

Wie viel Wissen braucht man, um ein Konzert zu besuchen? Muss ich das Programmheft lesen und warum darf ich zwischendurch nicht klatschen? Wörtlich spreche ich nach einem Konzert, ohne mich lächerlich zu machen?

In diesem Buch finden Sie Antworten auf sämtliche Fragen zur Musik, die Sie immer schon hatten und doch nie zu stellen wagten. Eine Be-stätigung, dass Sie längst genug wissen, gibt es gratis dazu. Schließlich muss Ihnen keiner erzählen, welche Musik Ihnen gefällt und welche nicht. Aber vielleicht darf es etwas mehr Information sein: Klug und unterhaltsam beleuchtet Christiane Tewinkel Aspekte aus Musikge-schichte, Musikpraxis, Musiktheorie und Konzertwesen. Damit sind Sie in Zukunft noch besser gerüstet für den Ernstfall.

Christiane Tewinkel, geboren 1969, studierte in Freiburg Schulmusik, Germanistik und Anglistik, an der Harvard University Musikwissen-schaft und Musiktheorie und wurde in Würzburg promoviert. Sie arbeitet als Musikwissenschaftlerin in Berlin und schreibt für die Frankfurter Allgemeine Zeitung und den Tagesspiegel über Musik. Im DuMont Buchverlag erschienen ›Bin ich normal, wenn ich mich im Konzert langweile?‹ (2004), ›Eine kurze Geschichte der Musik‹ (2007) und ›Das Kleine Schwarze‹ (2009).

Christiane Tewinkel

**Bin ich normal,
wenn ich mich im Konzert langweile?**

Eine musikalische Betriebsanleitung
mit Zeichnungen von Rattelschneck

 DUMONT

Die ersten sechs Kapitel sind dem Konzertwesen gewidmet, Kapitel 7–13 gehören der Musiktheorie. Kapitel 14–18 springen in die Musikpraxis, zu Chor, Oper, Spielen, Üben und Dirigieren, die drei folgenden Kapitel handeln vom Komponieren. Der Rest sind letzte Fragen zum Thema »Wo steht die Klassische Musik heute, und wie ist sie da hingekommen«.

1. Bin ich normal, wenn ich mich im Konzert langweile?

Das erste Konzert, in dem ich mich sehr gelangweilt habe, und zwar so schlimm, daß ich ständig die Seiten im Programmheft zählte, die noch abzusingen waren, und beim Sitzen jenen Steißbeinschmerz verspürte, der typisch ist für wirkliche Langeweile, dieses Konzert bestand in einer Aufführung der *Matthäus-Passion* von Johann Sebastian Bach. Das wird viele Menschen entsetzen, handelt es sich bei diesem Werk doch um große Kunst. Mir war das auch gesagt worden. Ich wußte also, daß ich großer Kunst zuhörte, Schmerzen und Langeweile hatte ich aber trotzdem. Gehört Langeweile etwa zum Geschäft?

Damals, während dieser drei Stunden *Matthäus-Passion*, saß ich neben einem Schulfreund namens Götz. Götz hatte rote Lokken, war zwei Klassen über mir und las die ganze Zeit in seinen mitgebrachten Noten mit. Ich konnte ihm beim Blättern nicht folgen. Ich verstand auch nicht, worin der Reiz der vielen langatmigen Stücke für Sologesang und Orchester bestehen sollte, der Arien. Aufregend fand ich höchstens die Stellen, in denen es laut wurde, etwa den Chor »sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden? Eröffne den feurigen Abgrund, o Hölle, zertrümme, verschlinge, mit plötzlichem Wut den falschen Verräter, das mörderische Blut!«: echt gewittrig. Vor Götz konnte ich das aber unmöglich zugeben. Er schien sich überhaupt nicht zu langweilen.

Offensichtlich liegt Langeweile im Sinn des Zuhörers. Götz zum Beispiel wußte Bescheid und war gutwillig, ich hatte schlechte Laune und wußte noch nicht einmal, daß es auch bei gutem Willen und allerbesten Kenntnissen neben vielen großartigen Konzerten immer einige gibt, die langweilig bleiben. Was soll man machen? Wir laufen heute einfach nicht mehr aufgescheucht durch die Gegend, immer auf der Suche nach jemandem, der uns endlich etwas vorspielen möge. Das war jahrhundertlang so, daß es Musik nur in Ausnahmesituationen gab, im Gottesdienst, zum Tanzvergnügen, bei reichen Leuten zu Hause, im Theater oder Konzert.

Heute ist solche Musiklosigkeit nur noch bei zwei Wochen auf der Alm ohne Strom vorstellbar. In einer solchen Lage dankt man jeder Person, die auf einmal ein Akkordeon aus dem Koffer hervorzaubert. Für gewöhnlich aber kommt man ziemlich leicht an Musik, ist schnell ein bißchen überreizt und denkt im Konzert womöglich nur noch daran, daß das Wetter draußen so schön ist und das Eis in der nahe gelegenen Eisdiele oder ein bißchen durch die Stadt zu schlendern mehr Vergnügen bereiten könnte.

Doch bleiben Sie sitzen! Genießen Sie den leichten Schmerz! Denken Sie zur Abwechslung ein wenig über das Phänomen *Langeweile* nach, jene rätselhafte Dehnung des Zeiterlebens, die zornig machen kann und deren Gegenstück der nicht enden wollende, erfüllte Augenblick ist.

Der wohl wichtigste Grund für ein Gefühl der Deplaciertheit, das man schnell mit der Konzertlangeweile verwechseln

ER WOLTE GEHEN,
WEIL IHM LANGWEILIG
WAR. SOULEN WIR UNS UM
IHN KÜMMERN, ODER SIE
UND IHR ORCHESTER ?



könnte, rührt daher, daß Stücke in einen Rahmen gesteckt worden sind, in den sie eigentlich nicht hineinpassen. Da wird zum Beispiel in Konzerten Tisch- und Unterhaltungsmusik dargeboten, zu der man aber nicht essen und sich amüsieren darf. Es

wird Kammermusik aufgeführt, die eigentlich für ein winzig kleines Publikum von Kennern gedacht ist, die zu Hause Musik machen, oder man musiziert Stücke mit einem bestimmten Programm dahinter (zum Beispiel Natur, Liebe oder ein Stück von Shakespeare), über dessen genauen Inhalt kein Mensch mehr etwas weiß. Und dann passiert es eben immer wieder auch, daß Kirchenmusik an ganz unreligiösen Orten aufgeführt wird, vor Leuten, die sie sich wohl gern einmal anhören, aber glauben, was da gesungen wird?

Meine Passion zum Beispiel gab es zwar in einer Kirche, die sogar die zu Bach passende Konfession hatte (nämlich die evangelische), doch fand das Konzert an einem gewöhnlichen Samstagabend irgendwann vor Ostern statt. Landauf, landab veranstaltet man in der Zeit vor Ostern solche Konzerte. Zu Bachs Zeiten war die Aufführung der *Matthäus-Passion* dagegen Bestandteil der Karfreitagsvesper, und mittendrin wurde für eine lange Predigt unterbrochen. Anteilnahme, Schmerz und Mitleid mit dem Kreuzweg Jesu waren große Ziele. Die Arien gaben sich der totalen Kontemplation hin, damit auch der Letzte noch begreife, worum es hier wirklich ging: »Buß und Reu knirscht das Sündenherz entzwei«, oder »Können Tränen meiner Wangen nichts erlangen?«

Wahrscheinlich stand in meinem Programmheft, daß ich vor zweidreiviertel Jahrhunderten (die erste Fassung der *Matthäus-Passion* ist von 1727) angehalten gewesen wäre, an einigen Stellen der Passion mitzusingen. Nicht stand dort, daß zu soviel Karfreitagsnacherzählung nun einmal viel Zeit gehört.

Ich saß also in meinem Konzert und verstand gar nicht, wie es tickt.

Nach Bach haben viele Komponisten Passionen geschrieben, die den Gottesdienst nicht mehr brauchten. Fromm blieb es aber immer noch. Was die Passions-Komponisten zu den heutigen Konzertgebräuchen sagen würden, eine Pause einzufügen, in der Sekt und Orangensaft ausgedient werden, ist schwer zu sagen. Sie haben ihr Geld bekommen, ihre Arbeit getan und wären vielleicht froh, daß man sie immer noch spielt. Aber die Umwidmung von Musik, die zu ihren Zeiten in einen ganz anderen Rahmen gehörte, bleibt beispielhaft für die Schwierigkeiten, denen sich die Kunstmusik heute ausgesetzt sieht. Wer da als Zuhörer ungefähr mithalten möchte, müßte eigentlich die ganze Zeit doppelt denken, sehen und hören: einst und jetzt. Da und dort. Viele können das sogar. Es ist ganz unglaublich. Wahrscheinlich haben sie jahrelang trainiert.

Stücke können also in einem Konzertraum fehl am Platze sein. Nutzen Sie Perioden der Langeweile daher nicht nur für ein Nachdenken über die Zeit und ihr mähliches Vergehen, sondern auch, um zu ergründen, was man sich bei dieser oder jener Werk-auswahl wohl wieder gedacht hat. Wenn Sie damit fertig sind, dürfen Sie Ihre Langeweile noch ein bißchen pflegen im ruhigen Wissen darum, daß Konzertbesuchern selten so viel Musik in so reiner Form zugemutet worden ist wie heute. Schließlich gibt es noch andere Kaliber als geistliche Musik im weltlichen Raum, aus dem Wohnzimmer an die Öffentlichkeit gebrachte Kammermusik oder Instrumentalstücke mit Programm.

Denken Sie erst an die viele Musik, die nur Musik sein will: ohne funktionalen Hintergrund, ohne Programm.

Jetzt wäre dann aber Schluß.

Denn bei der Konzertlangeweile liegt das Übel auch im eigenen Ohr. Mein sich überhaupt nicht langweilender Schulfreund Götz zum Beispiel hatte seine Sinne längst gebildet. Er merkte also, daß etwa die Baßarie »Mache dich, mein Herze, rein!«, die kurz vor Ende gesungen wird, ein Stück mit einem ruhigen, fast die ganze Zeit im selben Rhythmus pochenden Baßgang ist, mit einem unglaublich zuversichtlichen Melodieanfang in der Gesangsstimme. Götz wird sich gewünscht haben, daß die schöne Stelle einfach nicht vorbeigehe, sein neues Wissen über die Arie mindestens bis ins Jahr 1999 aufbewahrt haben – als bei der Verfilmung von Patricia Highsmiths Roman *The Talented Mr. Ripley* dieselbe Arie erklingt, während Ripley sich auf seine Reise nach Europa vorbereitet – und sich dann viele Gedanken dazu gemacht haben können.

Auch Ihnen mögen jene Jahre abgehen, in denen andere Menschen nichts anderes getan haben, als sich intensiv auf Konzertbesuche vorzubereiten. Aber ein bißchen sollten Sie sich schon bemühen. Es ist nicht schwer. Hören können Sie doch? Halten Sie nicht damit zurück. Bedienen Sie sich etwas bei dem Kölner Komponisten Karlheinz Stockhausen (1928–2007), der findet, Musik sei »das sublimste Mittel, unsere geistigen Fähigkeiten in einer allgemeingültigen, abstrakten Weise auszubilden; nämlich, Schwingungen und Schwingungsverhältnisse, Organismen und Prozesse von Schwingungen wahrzunehmen, um zu-

nehmend wacher, intelligenter, gedankenreicher, polyphoner, gefühlsreicher und feinfühlicher zu werden«.¹

Wir wollen dieses Zitat nicht zum Anlaß nehmen, zu dem vielbemühten, etwas ausgeleiterten Vorwurf zurückzukommen, nach welchem ein Lernen an der Musik diese zum Vehikel degradiere, sondern der Konzertlangeweile noch ein wenig Raum gewähren, langsam weitergehen und auf jene helle Hauswand in Freiburg im Breisgau hinweisen, auf die jemand in den 1990er Jahren gesprüht hat: »Die Langeweile ist revolutionär.« Wahrscheinlich stimmt das. In der Langeweile fängt man an, über Auswege nachzudenken – wenn man noch die Kraft dazu hat.

Es gibt nämlich Musiker, die laugen Sie durch ihr Spiel richtig aus. Sie spielen langweilig, weil sie selbst gelangweilt sind. Oder müde von zuviel Musik, den ganzen Tag. Den ganzen Tag nur Musik, das ist ja auch furchtbar. In einem solchen Fall, der übrigens ziemlich häufig eintritt, möchten Sie aufstehen und sagen: »Laß' gut sein. Wir sind alle müde. Es ist ja auch schon spät.« Das können Sie allerdings nicht bringen. Das würde die Musiker enttäuschen und Ihre Nachbarn mit dem Finger auf Sie zeigen machen.

Warten Sie statt dessen lieber auf den Moment, in welchem das Stück sich durchsetzt und seinen Vollstreckern trotzt. Manche Stücke sind nicht totzukriegen. Sie haben Stellen, gegen deren Kraft niemand, nicht der größte Langweiler, ankommt. Nach

1 Stockhausen, Karlheinz, »Die Kunst, zu hören«, in: *Musiktheorie* 2/1987, Heft 3, S. 207–230, hier S. 230.

schon vorbei? Bitte mehr davon! Ich bin in total guter Spannung, mein Geist ist wach, ich muß mein Leben ändern. Ich erfahre hier so viel. Ich will noch nicht nach Hause, und bitte, weg mit der bunten Eisdielen vor der Tür.« Das ist ein kleines Wunder. Und dafür geht man ins Konzert.

solchen Stellen ist alles anders: Pianisten wachen auf. Orchester spielen inspiriert. Und Sie selbst finden Ihr Konzert auf einmal großartig.

Doch auch den entgegengesetzten Fall gibt es, daß nämlich in der Musik so wenig passiert, daß Spieler und Zuhörer am Ende ganz betäubt sind vom bloßen Zustopfen der Zeit.-Sie mühen sich und adeln Stücke, sie sperren auf an Sinnen und Möglichkeiten, was nur geht. Aber es bleibt unaufregend. Hier können Sie nur darauf warten, daß die Zeit verstreicht. Es wäre dann für Sie möglicherweise auch erlaubt, in der Pause zu gehen. Hinter Ihrem Verzicht auf die Darbietung wissen Sie die großen Worte des Pianisten, Komponisten und Pädagogen Carl Czerny (1791-1857): »Es ist eine seltene und doch so nothwendige Eigenschaft eines Tonsetzers, die theils durch angeborenen Takt, theils durch lange Erfahrung erst erlangt werden kann: zu rechter Zeit aufzuhören zu wissen. Die Langeweile ist für jedes Tonstück die gefährlichste Klippe.«²

Der Glücksfall vermiedener Langeweile, die erfüllte, gedoppelte Zeit, ist dagegen selten. Er wiegt aber alles andere auf. Und zwar für immer. Oder doch zumindest bis zum nächsten Mal. In einem solcherart nicht langweiligen Konzert (das man vielleicht alle halbe Jahre einmal erlebt) wird so musiziert, daß Sie in eine ganz ruhige, klarsichtige Stimmung hineinkommen, daß Sie genießen, was Sie hören, und am Ende denken: »Wie,

2 Kursivierung im Original. Czerny, Carl, »Über die Formen und den Bau jedes Tonstücks« [1832], in: *Musiktheorie* 1/1986, Heft 3, S. 261-276, hier S. 264.

8. Warum sind Klassische-Musik-Stücke so lang?

*Hast du dich schon einmal gefragt,
warum Klassische-Musik-Stücke so lang sind?
Ich möchte lieber gefragt werden,
ob es mir gefällt, daß sie so lang sind.
Und, gefällt es dir?
Nein.*

Ein guter Song dauert dreieinhalb Minuten. Viele Menschen, die hauptberuflich in der Klassischen-Musik-Szene tätig sind, fangen gar nicht erst an, darüber nachzudenken, wieviel Arbeit es kostet, diese dreieinhalb Minuten Song mit Stimme, Elektronik und anderen Kompliziertheiten anzufüllen. Immerhin bewegt man sich hier in der schwierigen Form des strophischen Liedes, schwierig deshalb, weil das Gleiche mehrmals kommt und daher erwartbar ist, es aber trotzdem einen gewissen Spannungsbogen geben soll. Andererseits macht dieser Kreisverkehr natürlich Spaß: Denken Sie nur an die platte Lust des Refrain-Mitsingens, die schon so manche Party gerettet hat.

Auf jeden Fall. Viele Menschen erlauben sich zu verlautbaren, daß Songs deswegen so kurz sind, »weil sie so wenig zu sagen haben«. Diese Argumentation hat mit der Pflanze Jelänger-Jelieber einiges gemein. Aber wer oder was soll in der Musik denn eigentlich etwas sagen? Zu wem und wovon soll gesprochen werden? Darüber können diese Menschen wiederum nur stammelnd Auskunft geben.

»Gefühle, die nicht in Worte zu fassen sind«, sagen sie vielleicht, »Liebe, Schmerz, Freude. Die Musik führt den Menschen in höhere Sphären und erweitert das Bewußtsein wie eine gute Droge.« In ihrer Formulierungsnot suchen sie Hilfe bei den Musikschriftstellern und Philosophen des frühen 19. Jahrhunderts, die unser aller Denken über Musik beeinflusst haben, zum Beispiel bei Ernst Theodor Amadeus Hoffmann oder Arthur Schopenhauer. Die Wirkung der Musik sei »sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der andern Künste«, schrieb Schopenhauer, »denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen«¹⁰. Und Wesen ist besser als Schatten, ganz klar. Zu dieser Einschätzung paßt, daß man Klänge nicht sehen kann, nicht anfassen und auch nicht festhalten. Wer auf diesem Denkweg gerade weiterläuft, wird beim Sprechen über Musik zwangsläufig etwas überweltlich werden müssen, wird vom Absoluten reden wollen, vom Himmelreich oder, ganz ausgebufft: dem Unausprechlichen.

Da hilft es wenig, mit den Musiksoziologen zu konferieren, die erklären, daß der Umgang mit Musik stets sozial determiniert ist. Auch bringt es nichts, sich zu den Musikpsychologen und Neuromusikologen zu beugen und nach den Effekten des Musikhörens zu fragen. Sie werden höchstens mit ein paar Bildern von buntgefärbten Hirnhälften herausrücken und etwas von der schweren Nachweisbarkeit von Transfereffekten mur-

¹⁰ Schopenhauer, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, nach der ersten von Julius Frauenstädt besorgten Gesamtausgabe neu bearbeitet und hg. von Arthur Hübscher, Band I, Wiesbaden 21949, S. 304.

Musiktheoretikern zu sprechen, um zu erfahren, welche Klänge und Tonzusammenstellungen in welcher Zeit mit welcher Bedeutung befrachtet wurden – eine Befrachtung, die wir alle erleben, wenn wir auch vergessen haben, daß sie erst zu einer solchen geworden ist. Denn daß wir diese Musik als freudig und festlich empfinden (Trompeten!), jene als archaisch (einfache, brummige Liegeklänge), eine andere wieder als melancholisch (Moll, trauriges Hinabsinken der Melodie), hat weniger mit einer unmittelbaren Wirkung als vielmehr mit musikalischen Vokabularen zu tun, die sich nachvollziehbar herausgebildet haben.

Trotzdem läßt sich nicht abstreiten, daß Musik in gewisser Weise flüchtig ist und daß man ohne Übersetzungsleistung und schiefe Bilder nicht von dem sprechen kann, wovon die Musik spricht. Glücklicherweise ist aber nur das klingende Phänomen flüchtig, die Idee der Musik sozusagen. Schön unten bei uns bleiben nämlich: Notenblätter, Liedtexte, enorm assoziationsreiche Tänze und Märsche, marketingbewußte Widmungen, die Körperlichkeit des Musizierens oder das gesellschaftliche Umfeld jeder Realisierung von Musik.

Springen wir also zurück. Denken wir noch einmal an die Frage, ob der, der lange schwadroniert, wirklich mehr sagt als der Einsilbige, und ob es stimmt, daß Songs allein wegen ihrer Kürze schon nichts sagen, gehen wir von dort nochmals zurück, hin zum Problem der langen, unendlich langen Stücke. Denn ja, tatsächlich, es gibt in der Musik Stücke, die wegen ihrer zeitlichen Ausdehnung die Aufmerksamkeit des Publikums in besonderem Maße beanspruchen. Sie können so lange wie ein Fuß-



meln, z. B. der noch immer offenen Frage, ob Musik tatsächlich schlaue mache. Auch wird es bei der Suche nach dem, was den Zauber der Musik letztlich ausmacht, nichts nützen, mit den

ballspiel dauern oder wie ein Kinofilm mit Überlänge. Meistens handelt es sich bei den langen Werken um Opern und Symphonien für großes Orchester, auch wenn Sie sich sicher schon bei dem einen oder anderen Stück für Klavier oder Solo-Saxophon gefragt haben, wie lange Sie noch höflich ausharren müssen.

Die große Zeit der langen Werke ist das 19. Jahrhundert. Die achte Symphonie des österreichischen Komponisten Anton Bruckner (1824-1896) dauert ungefähr anderthalb Stunden, die dritte Symphonie seines Landsmannes Gustav Mahler (1860-1911) braucht ähnlich lang. Es tröstet wenig, sich vorzustellen, daß diese Symphonien jeweils aus mehreren kürzeren Einzelsätzen bestehen, denn angelegt waren Symphonien spätestens seit Beethoven zum Komplet-Aufgeführtwerden.

Woher aber nahmen die Komponisten den Mut, ihre Werke so aufzublähen? Vermutlich konnten sie gar nicht anders.

Erstens wurde in dieser Zeit, gegen Ende des 19. Jahrhunderts, alles monumental, vor allem die Monumente selbst. In den großen Metropolen entstanden riesige Boulevards. Man baute Konzertsäle, in denen Tausende von Menschen Platz fanden. Statt im große Kirchen konnten die Leute nun ebenso gut im Sonntagsstaat in die Konzertsäle gehen, um dort eine ganz ähnliche Art von Innerlichkeit zu erfahren.

Zweitens hatte man längst damit angefangen, sich mit den anderen Künsten messen zu wollen. Das Erhabene gibt es nicht im Taschenformat, und wer ganz hoch hinauswill, auf gleiche oder noch höhere Stufe wie etwa die Literatur, kann sich nicht kurz fassen. Drittens gab es seit einiger Zeit, nämlich seit dem

ausgehenden 18. Jahrhundert, auch endlich die technischen Möglichkeiten, mit sehr großen Formen umzugehen.

Es ist nämlich gar nicht so leicht, Länge herzustellen. Es reicht ja nicht, einfach nicht aufzuhören. Wer Länge durch ein reines Aber-jetzt-noch-das-Hier herstellt, ohne den Gesamtüberblick zu behalten und das Ganze sinnvoll zusammensetzen, kann seine Zuhörer ungeheuer nerven. Das zugrundeliegende Prinzip läßt sich im Alltag bei solchen Leuten beobachten, die zum Monologisieren gar keine Fragen mehr brauchen, sondern sich ihre Stichworte selbst liefern und einfach immer weiterreden. Man steht ihnen gegenüber und kann nur staunen. Gern hören wir dagegen Geschichten mit einer schönen Eröffnung, mit Ablenkern und einer hübschen Pointe.

Kurz vor Ende des 18. Jahrhunderts - vor allem übrigens durch Gebilde wie die Sonatenhauptsatzform - waren in der Musik alle Voraussetzungen geschaffen, lange Instrumentalstücke zu konstruieren. Entscheidend ist dabei zum einen, von einer ausgedehnten Anfangseinheit auszugehen, ein erstes Thema zum Beispiel nicht bloß vier oder acht, sondern gleich sechzehn Takte lang zu machen. Anton Bruckner beginnt seine 7. Symphonie sogar mit einem 21taktigen Thema. Diese Länge erleichtert es, durch Variation oder Zerteilen des Themas und Experimentieren mit den Resten neue, ausgedehnte Passagen zu kreieren.

Außerdem aber beginnt man kurz vor 1800, einzelnen Abschnitten einer Komposition unterschiedliche formale Funktionen zuzugestehen. Statt wie bisher Formteile einfach nebeneinanderzustellen oder aneinanderzureihen, denkt man nun in

Wegstrecken und Abschnitten, die sich deutlich aufeinander beziehen und irgendwie miteinander verwurschtelt sind: Es gibt Einleitungen, Hauptteile, Seitenteile, Ablenkungen, Umwege, Verknotungen, Auflösungen und postklimaktische Zusätze. Dieser Hierarchisierung der einzelnen Abschnitte der Komposition hatten Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) und Joseph Haydn (1732-1809) den Weg geebnet; Ludwig van Beethoven (1770-1827) beginnt in der Folge, für ein noch größeres Orchester noch längere Symphonien zu schreiben.

Wenn Anton von Webern (1883-1945) über hundert Jahre später Stücke komponiert, die nur wenige Sekunden dauern, bei denen man sich beim Zuhören wirklich beeilen muß, weil sie sonst einfach schon vorbei sind, hat er sich von diesem strukturellen Prinzip doch trotzdem kaum gelöst. Es ist eine geschrumpfte, auf das Wesentliche reduzierte Musik, bei der alle Funktionen auf Einzeltöne verteilt sind.

Woran man beim Hören langer Stücke Anstoß nimmt, ist meist nicht Länge an sich. Man leidet an unstrukturierter Länge oder am eigenen mißlichen Verhältnis zu jener Form, die der Länge zugrunde liegt. Nicht zu wissen, wie lange der Spaß noch gehen wird, auf was man achten und woran man bloß die ganze Zeit denken soll, kann sehr unangenehm werden. Ungefähr zu wissen, wo der dramaturgische Hase läuft, birgt dagegen große Vorteile. Hasen jedoch, die nicht laufen, sondern lieber nachdenklich auf ihrem Ackerplatz verharren möchten, nach Art der Menschen, die nicht geformt erzählen, sondern statt dessen Meditationsworte zu Ihnen sprechen, um Ihr Verhältnis zum Ver-

streichen der Zeit grundlegend zu verändern, stehen vorbildhaft für jene musikalischen Werke, die mit dem Zwang zur Geschlossenheit, zum durchgeformten Zeitausschnitt brechen und gezielt eine ganz gleichförmige lange Weile anbieten.

Der amerikanische Komponist Morton Feldman (1926-1987) hat 1983 ein Werk für Streichquartett geschrieben, das fünfzehn Stunden dauert. Einmal wohnte ich einer Diskussion von Neue-Musik-Experten bei, die sich darüber stritten, ob es erlaubt sei, dieses Werk im Rahmen einer Langen Nacht der Neuen Musik aufzuführen, mit allen Fluchtmöglichkeiten, die sich dem Publikum bei solchen Gelegenheiten bieten. Eine Dame bestand durchaus darauf, daß die Saaltüren verschlossen bleiben, die vielen Stunden des Streichquartetts ununterbrochen genossen werden müßten, andernfalls die erhebende Wirkung dieser Musik nicht zu erfahren sei.

Ein vierter Faktor für die Tendenz der Instrumentalmusik zur Länge hat mit dem Vorbild der Oper zu tun. Große Straßen und Häuser, dicke Romane, Spielereien mit gelängten Strukturen - gut. Aber die große Dimension ist besonders gut auch in der Oper zu spüren. Opernliebhaber kennen das Problem der Länge einfach nicht. Für Monteverdi, Händel, Mozart, Puccini, Verdi oder Strauss setzen sie sich gern stundenlang hin, für Wagners *Ring* sogar gleich mehrere Abende hintereinander. Schließlich gibt es in der Oper was fürs Ohr und fürs Auge, eine Handlung aber auch. Vielen der besonders träge im Zeitstrom sich aalenden Opern um 1700 lag ein ausgefeiltes Textbuch zugrunde, von dessen dramatischer Kraft das Publikum stets

9. Muß ich die Sonatenhauptsatzform hören?

Nichts muß, alles kann.

Die Polizei kommt auf keinen Fall, wenn Sie so zuhören, wie Sie möchten. Glücklicherweise sind die Gedanken frei. Sollten Sie jedoch eines Tages auf einmal die Freuden einer ganz besonderen Sorte des Zuhörens schmecken wollen, so sei Ihnen hier ein wenig Material dafür an die Hand gegeben.

Mit dem Begriff »Sonatenhauptsatzform« bezeichnet man ein Schema, an dem sich viele erste Teile, also erste Sätze von Symphonien, Sonaten und Streichquartetten (und diese drei tauchen in der Klassischen Musik ziemlich häufig auf), irgendwann ausrichten. Genauer kann man da fürs erste noch nicht werden, aber das Kapitel hat ja auch erst angefangen. Wer zum Beispiel einen ersten Klaviersonatensatz mit seinen sieben oder zwölf oder zwanzig Minuten Musik am Stück zum ersten Mal hört, merkt wahrscheinlich als erstes, daß sich der Pianist zuweilen sehr verrenken muß, vielleicht auch, daß die erste Melodie sich irgendwie manchmal wiederholt.

Das schlichte Geheimnis der Sonatenhauptsatzform lautet: Musik ist Form. Für diejenigen, die bis hierher gedacht haben, Musik sei Sinnlichkeit, Wunder und Verführung, mag das eine Enttäuschung sein. Das war schon für ganz andere so. Musik ist also Form, und es bleibt höchstens die Frage, welche es denn diesmal sein darf. Da gibt es allerdings so viele Möglichkeiten,

wußte. Heute werden diese frühen Opern nur selten ohne Kürzungen aufgeführt; das Zeitbewußtsein hat sich ebenso geändert wie die Möglichkeiten, sich bei Langeweile während der Opernaufführung zu zerstreuen.

Von diesen Verhältnissen also hat sich die Instrumentalmusik etwas angeeignet, auch insofern zu den sehr langen, sehr großen Orchesterwerken ein Dirigent gehört und eine besondere Wirkung der Musik im Raum. Die dazu passende These lautet ungefähr so: Vorn steht der Dirigent als Autor und macht Faxen. Bitte nehmen Sie an dieser Stelle das Stichwort *Fernorchester* an, womit das Phänomen der im Raum verteilten, gar nicht immer sichtbaren, zusätzlichen Instrumentalgruppen gemeint ist, vielleicht auch nur das Extra-Aufstehen einiger Orchesterinstrumentalisten wie in Gustav Mahlers Erster Symphonie, wo die sieben Hörner kurz vor Schluß sozusagen ein Orchester-im-Orchester machen, im äußersten Fall sogar nur die Spielanweisung »in der Ferne«.

Die Person, die im Zentrum dieses musikalischen Spinnennetzes steht, sind leider nicht Sie. Auch nicht Ihr Nebenmann oder die Dame links hinter Ihnen. Die zentrale Person, die den Überblick behält, das Geschehen verwaltet und kontrolliert, ist der Dirigent oder die Dirigentin. Um diese Person dreht sich auch deswegen alles, weil das Dirigieren immer etwas von einer Schlangenbeschwörung hat, von Zirkus und Domppteurentum. Und dieses Drama des Orchester-Anwerfens und Werkdarbietens schaut man sich bisweilen ebenso gern und ebenso geduldig an wie das endlos lange Geschehen auf der Opernbühne.

15. Was finden die Leute an der Oper? Warum hört sich Kunstgesang so eigenartig an? Warum können sich Opernsänger nicht normal bewegen?

Für unvorbereitete Zuhörer ist Oper eigentlich eine Zumutung. Im schlimmsten Fall sitzt man die ganze Zeit da und weiß überhaupt nicht, worum es geht. Spürt zwar irgendwie, daß von vorn große Gefühle und große Bilder herüberwollen: Erdkugeln, Aquarien. Rotierende Bühnenteile, auf denen der Chor hin und her läuft. Rollstühle oder nackte Menschen. Könige und Duelle, Briefübergaben und Sterbeszenen. Aber was soll das alles heißen? Und, vor allem, warum sind die Sitze so unbequem? Sie möchten verstehen, aber von vorn kommt immer mehr. Eine Übertitelungsanlage gibt es womöglich auch nicht.

Der einzige Trost ist, daß der Text, den Solisten und Chor singen, das sogenannte Libretto, auch mit Lesehilfe oft schwer verständlich bleibt. So schwer ungefähr, als ob man sich nach 142 entgangenen Folgen, die eine Serie gelaufen ist, auf einmal einklinken möchte. Wer positiv denkt, findet auch die eine Sendung unterhaltsam. Besser ist es allerdings, noch einmal ganz genau nachzufragen. Es soll zu diesem Zweck Menschen geben, die sämtliche Verwirbelungen von *Star Wars*, *Gute Zeiten Schlechte Zeiten* oder *Sex and the City* im Kopf haben und dieses Wissen mit Begeisterung weitervermitteln.

Warum soll Oper leichter sein als Fernsehen? Zwar sind nicht alle Opern Teil einer Serie, doch setzen sie alle das sichere

Wissen um ihre Handlung voraus. Am besten, Sie haben sich zu Hause einfach über den veralteten Stil mancher Opernführer hinweggesetzt und sich im Vorhinein informiert über: Was bisher geschah. Oder das, was kommen wird. Im Notfall können Sie das Ganze auch noch einmal im Programmheft nachlesen; für die Oper sind Programmhefte noch einen Tick wichtiger als für das Konzert.

Sie wissen also jetzt Bescheid. Sie freuen sich außerdem über Bühnen- und Kostümknallereien, vielleicht auch über ganz leere, abstrakt gehaltene Bühnen. Sie drängen nicht panisch auf den Sonderzug in die Vergangenheit, sondern wären unter Umständen bereit, die Inszenierung als individuelles Lesespiel zu begreifen, als ziemlich umständlich umgeleiteten Kommentar des Regisseurs, der Regisseurin zur Lage der Zeit zum Beispiel. (Schließlich gehören Sie ja nicht zu jenen kleinstädtischen Publikumskritikern, die das Opernhaus über ihr Abonnement erpressen und sofort kündigen, wenn einmal eine Inszenierung nicht in ihrem Sinne läuft; in solchen kleinen Häusern sitzt man als Zureiste, empfindet den Zwang, der von der Menge ausgeht, und nimmt das Bühnengeschehen wahr als Darbietung einer Gogotänzerin vor zahlendem Publikum.) Daß zuweilen auf italienisch gesungen wird, weil die Oper einen Großteil ihrer Geschichte in Italien verbracht hat, das Italienische jahrhundertlang die Sprache der Musik war und außerdem als besonders singbar gilt, wissen Sie auch längst.

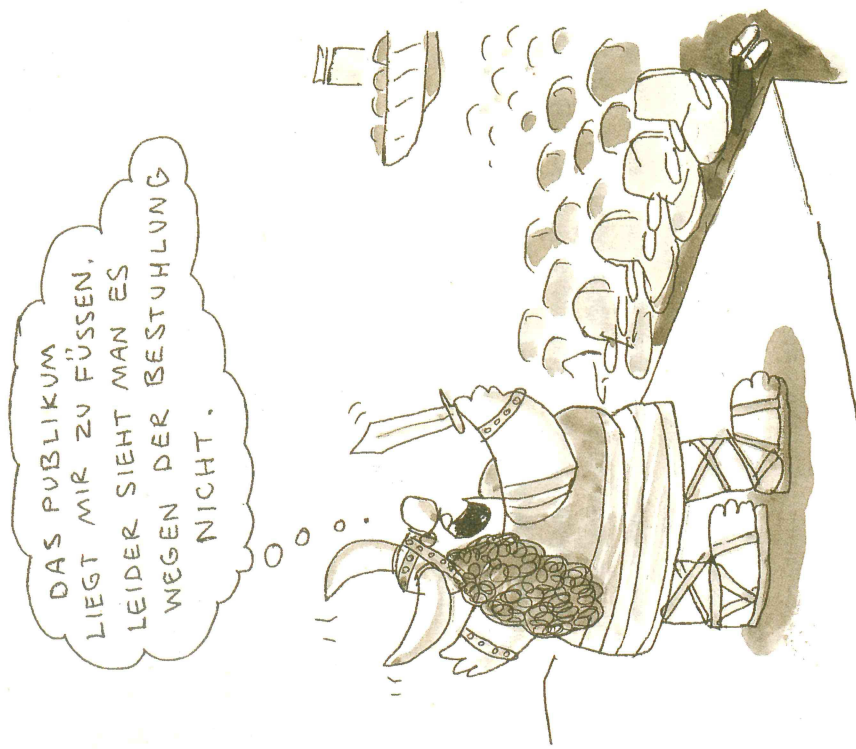
Hier sind Sie also, vorinformiert und begierig, sich dem Zauberspiel der Oper überhaupt hinzugeben, dem Miteinander von Spra-

che, Musik und Bild. Nicht selten kommt noch der Tanz hinzu. Wenn alles gutgeht, wird Ihr Opernabend zu einem sehr sinnlichen Erlebnis.

Drama per musica, nicht: Oper, hießen musikalisch-dramatische Werke bis weit ins 18. Jahrhundert hinein. Im Grunde geht es also um eine dramatische Handlung, der die Musik die ganze Zeit dazwischenfährt. Sie tut dies am deutlichsten in jenen oft verlachten Szenen, in denen jemand zehn Minuten lang seine Liebe gesteht oder eine halbe Stunde lang stirbt. Aber was gibt es da zu lachen? In der Oper kann man die Zeit eben anhalten. Manchmal ist das Publikum so begeistert davon, daß es dieselbe Liebeserklärung, dasselbe Sterben auf der Stelle noch einmal verlangt. Dem hat man bis noch vor kurzem nicht selten stattgegeben. Von dem italienischen Tenor Ferruccio Tagliavini zum Beispiel gibt es eine Aufnahme von 1955, auf der er in Giacomo Puccinis *Tosca* den Mario Cavaradossi singt: Als dieser sitzt er im Gefängnis und darf eben, kurz vor der Hinrichtung noch einen Brief an Tosca schreiben, und indem er das tut, erinnert er sich an sie; und indem man ihn auf der Aufnahme singen hört, hört man zugleich, wie heiß und aufgeladen die Atmosphäre ist, wie das neapolitanische Publikum den Atem anhält, danach jubelt, schreit, klatscht - und Tagliavini singt das Ganze einfach noch einmal.

Machen wir an dieser Stelle eine Kulissentür zum Thema des Kunstgesanges auf.

Opernsänger und -sängerinnen müssen sich singend über ein ganzes Orchester hinwegsetzen können, und das ohne Mi-



krofon. Auch müssen sie ihren Tonumfang erweitern, vor allem nach oben hin, und ihrer Stimme eine fast instrumentale Gelertigkeit geben. Es ist ein halbes Wunder, wenn es gelingt, und

ein ganzes, wenn es auch noch ergreifend klingt. Um all das hinzubekommen, durchlaufen Sänger eine langwierige Ausbildung, in der es vor allem darum geht, das eigene Körper-Instrument optimal zu bespielen. Um gut zu singen, muß man zum Beispiel das gesamte Sprech- und Stimmwerkzeug feinsinnig aufeinander einstellen. Wissen, wohin man den Ton im Geiste wird schicken müssen, damit er sich entfalten kann. Manche Sänger stellen sich die Nase vor, andere die Schneidezähne, wieder andere ihren Hintern – zum Singenlernen gehört ein gut Teil wildes Bildererfinden.

Wem es dann gelingt, den eigenen Atem perfekt zu kontrollieren und ihn so an den winzigen Stimmbändern im Rachen vorbeizuführen, unter Erschließung sämtlicher nur erschließbarer Resonanzräume, daß endlich bei alldem zum Verwechseln ähnliche, perlenschnurartige Klänge herauskommen, die entspannt und wunderbar klingen und die sich von zwischengesetzten Konsonanten nie stören, sondern höchstens etwas befeffern lassen, dem liegt das Publikum zu Füßen. Oder, um eine Formulierung des inzwischen verstorbenen Frankfurter Gesangspädagogen Karl-Heinz Jarius zu verwenden: »Wenn du so singst, hast du an jedem Finger zehn.«

Zum Kunstgesang gehört also die Fähigkeit, die Spannung für den maximal klingenden, maximal erotischen Ton zu halten, ohne verspannt zu sein. Das ist nicht leicht. Auf Uneingeweihte wirkt es oft hölzern, wie Opernsänger sich auf der Bühne bewegen. Einerseits liegt das an einem ganz altmodischen Bewegungsspertoire, das sich aus uralten Zeiten erhalten hat und

vermeintlich zum Opernsingen gehört. »Herr Filippi«, schreibt der Komponist und Musikkritiker Hugo Wolf 1885 über einen Sänger und sein Gebaren auf der Bühne, »scheint, nach seiner stets zufriedenen Miene zu urteilen, ein gutmütiger Mensch zu sein; auch legte er beständig beide Hände aufs Herz, als wollte er uns seiner Gutmütigkeit auf das eindringlichste versichern.«¹⁷ Andererseits gebietet das Singen selbst, wie man sich hält: *headbanging* ist nicht. Singen im Sitzen bleibt schwer. Auf dem Bauch liegend ist es fast unmöglich. Manche Sänger nutzen Bewegungen für ihre Kunst; sie rutschen zum Beispiel an Kulissenbäumen herunter, während ihre Stimme in ungeahnte Höhen abschmiert. Andere stampfen ärgerlich umher, während sie singen – auch das ist der Stimme nur nützlich.

Unter Musikern kursiert zu diesem Thema folgender Witz: Kommt ein Tenor zum Vorsingen und hebt bei der Arie des *Ta-mi-no* »Dies Bildnis ist bezaubernd schön« (aus Mozarts *Zauberflöte*, UA 1791) stets den linken Arm nach oben. Am Ende fragt man ihn, ob er eigentlich auch den rechten Arm heben kann, nur so als Beispiel? »Aber das wäre doch Siegfried«, sagt der Tenor.

Diesen Witz habe ich allerdings für vorliegende Zwecke adaptiert. Derselbe Tenor würde nämlich beide Partien gar nicht singen können. Das Schöne am Opernsingen ist, daß es Fächer gibt, kleine Schubladen, in die man die Stimmen hineinle-

¹⁷ Wolf, Hugo, *Musikalische Kritiken*, im Auftrage des Wiener Akademischen Wagner-Vereins hg. von Richard Batka und Heinrich Werner, Leipzig 1911, S. 152.

gen kann. Wer eine elegante, helle Tenorstimme hat, einen sogenannten lyrischen Tenor, wird die Preßlufthammerkraft für Heldentenor-Rollen nicht aufbringen können. Dramatische Soprane haben eine viel zu große Stimme für verspielte Figuren wie etwa die einer Susanna aus Mozarts *Hochzeit des Figgaro*. Und nicht alle Bässe kommen so schwarz in die Tiefe hinunter, wie es die Figur etwa eines Hagen aus Wagners *Götterdämmerung* erfordert. Einige solcher Stimmen sind für Ersthörer schwer zu ertragen. Sie müssen ihr inneres Ohr erst für die Leidenschaft öffnen, die eine hochdramatische Sopranistin zur Schau stellt, für die Kraft, die von einer Tenorstimme ausgehen kann.

Wer sich professionell in der Gesangswelt bewegt, weiß ganz genau, welche Figur in welcher Oper was für eine Sorte Stimme erfordert. Manch junge Sopranistin sagt dann zum Beispiel: »Meine Gesangslehrerin meint, für die Salome (aus der gleichnamigen Oper von Richard Strauss, UA 1905) müssen wir noch warten.« Andere, schon etwas ältere Sänger, die es eigentlich besser wissen müßten, wünschen sich in ein Stimmfach hinein, das sie vermutlich auch in einem zweiten Leben nie erreichen werden.

Schönklang, Angemessenheit, Geschmack sind allerdings nicht alles. Eine beschädigte Stimme, wie es sie auf Opernbühnen leider eine ganze Menge gibt, mag sich natürlich niemand gern anhören. Aber oft ist es das knapp Danebenliegende, was fasziniert: Manche Stimmen klingen metallisch oder wie angezündet. Andere sind herb, wieder andere hauchig. »In der Stimme«, hat der Berliner Phoniater Wolfram Seidner mir einmal gesagt,

»stecken eben nicht nur Elemente der verbalen Mitteilung, sondern auch Urlaute, Anklänge von verschiedenen Ausnahmsituationen positiver oder negativer Art«. Daß die Gesangsstimme so tiefberühren kann, habe vielleicht mit urbiologischen Lautäußerungen zu tun, von deren eigentlicher Bedeutung man heute gar nichts mehr weiß. »Nehmen wir einmal die Callas«, sagte Seidner, »bezeichnet man ihre Stimme als schön? Da ist manches Unschöne dabei, sie ist manchmal scharf, gurgelig oder hat ein zu starkes Vibrato. Aber ich höre die Callas und bin zutiefst fasziniert. Warum ist das so? Ich weiß es bis heute nicht.«

Im Zentrum der Oper steht also der Gesang, und er ist es auch, der jene totale Begeisterung und zitternde Verehrung hervorruft, die sich nur in Opernhäusern findet. Ein gut gemachtes, gut gesungenes Stück Sologesang mit Orchesterbegleitung kann so gefangen nehmen, daß sich das Publikum aus dem Augenblick kaum wieder heraus zurück in den Gang der Oper bewegen möchte. Nicht nur solche Stücke für ein, zwei oder mehrere Sänger und Sängerinnen gehören zur Oper, sondern auch ihr Pendant, die Rezitative, in denen in einfachem Sprechgesang die Handlung nach all dem Stillstand ordentlich vorangetrieben wird. Dann gibt es natürlich große und kleine Chöre, große und kleine Orchestervor-, -zwischen- und -abschlußspiele. Und zu all dem noch Bilder, Stimmen, Klänge, Türenknallen. Im besten Fall sitzen Sie da, wissen Bescheid und sehen ein ungeheuer klug gemachtes Spektakel, einmal Friedrichstadtpalast und zurück sozusagen, nur viel, viel komplexer: Das potentiell Schöne und potentiell Abschreckende am Musiktheater ist seine Totalität.

Natürlich gibt es da Abstufungen. Eine Oper wie Claudio Monteverdis *Orfeo* (UA 1607) – die als eine der ersten überhaupt gilt – ist schlanker als alles, was uns das späte 19. Jahrhundert bietet. Wer einmal das Ende von Richard Wagners *Götterdämmerung* gehört und gesehen hat, am letzten der vier Abende des *Ring des Nibelungen* (UA 1876 in Bayreuth), merkt ungefähr, wie bestürzend die Sogwirkung ist, die von Bühne und Orchestergraben ausgehen kann, wenn man alle vorhandenen Mittel zusammenführt. Wagner geht in seinen Musikdramen freilich ganz eigene Wege; er schreibt seine Libretti selbst, es gibt keine Rezitative mehr, keine hier anfangenden, dort aufgehenden Arien. »Sie sprengt mit dem Roß mit einem Satze in den brennenden Scheithaufen«, schreibt Wagner an dieser Stelle der Komposition über die Figur der Brünnhilde:

»Sogleich prasselt der Brand hoch auf, so daß das Feuer den ganzen Raum vor der Halle erfüllt und diese selbst schon zu ergreifen scheint. Entsetzt drängen sich die Männer und Frauen nach dem äußersten Vordergrunde. Als der ganze Bühnenraum nur noch von Feuer erfüllt erscheint, verlischt plötzlich der Glutschein, so daß bald bloß ein Dampfgewölke zurückbleibt, welches sich dem Hintergrunde zu verzieht, und dort am Horizonte sich als finstere Wolkenschicht lagert. – Zugleich ist vom Ufer her der Rhein mächtig angeschwollen und hat seine Flut über die Brandstätte gewälzt. Auf den Wogen sind die drei Rheintöchter herbeigeschwommen und erscheinen jetzt über Brandstätte. – Hagen, der seit dem Vorgange mit dem Ringe Brünnhildes Benehmen

mit wachsender Angst beobachtet hat, gerät bei dem Anblicke der Rheintöchter in höchsten Schreck. Er wirft hastig Speer, Schild und Helm von sich und stürzt, wie wahnsinnig, sich in die Flut. Woglinde und Wellgunde umschlingen mit ihren Armen seinen Nacken und ziehen ihn, so zurückschwimmend, mit sich in die Tiefe. Flosshilde, den anderen voran dem Hintergrunde zu schwimmend, hält jubelnd den gewonnenen Ring in die Höhe. Durch die Wolkenschicht, welche sich am Horizonte gelagert, bricht ein rötlicher Glutschein mit wachsender Helligkeit aus. Von dieser Helligkeit beleuchtet sieht man die drei Rheintöchter auf den ruhigen Wellen des allmählich wieder in sein Bett zurückgetretenen Rheines, lustig mit dem Ringe spielend, den Reigen schwimmen. Aus den Trümmern der zusammengestürzten Halle sehen die Männer und Frauen, in höchster Ergriffenheit, dem wachsenden Feuerschein am Himmel zu. Als dieser endlich in lichtester Helligkeit leuchtet, erblickt man darin den Saal Walhall's, in welchem die Götter und Helden, ganz nach der Schilderung Waltrautes im ersten Aufzuge, versammelt sitzen. – Helle Flammen scheinen in dem Saale der Götter aufzuschlagen. Als die Götter von den Flammen gänzlich verhüllt sind, fällt der Vorhang.«¹⁸

Und zu all dem noch Musik! Das ist verheerend.

¹⁸ Wagner, Richard, *Sämtliche Werke*. Band 13, III. *Götterdämmerung*. Dritter Aufzug und Kritischer Bericht, hg. von Hartmut Fladt, Mainz 1982, S. 278–303.