten im 19. Jahrhundert zu den wenigen öffentlichen Treffpunkten, in denen sich Bildungsbürger und Kleinbürger, hoher und niederer Adel begegnen konnten. Die Musik bildete hier den wichtigsten, aber eben nur *einen* Anreiz. In den Bauwerken für Musik traf man Bekannte und Fremde, um Gesellschaft zu finden, einen Kaffee oder ein Glas Wein zu trinken, sich über Musik oder Politik zu unterhalten und gleichzeitig den neuesten Klatsch und Tratsch auszutauschen.

Die Architektur der Opern- und Konzerthäuser und das Publikumsverhalten standen in einer engen Wechselbeziehung. Wer sich in formale Kleidung zwängte, sich durch überdimensionierte Treppenhäuser in einen reich geschmückten Saal und in eine in der Regel teure Loge bemühte, um sich den Blicken zahlreicher Betrachter darzubieten, der musste sein Verhalten an die ausgesprochenen wie unausgesprochen Konventionen der Selbstinszenierung anpassen. Auf diese Weise verwandelte das Publikum den musikalischen Raum in einen sozial differenzierten Raum. Wir erleben eine Gemeinschaftsbildung der Ungleichen.

Die Erfindung des Schweigens

Ein heutiger Freund «klassischer» Musik dürfte sich in einer typischen Vorstellung des 19. Jahrhunderts nicht besonders wohl gefühlt haben. Bis in die Mitte des Jahrhunderts hinein erinnerte das Hörverhalten nicht selten 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 und trank, besuchte sich gegenseitig in den Logen und promenierte durch den Saal. Geschäftsleute besprachen ihre kommerziellen Angelegenheiten, Frauen führten ihre neueste Kleidung vor, Kurtisanen machten potentielle Liebhaber auf sich aufmerksam.

Blanken Ärger der Musikfreunde löste das rücksichtslose Gedränge um brauchbare Sitzplätze im Parkett oder der Kampf um Stehplätze aus. Auch die Zunahme des Sitzraumes 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. Das Chaos entstand auch deshalb, weil es in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nur in Ausnahmefällen für das Parkett nummerierte Eintrittskarten gab. Ein Londoner Besucher beklagte beispielsweise, 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 circensische Glanzleistungen der Künstler und die «schönen» Stellen einer Partitur. Dann aber nahmen sie in der Regel überaus aktiv am Geschehen teil, wobei sie potentiell jedes Musikstück und jede Bravourarie bejubeln oder ausbuhen konnten. Mit einem Wort des Kabarettisten Georg Kreisler: Ob die *Walküre* oder die *Verkaufte Braut* – das Publikum war vor allem laut.

Die fehlende Konzentration des Publikums verärgerte häufig die auftretenden Künstler. Louis Spohr wunderte sich vor seinem Konzert am Braunschweiger Hof darüber, dass die Herzogin ihn aufforderte, nicht forte zu spielen, denn zu laute Klänge lenkten sie von ihrem Kartenspiel ab. Man muss sich nur klarmachen, dass diese völlig unbeherrschten Verhaltensweisen heute komisch wirken mögen, im frühen 19. Jahrhundert aber in ganz Europa Realität waren.

Temperamentvoll war auch die Interaktion zwischen Publikum und Künstlern in der Berliner Hofoper 1818: Hier unterhielt man das Publikum mit dem Intermezzo *Il Geloso* von Giovanni Battista Pergolesi: Der Bassist Josef Fischer hatte sich zuvor öffentlich über den mangelnden Applaus der Zuhörer beschwert. Dieser Fehler hatte seinen Preis, man entschloss sich, ihm einen Denkkzettel zu verpassen. Die *Haude- und Spenersche Zeitung* (21.3.1818) sprach von einer «Tragimelokomödie». Denn obwohl Fischer mehrere tapfere Versuche unternahm, hatten weder der Sänger noch das Orchester die Chance, hörbar eigene Geräusche zu produzieren. Fischer bat öffentlich um Gnade und verbeugte sich tief:

Allein höher schwillt die Flut – Vorhang nieder. «Abbitten!» «Niederknien!» «Herunter vom Theater!» So tönt's wiederhallend von allen Seiten und die Klatschenden, Bravo-Rufenden und Ruhe-Gebietenden unterliegen, wobei die sichtbare Angst auf den Gesichtern der armen Damen und das satirische Lächeln der Parteilosen einen seltsamen Kontrast giebt.

In der folgenden Szene setzte das Publikum die Vorstellung allein unter sich fort, amüsierte sich mit «Kraftäußerungen aller Art», und viele schrien vor Freude «da capo». Daraufhin betrat ein Schauspieler die Bühne und erklärte, Fischer würde gerne singen, wenn das Publikum nur so freundlich wäre, ihm zuzuhören. Nur wenige wollten aber, dass ein musikalisches Intermezzo die eigene glänzende Vorstellung ersetzte. Die amüsierte Menge reagierte eindeutig und stimmte in diesem musikalischen Parlament demokratisch ab: «Hundert Stimmen – «Nein! Nein! Nein!» Wenige Stimmen – «Ja! Ja! Ja!».» Der Leiter der Oper brach die Vorstellung daraufhin ab. Das Publikum klatschte, rief «Bravo» – und ging nach Hause.

Diese Musikkultur veränderte sich. Zwischen 1820 und 1860 erfand das Publikum das Schweigen. Konzertbesucher verwandelten sich in Musikhörer im wörtlichen Sinne – sie hörten Musik. Nicht in der Oper, aber im Konzertsaal breitete sich eine ganz ungewohnte Stille aus. Aus Teilnehmern musikalischer Aufführungen wurden allmählich Zuhörer, die konzentriert dem Verlauf der Musik folgten, Beifall und Missfallen maßvoll beschränkten und die Kommunikation mit den Künstlern wie den Sitznachbarn während der Vorstellung ganz einstellten. Ihren Ausgangspunkt nahm die neue kulturelle Praxis des schweigenden Zuhörens in Konzertserien mit sinfonischer Musik in den deutschen Städten. Etwa eine Generation später setzte sich diese Praxis auch in den europäischen Opernhäusern durch. Während das

Publikum zuerst in Norddeutschland seit den 1820er-Jahren, und seit den 1840er-Jahren auch in Wien und Paris, begann, der Musik schweigend zuzuhören und unnötige Geräusche und Gespräche zu vermeiden suchte, bot Großbritannien bis in die 1870er-Jahre hinein ein durchaus anderes Bild.

Ein aussagekräftiges Beispiel ist das Gemälde *En écoutant du Schumann* des belgischen Symbolisten Fernand Khnopff. Eine in schwarz gekleidete Hörerin sitzt in sich gebeugt in der Mitte eines bürgerlichen Salons. Das Gesicht verbirgt sie in ihrer rechten Hand, der Daumen berührt die Schläfe. Die Kunst des Pianisten kann man nur im Hintergrund erahnen, denn der Maler lenkt den Blick des Betrachters auf die Kunst des Zuhörens.

Die Bedeutung des neuen Hörverhaltens ist kaum zu überschätzen, war es doch Indiz für einen Wandel von sozialer Praxis und kollektivem Geschmacksurteil. Dennoch ist über diesen Prozess des Hörenlernens immer noch recht wenig bekannt. Die Frage drängt sich auf, warum das Konzertpublikum überhaupt begann, sich schweigend auf die Aufführungen zu konzentrieren und warum sich diese Entwicklung in verschiedenen europäischen Ländern in dieselbe Richtung vollzog.

Von entscheidender Bedeutung für die Durchsetzung des schweigenden Hörverhaltens war der Aufstieg neuer ästhetischer Ideale; eine grundlegende Umwertung der Musik durch das Bildungsbürgertum. Die Musik im Allgemeinen und die Instrumentalmusik im Besonderen wurden von einer der niederen zu einer der höchsten Kunstformen stilisiert. Für die Anhänger dieser neuen bürgerlichen «Kunstreligion» war die Musik nicht länger ein unterhaltendes Beiwerk, sondern ein wertvolles «Werk». Die Orte musikalischer Aufführungen begriffen viele Bürger gleichsam als sakrale Tempel, die es vor Entweihung und eben auch unangepassten und unaufmerksamen Verhalten zu schützen galt. Konsequenterweise sollte Musik nicht einfach nur genossen, sondern verstanden werden, um eine erbauende Wirkung entfalten. Und die neue Praxis, welche aus dieser Idealisierung der Musik und bürgerlicher Selbstinszenierung fast notwendig resultierte, war eben das schweigende Hörverhalten.

Eine weitere Ursache dieser Entwicklung war die Professionalisierung der Aufführungen. Im Zeitalter wachsender Kommerzialisierung und sich verändernder Geschmackspräferenzen schwand das Interesse an musikalischen Laien, ad hoc zusammengestellter Ensembles und unzureichend ausgebildeter Solisten. Die gestiegene Nachfrage und die höheren Erwartungen des Publikums beförderten nur gute berufliche Leistungen der Künstler und der Orchester. Qualität beruhte auf intensiven Vorbereitungen, so dass statt praktizierender Laien nunmehr musikalische Experten erwartet wurden.

Dieser Wandel ist zumal in der Entwicklung des Konzertlebens zwischen 1820 und 1860 zu beobachten. Das Repertoire und die Geschmackspräferenzen von Oper und Konzert trennten sich allmählich. Dabei ist eine erhebliche Zunahme guter Konzerte zu beobachten. Die Professionalisierung führte unter anderem dazu, dass die Programme immer stärker nach künstlerischen und ästhetischen Gesichtspunkten zusammengestellt wurden. Inhaltlich verschwanden um die Mitte des Jahrhunderts die überwiegend gemischten Konzertprogramme, die aus Ouvertüren, Duetten, Chorszenen, Arien, solistischen Einlagen, Sinfonien und Tänzen bestanden. Dafür gab es jetzt große Werke. Die Sinfonie ersetzte das Potpourri.

Es bedurfte mehrerer Dekaden, bis sich das Publikum an die neue Stille und die eigene Selbstdisziplinierung während der Aufführungen gewöhnt hatte. Die wiederholten Beschwerden über unangemessenes Verhalten demonstrierten nicht nur den allmählichen Wandel kultureller Praktiken, sondern ebenso eindringlich den Fortbestand traditioneller Verhaltensmuster. Bis in das letzte Drittel des Jahrhunderts hinein klagten Kritiker und Journalisten über den Mangel an bürgerlichen Verhaltensweisen, zumal an den unzureichend befolgten Verhaltensregeln im zeitgenössischen Musikleben. Musikalische Werke, Aufführungen und Praktiken waren gleichsam komprimierter Ausdruck sowohl der spezifischen Kultur eines Landes wie europäischer Transfers. Statt schlicht von einem teleologischen Prozess auszugehen, welcher zur glatten Durchsetzung eines schweigenden Hörverhaltens führte, scheint es aufschlussreicher, den wechselseitigen Verhandlungsprozess verschiedener Geschmackskulturen in Europa zu verfolgen.

Das sich im deutschsprachigen Raum und im kontinentalen Europa etablierende Hörverhalten setzte allmählich auch in England neue Maßstäbe – wenn auch um eine ganze Generation verzögert. Von Deutschland zu lernen bedeutete für viele «gebildete» Briten eine Verbesserung des eigenen Geschmacks und der eigenen Manieren. Von der Rezeption von Richard Wagners Musikdramen in London gingen offenbar ähnliche Wirkungen wie im deutschsprachigen Raum aus. Ein durchaus irritierter Leser des britischen Fachblattes *Musical World* empörte sich im Jahre 1877 über die in seinen Augen immer noch ganz unangebrachten Beifallsbekundungen während einer Wagner Aufführung in Covent Garden. Gleichzeitig verdeutlichte sein Bericht aber auch die offenkundig nicht immer ganz freiwillige Disziplinierung des Londoner Publikums – wer an der «falschen Stelle» applaudierte, hatte zum Schweigen notfalls gezwungen zu werden:

Es ist wirklich ärgerlich, wenn einige Hörer im Haus an der falschen Stelle applaudieren. Und zwar genau dann, wenn die letzte Note eines ihrer Lieblingsstücke verklingt und man die letzten Takte des Orchesters gar nicht mehr hört. [...] 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 Herrn, der dem Auditorium die schlechten Manieren verübelte (obgleich in einer etwas geräuschvollen 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?» (MW, 23.6.1877, S. 431)

Erklärt die Durchsetzung der musikalischen Kenner die Erfindung des Schweigens? Auf diese Frage ist eine eindeutige Antwort bislang noch nicht gefunden worden. Vieles spricht dafür, dass die Gesellschaft ein neues Publikum hervorbrachte. Einen wichtigen Erklärungsansatz zur Veränderung des Publikumsverhaltens liefert Norbert Elias, der einen ‹Prozess der Zivilisation› beschrieb. Mit Blick auf die Transformation des frühneuzeitlichen Europas hat Elias den wachsenden Einfluss der eigenen Disziplin und den Rückgang spontaner Affektausbrüche in der Öffentlichkeit als eine Form von wechselseitigem Selbstzwang bezeichnet. Diese Entwicklung war keinesfalls das Verdienst einer einzelnen Klasse oder Gruppe, sondern resultierte aus den wechselseitigen Reaktionen vorher vielleicht getrennter Berufe, Geschlechter und Konfessionen in öffentlichen Räumen.

Die Konzerthäuser des 19. Jahrhunderts erfüllten genau diese Funktion als Orte, in denen Musikhörer zunehmend vom Urteil der Anderen abhängig und so für das eigene Verhalten sensibilisiert wurden. Besucher kamen häufiger zu denselben Orten, hörten die gleichen Werke derselben Interpreten. Die relative Autonomie einzelner Konzertbesucher sank durch die regelmäßige Ausrichtung an und die gegenseitige Abhängigkeit von anderen Zuhörern. Weil durch diesen sozialen Zwang der Selbstbeherrschung sich das individuelle Benehmen anglich, wuchs die Aufmerksamkeit für eine gemeinsame Vertrautheit innerhalb der eigenen Welt – für verfeinerten Geschmack, für differenzierende Gesten und eben auch für ‹schweigende› Verhaltensmuster. Die neuen Verhaltensregeln unterbanden das Herumlaufen und das private Gespräch und erschwerten es, andere Zuhörer während einer Aufführung persönlich kennenzulernen. Die bildungsbürgerliche Disziplin verfestigte die Anonymität. Die gegenseitige Wahrnehmung im Auditorium verstärkte Gefühle von Scham und beförderte ein neues diszipliniertes Hören von Musik. Sosehr gebildete Musikliebhaber auch von der verklärenden ‹Verinnerlichung› ihrer abendlichen Teilhabe schwärmten, relevant war die Entscheidung, die eigenen Grenzen des Körpers, der Gestik und der Sprache in der Öffentlichkeit zu kontrollieren.

Die Verlaufsformen des Redens und des Schweigens zeigten schließlich, inwieweit auch Schweigen ein Gespräch darstellt. Durch bewusste Demonstration konnte auch Schweigen beredt sein. Denn die Kommunikation in den Konzert- und Opernhäusern war mit guten Gründen auch deshalb so intensiv, weil sich die einander Wahrnehmenden nicht auf hörbare Gespräche einließen. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelte das Publikum eine solche Aversion davor, in seinen Musiktempeln in Verlegenheit zu geraten, dass es sich schließlich von der Last der öffentlichen Beurteilung befreite und in das Schweigen zurückzog.

Hier kommen die Emotionen ins Spiel. Dass Musik und Gefühl untrennbar zusammengehören, ist ein Gemeinplatz und eine alltägliche Erfahrung. Musikalisch motivierte Emotionen sind schwer zu erklären, weil sie vermeintlich einfach zu verstehen sind. Genau deshalb aber haben Musikfreunde so viele Deutungen wie die heutigen Forscher und Forscherinnen unterschiedlicher Disziplinen. Die Geschichtswissenschaft analysiert Emotionen im Unterschied zu manchen naturwissenschaftlichen Ansätzen seltener als festgelegte körperliche Impulse. Historiker und Historikerinnen interessieren sich vielmehr für auffällige Veränderungen sozialer Praktiken und kultureller Deutungen oder für neue Verständigungen zwischen Gruppen. D.h. sie sind erstens überzeugt, dass Emotionen und Erkenntnisse nicht scharf voneinander zu trennen sind. Zweitens begreifen sie Gefühle als soziale Produkte, die damit durch unterschiedliche Akteure, Kontexte, Orte und Zeitpunkte variieren können.

Verdi gemeinsam zu lieben oder Wagner zu hassen, einvernehmlich den Sinfonien Beethovens schweigend zu folgen, aber die lärmenden Adligen im Saal zu verachten, konnte ein Kollektiv herausbilden. Die Kommunikation mit Emotionen hatte soziale Wirkungen, weil sei eine Dynamik in Gang setzte, die immer mehr Menschen dazu motivierte, an dieser Gemeinschaft teilzunehmen. Nicht nur das kontrollierte Hörverhalten, auch die Teilnahme an chaotischen Protesten waren gemeinsame Handlungen, die aus Besuchern nicht nur Gegner, sondern auch Partner machten. Die Wirkungsmacht konkurrierender Emotionen und die sich wandelnde Bewertung dessen, was schön ist und was nicht, verdeutlicht diesen Wandel. Gefühle zu zeigen, sie aber durch den Blick anderer willentlich zu verändern und weniger aggressive Emotionen nun schöner zu finden, machte aus immer mehr Hörern disziplinierte Zuhörer. Dabei kontrastierten gebildete Hörer «richtige» Emotionen wie Stolz oder Ehre mit «falschen» Gefühlen wie Leid, Zorn oder Angst. Das Erlernen bestimmter Emotionen und Praktiken machte gebildete Musikkenner als Wertegemeinschaft sichtbar. Das ist gerade an den Selbst- und den Fremdzwängen vieler Bildungsbürger zu erkennen.

Deshalb ist es aufschlussreich, auf die Signalwirkung von Emotionen zu schauen. Gefühle zu zeigen, indem man sie durch den Blick anderer strategisch verändert und die neuen

Emotionen nun schöner findet, verstärkte einen Wandel, der aus immer mehr Menschen Zuhörer machte, die Teil einer distinguierten Gemeinschaft werden wollten. Wichtig ist es darauf zu achten, dass gezeigte Emotionen im Konzert- und Opernhaus weniger ästhetische Reize oder körperliche Reaktionen als kulturelle Produkte sein können. Die Empfindungen der Zuhörer sind Handlungen, Emotionen gewollte Stimmungen. Vormalig unruhig lauschende Hörer werden durch die gespielte Musik nicht einfach nur zum Schweigen gebracht, sondern nutzen diese, um in gewünschten Situationen Stimmungen zu kreieren, mit denen sie eine elitäre Gemeinschaft bilden. In diesem Prozess der «emotion construction» (Tia DeNora) verwendeten soziale Gruppen musikalischen Geschmack dazu, Zugehörigkeit und Fremdheit in einer Gesellschaft zu markieren. Machte das Ausleben von Emotionen die Grenzen zwischen populärem und distinktivem Musikgeschmack durchlässiger, weil Menschen körperliche Erregung und erlerntes Bildungswissen gleichermaßen positiv bewerteten? Schwächten gemeinsame Gefühle soziale und politische Schranken? Ein erster Befund besagt, dass diese Konzerte die bestehenden Verhältnisse nicht in Frage stellten, sondern vielmehr die öffentlich anerkannten gesellschaftlichen Strukturen verfestigten. Kurzum, das Konzertpublikum des 19. Jahrhunderts schuf durch seine am Ende erfolgreiche Selbstdisziplinierung langfristig betrachtet mehr kulturelle Probleme, als es löste. Der Preis, den viele Musikliebhaber bis heute im Konzert- und Opernhaus zahlen müssen, ist hoch: Durch den Wandel gewann das Publikum auch im 20. und 21. Jahrhundert neue musikalische Einsichten, büßte dafür aber viel vom spontanen Genuss musikalischer Erlebnisse ein. Es gewann an Geschmack, was es an Unterhaltung verlor.

Bilanzen und Perspektiven

In diesem Vortrag ging es mir darum, die Entstehung von Gemeinschaften im Musikleben zu beleuchten. Die Frage, die uns auch in Zukunft interessieren sollte, ist, ob der Umgang mit Musik die Verständigung zwischen einzelnen Gruppen, ja auch innerhalb der Gesellschaft, erleichterte oder erschwerte. Bildete die Musikkultur eine neue Gemeinschaft? Was gelang durch die musikalisch motivierte Kommunikation, was sich in anderen Foren nicht vollzog? Und gilt das für 1760, aber auch noch für 1920, geschweige denn für 2021?

Das zu untersuchen, kann gerade die Geschichtswissenschaft leisten. Denn in einer geschichtlichen, und nicht nur in einer musikalischen oder ästhetischen Perspektive, zählt primär der öffentliche Umgang mit Musik im Kontext von Aufführung. Es geht mithin weniger um die Komposition als um die Rezeption, weniger um ein vermeintlich in sich geschlossenes Werk als um die Wirkung der Musik durch verschiedene Aufführungen und Debatten. Es

kommt darauf an, die Struktur der Musik und die Gesellschaft zusammenzufügen, vermeintlich getrenntes aufeinander zu beziehen. Historiker und Historikerinnen können die Vielzahl der skizzierten Parameter nicht in ihrer Gesamtheit erfassen, aber doch Perspektiven aufzeigen, wie sich durch den Umgang mit Musik andere und oft neue Gemeinschaften bilden.

Das Musikleben kann durch eine Untersuchung der Praktiken des Publikums erschlossen und im Idealfalle erweitert werden. Erwarben Hörer oder Hörerinnen eine Praktik, so erlernten sie eine körperliche Bewegung, einen Geschmack und einen Konsum. Dadurch konnten sie ihre Handlungsfähigkeiten vergrößern. Konsum, Bildung und Geschmack des Publikums entstehen erst durch soziale Praktiken. Durch seine Praktiken artikuliert das Publikum eigene Interessen und einen eigenen Geschmack. Durch regelhafte Wiederholungen bildete es einen Lebensstil heraus. Was für die Forschung zählt, sind weniger die Hörgewohnheiten als das Hörverhalten selbst, nicht allein, was die Menschen im Konzertsaal hörten, sondern wie sie sich darin verhielten. Zugespitzt formuliert: Entscheidend ist weniger, ob, sondern wie Beethoven oder John Lennon gehört und bewertet wurden.

Musikalische Praktiken lassen erkennen, wie sich Gruppen herausbilden. Die Besuche eines Konzertes, eines Gottesdienstes oder auch die Gesänge im Fußballstadion stiften soziale Netzwerke. Musikfreunde versuchen Beziehungen zwischen den Hörern zu schaffen, sie aus- oder abzubauen. Musik kommt eine wesentliche Rolle zur Befriedigung der Bedürfnisse und Interessen von Gruppen zu. Einer Aufführung beizuwohnen, ist eine Form menschlicher Gruppenbildung, ein Akt der Vergesellschaftung. Die Teilnahme an Aufführungen ermöglicht es, Verhaltensregeln zu erlernen. Damit ist nicht nur vom gemeinsamen Genuss der Musik die Rede, sondern auch von den Wünschen des Publikums, von sozialen Beziehungen, politischen Rangordnungen oder ökonomischen Ungleichheiten zwischen den Hörern.

Eine solche sozialintegrative Wirkung ist allen Künsten eigen; im Falle des musikalischen Spielbetriebs aber ist sie besonders stark ausgeprägt, weil Musik auf viele Menschen ausgerichtet ist. Vielleicht ist die Musik die sozialste aller Künste. Auf diesen Zusammenhang von kultureller Praxis und sozialer Genese hat Jürgen Habermas («Strukturwandel der Öffentlichkeit») als einer der Ersten hingewiesen: «Strenger noch als am neuen Lese- und Zuschauerpublikum lässt sich am Konzertpublikum die Verschiebung kategorial fassen, die nicht eine Umschichtung des Publikums im Gefolge hat, sondern das ‹Publikum› als solches überhaupt erst hervorbringt.»

Über Musik zu schreiben ist, wie über Architektur zu tanzen. Diese Pointe wird u. a. dem US-amerikanischen Jazzpianisten Thelonius Monk zugeschrieben. Historiker tanzen nicht und vermeiden es sicherheitshalber auch, über die Wirkung der Musik zu arbeiten. Die Kraft

musikalischer Wirkung ist am Ende nicht so groß, dass sie die Gesellschaft «macht» – aber sie formt sie. Musikalische Aufführungen sollten mithin nicht allein als beiläufige Unterhaltungen, sondern auch als potenziell relevante Phänomene innerhalb einer Gesellschaft und zwischen verschiedenen Gesellschaften betrachtet werden. Die Untersuchung des Publikums und seiner Praktiken zeigt der Geschichtswissenschaft zumindest eines: music matters!!