

(in der Festschrift für HANNS-WERNER HEISTER zum 65. Geburtstag / 2011 )

## **- Bravo, Applaus, Chapeau & Claque - Der Bürger spendet Beifall**

(von Lutz Neitzert)

*"Die zugunsten des vollkommenen Kunsterlebnisses unterdrückte menschliche Natur, der zurückgestaute Tätigkeitsdrang des rezeptiven Publikums lassen sich selbst im Konzert, das an Disziplin, Selbstbeherrschung und Zurückhaltung höchste Anforderungen stellt, nicht ganz eliminieren. Sie entäußern sich, dem Verlauf der Konzertzeremonie integriert, massiv im Beifall. (...) Im Unterschied zu den unwillkürlichen lautlichen und physischen Äußerungen während der Musik ist der Beifall auf wenige, durch Brauch und Herkommen bestimmte Stellen beschränkt. Er ist eine bewußte, willkürliche Aktivität. Auch wenn er jeweils individuell der Spontaneität entspringt, bewegt er sich im durch die Konzernormen vorgegebenen Rahmen. (...)*

*Für die formelle Bestimmung dieser Aktivität des In-die-Hände-Klatschens einer Vielzahl von Menschen ist wichtig, daß es sich nicht um eine Aktivität eines einzelnen, isolierten Individuums handelt, sondern um eine Verhaltensweise mehrerer Personen, also um ein soziales Handeln in einem bestimmten Situationszusammenhang, um ein symbolhaft gemeintes - und zwar primär im Kontext von 'Öffentlichkeit' !" (Heister 1983, S. 522f)*

In seiner 1983 erschienenen Studie über "Das Konzert" interpretiert Hanns-Werner Heister das kommunikative und expressive Verhalten im modernen Konzertsaal als ein Agieren in einem spezifisch gestalteten und streng reglementierten Bereich des *öffentlichen Raums*.

Und betrachtet man die historische Entwicklung musikalischer Aufführungs- und Rezeptionspraktiken, so spiegelt sich darin sinnfällig und folgerichtig auch jener "Strukturwandel der Öffentlichkeit", den Jürgen Habermas im Prozeß der Verbürgerlichung von Kultur und Gesellschaft diagnostiziert hat.

In der höfischen Gesellschaft herrschten noch klare Verhältnisse - auch in Sachen Beifall.

Allein der Fürst bestimmte - enthusiastisch, ennuyiert oder indigniert - ob überhaupt und, wenn ja, wie temperiert applaudiert werden durfte. Und üblicherweise mußten sich die *Generalbaßknechte* dann mit einem huldvollen Kopfnicken *Ihro Majestät* zufrieden geben. Zudem goutierte man bei Hofe zumeist nicht die Musik als solche, sondern die von ihr akustisch dekorierte - solenne, martialische, waidmännische oder auch kulinarische - Inszenierung. So beklatschte man bei einer höfischen *Tafelmusik* selbstredend den spendablen *Brotherren*, mag sein, auch den gefüllten Kapaun, kaum aber einmal die verdauungsfördernd dargebotene musikalische *Pièce*. Alles in diesem in sich geschlossenen Kosmos war Abbild der sozialen Hierarchie und folgte dem elaborierten Regelwerk einer "repräsentativen Öffentlichkeit" (Habermas). Anschaulich geschildert finden wir dieses Milieu in der Tagebuchaufzeichnung einer musikalischen Bildungsreise aus dem Jahr 1715 - geschrieben von einem selbstbewußten Frankfurter Patrizier, der die nötige Unabhängigkeit vom Hofleben besaß, um uns über das gängige Prozedere ins Bild zu setzen - als zwar teilnehmender aber auch ein wenig augenzwinkernder

Beobachter. Johann Friedrich von Uffenbach über ein Konzert im Palast des Fürsten Rospoli zu Rom, zu dem neben Hochwohlgeborenen - ausnahmsweise - auch das *Volk* Zugang hatte: "Es fand in einer mit herrlichen Gemälden ausgestatteten Galerie statt. Alles war aufs prächtigste illuminiert und zu beiden Seiten Stühle gesetzt, oben aber der Platz für die Musique freigelassen, allwo eine große Anzahl Virtuosen sich rangierten, und drei Sängerinnen nebst einem kleinen Kastraten, einem Ambassadeur gehörig, ansaßen. Man hörte fürtreffliche Stimmen, außer wenn ein Kardinal oder eine Dame ankamen, da jeder aufstund. Das Auditorium mußte mühsam sein Temperament zügeln, um nicht Beifall zu rasen. Denn hier im Palazzo mußten sich die hitzigen Italiener damit begnügen, Augen und Glieder zu verdrehen. Wenn ein Stück zu Ende ging, hätten sie gerne geklatscht, aber das schickte sich in dieser Umgebung nicht, deshalb klopfen sie in die Hände aber hatten vielmal doppelte Mäntel zur Dämpfung dazwischen gelegt !" (Preußner, S. 24)

Während Uffenbach eine solche Szenerie aus Sicht eines Zuhörers beschrieb, erlebte und erlitt Louis Spohr das Gleiche aus der des Musikers - ausgestattet allerdings mit den Privilegien eines berühmten Gastsolisten: "In Stuttgart kam der Hofmarschall zu mir, daß ich mich bereit halten solle. Zugleich benachrichtigte er den König, daß der Vortrag des Fremden nun beginnen würde. Als bald erhob sich dieser und mit ihm alle Übrigen. Die Bedienten setzten vor das Orchester zwei Stuhlreihen, auf welche sich der Hof niederließ. Unserem Spiele wurde zwar in großer Stille zugehört, doch wagte niemand ein Zeichen des Beifalles laut werden zu lassen, da der König damit nicht voranging. Seine Teilnahme zeigte sich nur am Schlusse durch ein gnädiges Kopfnicken, und kaum war es vorüber, so eilte alles wieder zu den Spieltischen. Während des übrigen Konzertes hatte ich Muße, mich umzusehen. Meine Aufmerksamkeit wurde besonders auf den Spieltisch des Königs gelenkt, an welchem, um es der Majestät bei ihrer Korpulenz bequemer zu machen, ein halbrunder Ausschnitt angebracht war, in welchen sein Bauch genau hineinpaßte. So wie der König sein Spiel beendet hatte und den Stuhl rückte, wurde das Konzert mitten in einer Arie abgebrochen, so daß der Sängerin die letzten Töne einer Kadenz förmlich im Halse stecken blieben. Die Musiker, an solchen Vandalismus schon gewöhnt, packten ruhig ihre Instrumente in die Kasten - ich aber war im Innersten empört über eine solche Entwürdigung der Kunst !" (Schleuning 1984, S. 47f)

Die Empörung wuchs - nicht nur bei Herrn Spohr. Und in der Folge änderten sich bereits am Vorabend der bürgerlichen Revolution die Usancen im Konzertsaal. Es etablierten sich kommunikativere Strukturen. Nicht nur das zugelassene Maß an Emotion wurde gesteigert, auch die Dichte an Interaktion. Unter dem Signum eines musikalischen *Sturm & Drang* hatte sich eine junge Generation von Tonkünstlern zusammengefunden, welche, sich der Rückendeckung durch die Zeitläufte gewiß, auf die Suche begeben hatte nach neuen Ausdrucksmitteln. Ausdrucksmittel die es erlaubten, den Hörer nicht nur durch die Musik mitzureißen, sondern ihn gewissermaßen in die Musik hineinzuziehen, ihm jene Distanz zu nehmen, die ein Höfling zu den polyphonen Klangfresken des Barock noch bewahren konnte und sollte. Und natürlich wollte man die Wirkungen dieser so unerhörten Klänge (- eines Carl Philipp Emanuel Bach zum Exempel -) auf den Zuhörer möglichst unmittelbar spüren. Musiker und Publikum waren gemeinsam auf dem Weg in unbekannte Gefilde und brauchten die gegenseitige Bestätigung. Konkret hieß dies, daß Ge- oder auch Mißfallen möglichst spontan und zeitnah geäußert werden

sollten - in sofortigen Rückmeldungen auf jede ge- oder mißlungene Passage. *Empfindsamkeit* war angesagt - auch beim Applaudieren. Es war das Zeitalter der *Geselligkeit* - eine äußerst diskussionsfreudige Epoche, deren neugewonnene Freiheit im Zwischenmenschlichen allerdings um den Preis einer gewissen Anarchie erkaufte werden mußte. Heftig gestritten wurde in diesem Geist natürlich auch über das angemessene Verhalten im Konzert. Denn die festen Normen des *Ancien Régime*, die gab es nun nicht mehr. Der Adel hatte noch genau gewußt, was sich gehörte, der Bürger dagegen weiß allenfalls (oder glaubt, zu wissen) was sich *nicht* gehört !

Johann Friedrich Reichardt etwa machte 1784 im Rahmen jenes zeitgenössischen Diskurses einen ihm sachdienlich erscheinenden Vorschlag (- konträr zur heutigen Praxis): "Viele der feinsten Musikfreunde haben die Bemerkung gemacht, daß das laute Händeklatschen nach einem schönen Stück ihnen den angenehmen Eindruck zerstöre, den sie so gerne länger erhielten; und dem ausübenden Künstler ist ein *Bravo* oder *Bravissimo* an der rechten Stelle gerufen, viel entscheidender und schmeichelhafter als alles Klatschen am Ende, das oft bloß durch einen brillanten Schluß, eine Kadenz und hundert andre Nebenumstände erzeugt wird !" (Schleuning 1984, S. 183) Prinzipiell aber herrschte eine euphorische Stimmung, die sich eben auch in ungezügelter Beifallsbezeugungen Luft verschaffen wollte. So bunt wie die Gesellschaft war, die sich hier nun versammelte, so vielgestaltig waren auch die Arten und Weisen des Akklamierens. Die Musiker nutzen die Gunst der Stunde und perfektionierten nebenbei die hohe Kunst, Applaus (mit Vorliebe Szenenapplaus) zu *melken*: "Monsieur - mon très cher Père ! Ich habe eine Sinfonie, um das *Concert spirituel* zu eröffnen, machen müssen. An Fronleichnamstag wurde sie mit allem Applauso aufgeführt. Die Sinfonie fing an und gleich mitten im ersten Allegro war eine Passage, die ich wohl wußte, daß sie gefallen mußte. Alle Zuhörer wurden davon hingerissen – und war ein großes Applaudissement – da ging es noch einmal *da capo*. Das Andante gefiel auch, besonders aber das letzte Allegro. Weil ich hörte, daß hier alle letzten Allegros wie die ersten mit allen Instrumenten zugleich anfangen, so fing ich's *piano* an – darauf kam gleich ein *Forte* – mithin machten die Zuhörer, wie ich's erwartete, beim *Piano* `Schsch!´ – dann kam gleich das *Forte* – und das *Forte* hören und in die Hände klatschen war eins !"

(W.A. Mozart, Paris, 3. Juli 1778)

Apropos *Schsch* !

In einem anderen Mozart-Brief (aus München - vom 12. November 1778) liest man:

"Es war solch ein Lärm, daß sich der Kurfürst selbst über die Loge neigte, und *Schsch* machte. Wovon sich aber kein Mensch irre machen ließ. `Sie seien um ihr Bargeld da und es hätte ihnen kein Mensch zu befehlen!´"

Und damit kommen wir nun gewissermaßen zum ökonomischen Kern der Sache.

Um die anstehenden musikalischen Fragen an einem passenden Ort verhandeln zu können, war es notwendig geworden, eine genuin bürgerliche Organisationsform für Musikaufführungen zu schaffen.

Es mußte ein Raum gestaltet werden, in dem einzig und allein den Kompositionen gelauscht werden sollte. Höfische Musik war ihrem Wesen nach "Umgangsmusik" (Heinrich Bessler), also gedacht, um einem außermusikalischen Zweck zu dienen. Nun aber sollten "Darbietungsmusiken" präsentiert werden, die ihren Zweck allein in sich selbst trugen. Um dieses neue

Konzept herum entstand schließlich der moderne Konzertbetrieb und bewirkte zum einen eine Demokratisierung und zum andern eine Ökonomisierung des gesamten Musiklebens. Der Erwerb einer Eintrittskarte konstituierte, nach Peter Rummenhüller, eine "Gleichheit der zum Publikum versammelten Privatleute. (...) Erst das Konzert im heutigen Sinne stellte die bürgerliche *Öffentlichkeit* her. Dazu nämlich gehörte unabdingbar das Prinzip, sich seine Anwesenheit *erkaufen* zu können und damit zugleich das Anrecht des ästhetischen Wertens zu haben. Damit, und nicht vorher, ist das 'Publikum' geboren. Denn weder bei dem Zuhörer des fürstlichen Konzertierens, noch gar beim der Kirchenmusik zuhörenden Gemeindemitglied geht es um dessen *Meinung*!"

(Rummenhüller 1983, S. 172)

Die längste Tradition hat der kommerzielle Konzertbetrieb in England. Und dort hatte bereits 1672 John Banister, der erste Veranstalter von Privatkonzerten, das lakonische Motto vorgegeben: "Einen Schilling pro Kopf - und dann verlangt, was ihr wollt!"

1841 bemühte sich ein Wiener Journalist, das Bewußtsein dafür zu schärfen, daß zwischen den Zuhörern und dem Künstler damit ja eigentlich ein gegenseitig verbindlicher Vertrag bestünde:

"Letzterer verpflichtet sich nämlich, zu spielen, während die Ersteren gehalten sind, ihm mit Aufmerksamkeit zuzuhören!" (Reiber 2005)

Das dieses Konstrukt juristisch allerdings auf wackeligen Füßen steht, vermutet Joachim Reiber:

"Das Konzert als Kontrakt!? So weit, so gut, so problematisch. Der Kontrakt, auf solche Weise formuliert, wird zur vertrackten Angelegenheit. Denn nur was explizit verboten ist, läßt sich auch wirklich exekutieren. Was aber geboten ist, kann nicht eingeklagt werden. Aufmerksamkeit als Hörerpflicht, Anteilnahme als Bringschuld des Konzertbesuchers: Juristisch war und ist hier nichts zu machen, der Casus bleibt ein Fall für Moralisten!" (Reiber 2005)

Aber eben auch eine ebenso spannende wie grundsätzliche sozialwissenschaftliche Frage.

Jürgen Habermas: "Strenger noch als am neuen Lese- und Zuschauerpublikum läßt sich am Konzertpublikum die Verschiebung kategorisch fassen, die nicht eine Umschichtung des Publikums im Gefolge hat, sondern das 'Publikum' als solches überhaupt erst hervorbringt. Erst der Eintritt gegen Entgelt machte die Musikdarbietung zur *Ware*. Zum ersten Mal versammelt sich im Bürgertum ein Publikum, um Musik als solche zu hören, ein Liebhaberpublikum, zu dem jeder, Besitz und Bildung vorausgesetzt, Zutritt hat. Kunst wird zum Gegenstand der freien Wahl und der wechselnden Neigung. Der Geschmack, nach dem sie sich fortan richtet, äußert sich im Urteil von Laien, denn im Publikum darf jedermann Zuständigkeit beanspruchen!" (Habermas 1984, S. 55f)

Und im späten 18. Jahrhundert gab es neben *Bravo* und *Chapeau* noch eine ganz spezielle Form der Anerkennung: "Man weinte über jeden Brief, den man erhielt, über jedes Buch, das man aufschlug, über die Natur, über den Freund, über die Braut, über sich selbst; und man weinte überhaupt!" schrieb Egon Friedell. Und so animierte so manches gefühlige *Adagio Werthers Wahlverwandte* nicht zum Zusammenschlagen der Handinnenflächen, sondern eher zum Verdrücken einer Träne. Über ein Hauskonzert des Grafen Kayserling hören wir: "In solchem Traume versunken seufzte und jammerte er oft so viel in sich, daß er alle Anwesenden rührte!" (Preußner 1935, S. 42)

Doch je mehr man in Musiken versinken wollte und sollte, um so entschiedener wurden die Forderungen nach *Silentium*.

***"Im Konzert bzw. Konzertsaal soll nichts als Musik selbst erklingen; nur so wird die Ausgrenzung alles Äußeren, Außermusikalischen vollkommen. Sie ist gefährdet, und der in sich vollendete Ablauf der Musik wird unterbrochen, wenn die Differenz zum banalen Geräusch nivelliert wird oder sich gar... zwischen bzw. vor das eigentliche musikalische Ereignis drängt."***

(Heister 1983, S. 518)

***"Die Norm der Stille !***

***Damit sich das musikalische Ereignis in makelloser Reinheit präsentieren kann, sind, wie von seiten der materiellen Bedingungen im Konzert und der Reproduktion, auch für das Verhalten der Rezipierenden bestimmte Voraussetzungen erfordert. Denn das für die konzertspezifische Realisierung essentielle Präsenzpublikum, ein Auditorium, das sich mit den Ausführenden im selben Raum versammelt, wohnt der Werkrealisierung leibhaftig bei - auch wenn seine Physis und seine Präsenz überhaupt sich nur in reduziertem und eingeschränktem Maße bemerkbar machen darf. (...) Dabei sind Publikum und angemessenes Publikumsverhalten selber integraler Bestandteil der Konzertzereemonie. Nicht nur abstrakt, sondern auch in dieser Konkretion vollendet sich die Musik in der Rezeption; ob und inwieweit sie sich dann tatsächlich adäquat realisiert, ist letztlich dem Individuum anheimgestellt !"***

(Heister 1983, S. 521f)

War das Kartenspielen und Geplauder bei Hofe für einen Musiker noch ein klaglos hinzunehmendes unabänderliches Schicksal, so trat das bürgerliche *Genie* nun an, strotzend vor Selbstbewußtsein, gegen Derartiges und Ähnliches vorzugehen - und das am Ende ja auch mit einigem Erfolg. Sein Trumpf war dabei die *Werkidee* ! Auch die Kunstphilosophen schlugen sich auf seine Seite und betonten eine quasi moralische Pflicht, den tonkünstlerischen Schöpfungen *Ehre* zu erweisen.

Allerdings war es dann doch ein langes und zähes Ringen um ungeteilte Aufmerksamkeit.

Auch wenn das Zeitalter der *Geselligkeit* längst Geschichte war, mühte man sich noch während des gesamten 19. Jahrhunderts darum, das Publikum endlich - wieder - zur *Räson* zu bringen.

Einige setzten dabei auf Erziehung und Selbstdisziplin, andere vertrauten eher auf Disziplinierungsmaßnahmen - auch beim Applaus. In den *Gesetzen* der Frankfurter "Museums-Gesellschaft" aus dem Jahr 1808 hieß es kurz und bündig: "Beifall spricht sich besser durch Aufmerksamkeit, als durch andauerndes Händeklatschen aus !" Aber selbst noch in Beethovens *Neunte* klatschten die Zeitgenossen hemmungslos hinein: "Wenn sie nachlesen, wie es 1814 bei der Uraufführung zugegangen ist, könnten Konzertsaal-Puristen vor Schreck erstarren. Nach jedem Satz tosender Beifall und im *Scherzo* Riesenjubel und Taschentücher-Winken gleich nach den Donnerschlägen der Pauken, mitten im Satz, der dann auch noch wiederholt wurde. Daß Beethoven Anstoß genommen hätte, ist nicht bekannt. Entgeistert war er nur über die lächerlich niedrigen Einnahmen aus dem Kartenverkauf. Man sieht: Sich bei dem Beifalls-Bann für Satzpausen auf die Zeiten zu berufen, als die

Komponisten noch unter den Lebenden weilten, verfangt nicht !" (Hope 2009, S. 231) *Apropos Unter-den-Lebenden-Weilen !*

Posthum war es ja dann vor allem Beethovens Musik, an der man das Exempel statuierte für eine *Ehrfurcht* und *Triebverzicht* gebietende Tonkunst.

Dazu kam, daß gegen Ende des 19. Jahrhunderts - zum ersten Mal in der Musikgeschichte - plötzlich historische Stücke die Konzertprogramme dominierten. Bis dahin hatte man üblicherweise zeitgenössischen Komponisten und Interpreten - meist in ein und der selben Person - gegenüber gesessen. Nun aber erklangen vor allem Schöpfungen bereits längst verstorbener Geister.

Und dazu passte eben auch eine - etwas überspitzt formuliert - *Séance-Atmosphäre*.

Schließlich gingen im Zuhörersaal dann auch - folgerichtig - die Lichter aus ! Ein wichtiger Schritt zur Andacht war aber vor allem die Spaltung des Musiklebens in die Sphären U und E. Jetzt konnte man die Anhänger der Letzteren gewissermaßen bei ihrer Ehre als Vertreter der Hochkultur packen. Und je intimer das Ambiente war, um so eher griffen dabei gruppenspezifische Selbstkontrollmechanismen. Anders als im großen Sinfoniekonzert wurde es bei Kammermusiken schon bald merklich stiller. Und in ebendiesem Genre gelang schließlich einem deutschen Professor im Winter 1909/10 der entscheidende Durchbruch. Professor Karl Klingler, seines Zeichens Primarius des "Klingler Quartetts", sorgte endlich im öffentlichen Konzertsaal für Ruhe - zwischen den Sätzen. 1925 schilderte er rückblickend ein Schlüsselerlebnis: "Die Veranlassung bot ein Konzert in Wiesbaden im 'Verein der Kunstfreunde', wo wir zu unserer zunächst durchaus nicht angenehmen Überraschung erstmalig der Beifallsenthaltung begegneten, da man vergessen hatte, uns vorher von dieser Gepflogenheit zu verständigen. Die Unterlassung hätte für den ganzen Abend verhängnisvoll werden können, wäre die eigene Überzeugung, mit dem ersten Satze eine vollwertige Leistung geboten zu haben, nicht imstande gewesen, über den Eindruck des unerwarteten Schweigens hinwegzuhelfen. Auch konnten wir hoffen, mit dem nun folgenden langsamen Satz den seltsamen Bann zu brechen. Er brachte in der Tat die gewünschte Aufklärung. Denn nach seiner Beendigung erkannten wir vor uns ein in atemloser Stille verweilendes Publikum, über das erst nach geraumer Zeit eine sanfte Woge der Befriedigung hinglitt. Wir hatten es erfaßt, hier enthielt man sich des lauten Beifalls und verhielt sich wie im geschlossenen häuslichen Kreise. Ich selbst habe nun in diesem Sinne zu wirken gesucht, indem ich den Programmen unserer Berliner Quartettabende 1909/10 eine dahinzielende Bemerkung zusetzte !" (Klingler 1925) Dann allerdings fährt er - offenbar selbst ein wenig erschrocken über die eigene Courage und ihre Folgen - fort: "Die Erfahrungen würden mich indessen heute davon zurückhalten, den Versuch zu wiederholen. Man warf mir 'Arroganz' vor. Demokratischer Geist entrüstete sich über die 'Anmaßung, dem Publikum Vorschriften machen zu wollen' und dergleichen mehr !" Aber nicht nur persönliche Angriffe hatten ihn zum Umdenken gebracht: "Wenig erfreulich ist die Beobachtung, und das muß nachdenklich machen, daß die Brücke zwischen Künstlern und Zuhörern nicht so leicht zu schlagen ist, und daß die Abnahmebereitschaft noch vermindert ist, wenn dem Publikum das nächstliegende Ausdrucksmittel genommen wird: der Applaus, der rückwirkend für den Hörer Stimmung fördernde, für die Ausführenden die Gebefreudigkeit anfeuernde Kraft besitzt !" Und auf den bloßen *Liebhaber*

blickt auch der Herr Professor nun mit pädagogischer Nachsicht: "Gerade für diesen Teil der Zuhörer ist der Beifall von Geschmack bildender, erzieherischer Bedeutung, indem sie sich dabei an die Zustimmung der Sachverständigeren anlehnen können, wodurch dem leise und zaghaft glimmenden Funken einer schüchternen Regung zu lichterer Glut zu verhelfen gehofft werden darf!"

Auch sah er, daß Schlußwendungen von Binnensätze in den meisten klassischen Stücken nun einmal unmißverständlich auf Applaus hinzielen: "So unzweifelhaft es richtig ist, daß es Sätze gibt, zumal unter den langsamen, nach welchen der Applaus nur wie eine Entweihung wirkt, so gibt es dagegen auch solche, nach welchen selbst die feinstbesaitete Empfindung in dem lauten Beifall nichts anderes als eine natürliche, daher berechnete, Spannung auslösende Äußerung des Zuhörers erblicken wird. Und übrigens ist die Zahl der Werke, deren Geschlossenheit die Beifallsenthaltung streng erfordert, außerordentlich gering!" Und dann liefert er noch ein eher pragmatisches Argument: "Dem Konzert haften, wie jeder anderen menschlichen Einrichtung, Unzulänglichkeiten an, die weniger in Erscheinung treten, wenn Beifallsenthaltung nicht geübt wird. Zuspätkommende können unter der Rückendeckung von Applaus leichter ihren Platz gewinnen!" Auch Paul Marsop, der Gründer des deutschen Musikbibliothekswesens, sah sich aufs Schönste in seiner Hoffnung auf jene musealeren Zustände bestätigt, die er bereits 1902 in einem Aufsatz - in etwas martialischem Ton - geäußert hatte: "Der Musiksaal der Zukunft! Je turbulenter die Welt wird, um so mehr abgeklärte Ruhe wollen wir über die Stätten gebreitet sehen, an denen unsere Seele tief aufatmen und unser Geist neue Waffenweihen erhalten soll. Eine jede Religion heischt ihren Tempel, aus dem alles störend Weltliche verbannt bleibt. Man wehrt dem Sinnlich-Pöbelhaften den Zugang und erzwingt sich Hingabe und schweigende Verehrung. Ein vom Dirigenten gegebenes Glockenzeichen macht das Gespräch verstummen. Auch Beifallsbezeugungen zwischen den Sätzen sind verboten!" (Marsop 1902/03)

Daß sich das Publikumsverhalten im 19. Jahrhundert noch nicht vollständig hatte domestizieren lassen, hing vor allem mit der Prominenz von Starvirtuosen wie Paganini oder Liszt zusammen, die ihre Fans weiterhin dazu animierten, sich gehen zu lassen.

Die *Tastengötter* und *Teufelsgeiger* nutzten skrupellos ihre Bühnenpräsenz, ihre Bühnenhoheit. Sie wollten es im Auditorium brodeln sehen - bis hin zu *stehenden Ovationen* - und weiblichen Ohnmachten - möglichst theatralisch inszeniert während eines *Pianissimo*.

1881 brach in Barcelona beim Auftritt des russischen Pianisten Anton Rubinstein "in meinem *D-Moll Konzert* ein Sturm von Applaus mitten im Stück aus. Bei dem melodiösen zweiten Thema des ersten Satzes ein lautes 'ah, delicioso, magnifico' und am Schlusse ein Beifall, daß zehn Konzertgeber sich darin teilen und dann sagen könnten, daß sie noch nie so lebhaft applaudiert worden seien!" (Gerhard 2007)

Und noch sein Namensvetter Arthur Rubinstein fühlte sich durch so etwas eher gebauchpinselt:

"Mitten im Stück belohnte Beifall eine gelungene Passage, man rief 'bravo, charmant, quel artiste!' Ich brach ab und bedankte mich durch Verbeugungen, was mich, ich will es gestehen, nicht störte, ganz im Gegenteil!"

(Hope 2009, S. 230)

Für einen Virtuosen ist das allerdings eine sehr ambivalente Angelegenheit: jeder Beifall bricht den Bann. Und dann gab und gibt es unter den Solisten ja

auch noch die bekennenden *Neurastheniker* - als Idealtypus ein Glenn Gould, der 1962 unter der unmißverständlichen Überschrift "Für ein Applausverbot" gegen "jenen ungreifbaren Geist theatralischer Erregung" zu Felde zog: "Ich bin, ganz ernsthaft, zu dem Schluß gelangt, daß der wirksamste Schritt die völlige Beseitigung der Publikumsreaktion wäre. Der Zweck der Kunst ist nicht die Auslösung einer kurzzeitigen Adrenalinausschüttung. `Weshalb sollte der zahlende Kunde des Rechtes beraubt werden, seine Meinung kundzutun?`, wirft jemand ein. Nun, die anderen zahlenden Kunden haben ihn keineswegs darum gebeten. Zu diesem Ende habe ich den `Gould's Plan for the Abolition of Applause and Demonstrations of All Kinds` kurz: GPAADAK - aufgestellt. Der erste Schritt in der Durchführung wird in der Ansetzung von applauslosen Konzerten an jedem Freitag, Samstag und Sonntag bestehen. Diese Tage, mit den ihnen eigenen liturgischen Konnotationen, sind am besten geeignet, einen angemessenen Bewußtseinszustand hervorzurufen. Konzerte während der übrigen Woche könnten dann als Familienausflugsprogramme beworben werden. Und als Begründer des GPAADAK geziemt es sich wohl für mich, unter den ersten zu sein, die ihn in die Praxis umsetzen !" (Gould 1987, S. 9fff)

Noch einmal anders war und ist die Situation in der Oper. Hier gab es immer schon in trauter Eintracht die *Weihe* und den *Tumult*. Selbst auf dem *Grünen Hügel* gibt es einerseits das grimmig überwachte Klatschverbot im "Bühnenweihfestspiel Parsifal", andererseits aber auch das Fußgetrampel. Vor allem in der italienischen Oper zelebriert man auch die körperliche Seite des *Belcanto*. Und einem aus voller Brust schmetternden Mitmenschen von Angesicht zu Angesicht den verdienten Beifall zu verweigern - bzw. ihn auf das Ende des fünften Aktes zu vertrösten - das ist nun einmal so gut wie unmöglich.

Auch der Dirigent Gustav Kuhn spielt darauf an, wenn er vergleicht: "'Wow, was für ein toller Ton !' - wie wenn man jubelt - `Wow, was für ein tolles Tor !' Es ist diese Anteilnahme am *sportlich* physischen Teil, dieses *Töne-Halten* oder *Soo-Laut-sein-Können*, das bewundern vor allem die Italiener total !" (aus "Opernfieber" / ein Dokumentarfilm von Katharina Rupp - 2006) Und tatsächlich teilen in Mailand, Neapel oder Verona viele *Tifosi* ihre Leidenschaften ganz selbstverständlich zwischen Opernhaus und Fußballstadion. Und in diesem Milieu stellt man natürlich auch selbst gerne Höchstleistungen auf - zählt die herbeigeklatschten *Vorhänge* oder Applausekunden.

Das Musiktheater war stets auch ein Vergnügungstempel für das *Prekariat*. Vor allem die "Kinder des Olymp" ließen auf den billigen Plätzen ihren Trieben freien Lauf und machten es allein dadurch schon unmöglich, die Oper zu einem *Liederabend* werden zu lassen.

Apropos *Olymp* !

Der Satyr *Krotos*, ein (häufig angetrunkener) Sohn des *Pan*, gilt in der griechischen Mythologie als Erfinder des rhythmischen Klatschens, mit dem auch die Teilnehmer der eleusinischen Mysterien sich zu dionysischen Klänge in gemeinschaftlichen Rausch steigerten. Die emotionale Macht einer rhythmisierten *Masse Mensch* kennt *Homo Sapiens* also bereits seit Anbeginn - und früh erkannte er offenbar auch schon die manipulative Kraft des Beifalls. So gibt es aus dem antiken Rom unzählige Berichte über bezahlte "Plausores", die bei Kultur- oder Sportveranstaltungen Stimmung machten und allein Kaiser Nero soll sich 5000 professionelle Jubler gehalten haben. Eine alte Tradition also - wenn auch mit einem äußerst schlechten Leumund. Und so ist es kein

Zufall, daß eine der zwielichtigsten Gestalten des Musikbetriebs zunächst *Romain* (Römer) genannt wurde bis man einen neuen, auch lautmalerisch passenderen Namen für ihn gefunden hatte: *Claqueur* ! 1820 gründete in Paris ein Monsieur Sauton die "Assurance des succès dramatiques (Versicherung für Bühnenerfolge)", eine *Applausagentur*, bei der man für Musik- oder Theaterveranstaltungen *Beifallspender* buchen konnte. Ihre Hauptwirkungsstätte sollte die Oper werden. Und ihrem Selbstverständnis nach diente dieser *Service* nicht nur der ökonomischen, sondern immer auch der ästhetischen Optimierung des Opernbetriebs. Der erste moderne Großmeister des Genres war Auguste Levasseur. An seiner Person scheiden sich die Geister und läßt sich das Pro und das Contra debattieren. In den 1830er Jahren war er der charismatische Chef der Pariser *Claque*. Augenzeugen charakterisierten ihn mit Begriffen wie unnahbar, würdevoll, wortkarg, gerecht und zumeist tief versunken in seine Arbeit. Seine *Arbeit* ? Engagiert wurde er von so gut wie jedem Sänger und dabei kooperierte er zugleich mit Dirigenten, Regisseuren und Intendanten. Er selbst sah sich nicht als Manipulateur, sondern als Mitgestalter eines gelungenen Abends - verantwortlich dafür, daß das gemeine Publikum nicht die Vorstellung versaute durch deplazierten oder verpassten Applaus.

Levasseur studierte eingehend die Partituren und Libretti, legte sich einen minutiösen *Klatschplan* zurecht, welchen er dann mit seiner Truppe realisierte - militärisch straff organisiert in *Fußvolk*, *Leutnants* und *Offiziere*. Und er diente dabei eben nicht nur seinem jeweiligen Auftraggeber, sondern - zumindest seinem Selbstverständnis nach - immer auch dem *Werk*. So durfte eine gute *Claque* durch ihre *Bravorufe* niemals den Gang der Handlung oder die Dramaturgie unbotmäßig zerklatschen. Und für sein Fingerspitzengefühl erhielt er ehrliches Lob von keinem Geringeren als von Hector Berlioz, der ihn in einem Nachruf als einen verkannten Künstler ehrte und sich sogar ein Konservatorium für *Claqueure* wünschte: „Leur métier s`est élevé jusqu`à l`art !" (Berlioz 1852, S. 91) Das taktische Vorgehen war raffiniert und generalstabsmäßig. Von seinem Stammplatz unter dem großen Kronleuchter aus - weshalb man ihn auch "Chevalier de Lustre" nannte - dirigierte Levasseur seine *Applauspartitur* - nachdem er seine Mitarbeiter an strategischen Stellen positioniert hatte. Mit verabredeten kleinen Gesten aktivierte er dann, je nach dem, den händeringenden "Tapageur", den kennerhaft murmelnden "Connaisseur", den stimulierenden "Chatouilleur", den sichtlich ergriffenen "Pleureur" oder den schenkelklopfenden "Rieur". Der Begriff „Mettre à couvert un chanteur“ bedeutete in der Geheimsprache der *Claque*, daß man einen Sänger *verborgen* halten sollte - was nicht anderes meinte, als daß man an für ihn stimmtechnisch problematischen Stellen mit lautem Klatschen die prekärsten Töne überdeckte. Vor allem aber beherrschte er offenbar das perfekte Timing und befolgte dabei unbewußt jene physikalischen Grundgesetze, die uns erst die moderne Musikpsychologie enthüllt hat. Eine Klatschfrequenz von 330 Millisekunden garantiert ein Maximum an Lautstärke. Ein synchrones Klatschen jedoch wird erst dadurch erreicht, daß man diese Frequenz peu a peu halbiert (s. Bruhn/Kopiez/Lehmann: "Musikpsychologie - Das neue Handbuch" / Hamburg 2008, S. 463). Auch welchen Bruchteil einer Sekunde nach dem letzten Ton man treffen mußte, um die anderen (eventuell auch gegen ihren Willen) mitzureißen, hatte der routinierte *Claqueur* im Gefühl. Und da sie eben dieses Handwerk so virtuos exerzierten - im Gegensatz zu den *Klatschdilettanten* im Publikum - sahen sie sich als begnadete

Stimmungsmacher und geheime Zeremonienmeister, die aber auf der anderen, ihrer *dunklen* Seite auch jederzeit bereit waren, ihre Macht auszuspielen.

Noch einmal völlig anders geartet als im Opernmilieu waren die Debatten um den richtigen Beifall in den *Neutönerkreisen* des 20. Jahrhunderts. Hätte doch einem Komponisten wie Arnold Schönberg in Wien am 31. März 1913 auch eine noch so wohlgesonnene *Claque* wohl kaum dabei helfen können, einen veritablen Skandal zu verhindern. Einem Zeitungsbericht zufolge lieferten sich schon nach dem ersten Stück des Programms, einem Orchesterwerk von Anton Webern, Bravo- und Buhrufer einen minutenlangen Kampf, der während Schönbergs "Kammersinfonie" dann eskalierte: "In das wütende Zischen mischten sich nun auch die schrillen Töne von Hausschlüsseln - und auf der zweiten Galerie kam es zur ersten Prügelei des Abends. Zwei Lieder von Alban Berg raubten dann auch den bisher Besonnenen die Fassung. Der anwesende Polizist war machtlos. Und es ist nur der Gutmütigkeit der Wiener zuzuschreiben, daß sie sich beim Anhören der Letzteren mit herzlichem Lachen begnügten !" (Reiber 2005) Traumatische Erlebnisse wie dieses waren es, die Schönberg schließlich zu einem rigorosen Schritt provozierten. Er gründete einen „Verein für Privataufführungen“, zu dem Alban Berg die Statuten verfasste - in denen es unter *Paragraph 6* ausdrücklich heißt: "Die Aufführungen sind dem korrumpierenden Einflusse der Öffentlichkeit entrückt. Es ist erwünscht, sich vorschnelles Urteilen abzugewöhnen. Alle Beifalls-, Mißfalls- und Dankesbezeugungen sind ausgeschlossen !" Sicher folgte jenes *Applausverbot* auch einer Strategie der *Buh-Vermeidung*, doch das Credo lautete: Diskutieren statt Applaudieren ! Auf Kriegsfuß mit den Klatschern standen auch die Nachkriegsprotagonisten der *Neuen Musik*. Nicht zuletzt wollten sie so einen Einbruch der profanen Warenwelt in die *wahre Welt* avantgardistischer Kunst abwehren. Mit einem *antikapitalistischen* Impetus, der der Gesellschaft allerdings dann spätestens in den 1980er Jahren wieder abhanden gekommen und dem Gros heutiger Musikfreunde ziemlich fremd geworden ist. Ersetzt wurde er durch das genaue Gegenteil einer *Avantgarde-Attitüde*: die *Eventkultur* - auf *Classic Open Airs* oder beim *Opern Public Viewing* vor der Kinoleinwand. Mal so richtig *Abklatschen* und ausgelassen (nicht zuletzt) sich selbst feiern - bei drei oder mehr Tenören. Die Klagen über eine *Verrohung* der Klatschsitten häufen sich seither zwangsläufig - wieder einmal. In seinem Buch "Wann darf ich klatschen ?" wiegelt der Geiger Daniel Hope allerdings ab und beschwichtigt im Kapitel "Es darf geklatscht werden !" die grassierenden Ängste vor einer vermeintlich drohenden "Applaus-Anarchie". Und dabei setzt er im Grunde *gutbürgerlich* auf eine mögliche Renaissance kommunikativerer Strukturen: "Bei Konzerten in Italien, und anderswo auch, habe ich zuletzt häufig Beifall schon nach dem ersten Satz erhalten – und es war jedes Mal ein wunderbares Gefühl.(...) Was für das Publikum im Süden bereits ganz normal ist, gilt im Norden vielfach als grobe Stillosigkeit, wenn nicht gar als Zeichen von Dummheit. (...) Doch ob sich die strengen Bräuche für alle Zukunft halten werden, scheint mir fraglich zu sein. Immer häufiger spüre ich – bei Zuhörern wie bei Musikerkollegen – Sympathie für das südländische Vorbild. Nicht etwa, dass es bei klassischen Konzerten zugehen soll wie bei einer *Jam Session* der Jazzer (...) Aber etwas spontaner und weniger steif könnte die Atmosphäre (...) durchaus werden. (...) Einen Liederzyklus wie die 'Winterreise' durch Klatschen zu unterbrechen sollte wiederum besser niemandem einfallen. Im Übrigen bleibt allen Künstlern

**unbenommen, das Publikum vor Beginn um Verzicht auf Zwischenbeifall zu bitten, wenn sie sich dadurch gestört fühlen sollten. (...) (Und) je geübter die Konzertgänger werden und je mehr Aufführungen sie erlebt haben, desto sicherer werden sie in ihrem Urteil sein und desto seltener wird der Fall eintreten, dass sie dort klatschen, wo es nun wirklich überhaupt nichtpasst !"**  
 (Hope 2009,228fff)

- - -

***"Während das Naturschöne auf Applaus verzichten kann, ist dem Kunstschönen, als Resultat von Arbeit, dieser Rest von Publikumsmitwirkung essentiell. (...) Als Erscheinungsform der grundlegenden Spannung zwischen Vollkommenheit und Lebendigkeit gehört auch der Beifall zur Herstellung des In-sich-Vollendeten !"*** (Heister 1983, S. 523)

## **Also sprach Hanns-Werner Heister !**

xxxxxx

### Literatur:

- Berlioz, Hector: "Les soirées de l'orchestre" (Paris 1852)  
 Friedell, Egon: "Kulturgeschichte der Neuzeit - Bd.1"(München 1976)  
 Gerhard, Anselm: „Hunde werden nicht geduldet" (in "Parituren - 10/2007")  
 Gould, Glenn: "Vom Konzertsaal zum Tonstudio" (München 1987)  
 Habermas, Jürgen: "Strukturwandel der Öffentlichkeit" (Neuwied 1984)  
 Heister, Hanns-Werner: "Das Konzert. Theorie einer Kulturform" (Wilhelmshaven 1983)  
 Hope, Daniel : "Wann darf ich klatschen ?" (Hamburg 2009)  
 Klingler, Karl: „Beifallsenthaltung zwischen den einzelnen Sätzen" (in "Dt. Musikjahrbuch 1925")  
 Marsop, Paul: "Der Musiksaal der Zukunft" (in "Die Musik 2 / 1902-03")  
 Preußner, Eberhard: "Die bürgerliche Musikkultur" (Hamburg 1935)  
 Reiber, Joachim: "Beifallsbezeugungen u. dgl. - Geräusche im Konzerte"  
 (in "Zeitschrift der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien" / März 2005)  
 Rummenhüller, Peter: "Die musikalische Vorklassik" (Kassel 1983)  
 Schleuning, Peter: "Der Bürger erhebt sich" (Hamburg 1984)