

**Das Opernpublikum heute –
eine empirische Untersuchung**

Schriftliche Hausarbeit im Rahmen der Ersten Staatsprüfung
für das Lehramt für die Sekundarstufe II
dem Staatlichen Prüfungsamt Dortmund vorgelegt

von

Möckel, Silke

Dortmund, Juli 2004

Themensteller: Prof. Dr. Günther Rötter

Fachbereich 16

Institut für Musik und ihre Didaktik

Inhaltsverzeichnis

	Seite
I Einleitung	1
II Forschungsstand	4
III Theoretischer Teil	7
1 Das Zusammenwirken der verschiedenen Künste in der Oper	7
a) Die Oper als Gesamtkunstwerk	7
b) Die Musik	11
c) Die Sänger	14
d) Die Inszenierung	16
2 Die Oper als Ausdruck gesellschaftlicher Veränderung	19
a) Oper als Repräsentation adliger Macht	19
b) Öffnung der Oper für das Bürgertum	22
c) Oper im Nationalsozialismus	28
d) Oper nach dem Zweiten Weltkrieg	29
3 Oper als Freizeitvergnügen	34
4 Der Bildungscharakter der Oper	38
5 Oper als interessante Kunstform für die Jugend	40
6 Die strukturelle Zusammensetzung des Opernpublikums	42
IV Hypothesenentwicklung	44
V Empirischer Teil	45
1 Beschreibung der Befragung	45
a) Gestaltung des Fragebogens	45
b) Auswahl der Musiktheater	46
c) Werkauswahl	47
d) Kontaktaufnahme zu den Musiktheatern und Organisation	49
e) Durchführung der Umfrage	50
2 Auswertung der Ergebnisse	52
a) Beschreibung der Stichprobe	53
b) Interpretation	92
VI Resümee	98
VII Literaturverzeichnis	100
 Anhang	

I Einleitung

„Oper [...] ist eine öffentliche Kunst. In keiner anderen Kunstforum spielt auch das Publikum so entscheidend mit wie in einer Oper.“¹

Diese Äußerung Ulrich Schreibers unterstreicht, dass die Oper von und mit ihrem Publikum lebt. Diese Art der Beziehung besteht sicherlich in verschiedener Ausprägungsform zwischen jeder Kunstgattung und ihrem Publikum. Auch wohnt der Oper die Unmittelbarkeit des Kunsterlebnisses und damit die Möglichkeit der direkten Publikumsreaktion genau sowie rein musikalischen Darbietungen oder Tanz, Schauspiel und Pantomime als darstellenden Künsten inne.

Jedoch ist keine Kunstforum im Verlauf ihrer Geschichte so dauerhaft von Enthusiasten wie Feinden oder „Belächlern“ begleitet worden.² Dem «unmöglichen Kunstwerk»³ Oper ist „der kommunikative Rückkopplungseffekt zwischen Bühne und Parkett, zwischen Produzent und Rezipient [...] zumindest der Möglichkeit nach eingraviert als ein im Vergleich mit anderen Künsten ungeheueres Wirkungspotential.“⁴

Dieses Wirkungspotential findet seinen Ausdruck in Komponisten- und Sängerkulturen, führte teilweise zur Spaltung des Publikums in Anhänger verschiedener Opernformen oder lässt sich das Publikum bzw. das „Nicht-Publikum“ einfach nur in Gruppen von Liebhabern und Ablehnern dieser Kunstform einteilen.

Manchmal ging die Wirkung verschiedener Opern sogar so weit, dass sie realpolitische Veränderungen unterstützte und vorantrieb.

Der Blick auf das Publikum führte bei Operschaffenden (z.B. Komponisten, Textdichtern und Regisseuren) teilweise zur Anpassung an dessen Erwartungen (wie die Einarbeitung von Intermedien und Balletten, auch wenn diese die Dramaturgie der Handlung nicht zwingend vorantreiben, oder das Schreiben von technisch an-

¹ Schreiber, Ulrich: Staatstheater oder unmoralische Anstalt? Zum Wandel in der Wechselbeziehung zwischen Oper und Gesellschaft, in: Bermbach, Udo/Konold, Wulf (Hrsg.): Gesungene Welten. Oper als Spiegel gesellschaftlicher Veränderungen. Aspekte der Oper, Berlin/Hamburg 1992, S. 9.

² Carter, Tim: Das siebzehnte Jahrhundert, in: Parker, Roger (Hrsg.): Illustrierte Geschichte der Oper, Stuttgart 1988, S. 1.

³ Schmidt-Garre, Helmut: Oper. Eine Kulturgeschichte, Köln 1963, S. 8.

⁴ Schreiber, in: a.a.O., S. 11.

spruchsvollen Partien für umjubelte Gesangstars), aber auch zum Spiel mit der Provokation durch das Gestalten des Unerwarteten, dem Aufzeigen von gesellschaftlichen Missständen, durch ironisierte Spiegelung.

Bei keiner Kunstform (am ehesten noch beim Schauspiel) ist das Bild des „Buh-“ oder „Bravo-“rufenden Publikums, des beklatschten oder geschmähten Künstlers (eine besondere Ausprägung findend im Bild der Operndiva) so klischeehaft verankert wie in der Vorstellung, die über die Oper vorherrscht.

In der frühen Entstehungszeit der Oper, in den Prunkopern der Fürstenhäuser sowie in den Opern des französischen Ancien régime, waren Operndarsteller und Publikum sogar teilweise identisch, indem Mitglieder des Hofstaates sowie die Herrscher selbst in den Aufführungen mitwirkten.

Auf jeden Fall ist in keiner Kunstform die Aktion auf der Bühne mit der Reaktion im Zuschauerraum zu solch einer Geschichte der Interaktion zusammengewachsen wie in der Oper.⁵ Mir selbst fällt bei meinen eigenen Opernbesuchen immer wieder auf, wie vergleichsweise emotional der Applaus im Gegensatz zu Konzertveranstaltungen ist.

Gerade heute, wo ausgreifende Publikumsreaktionen eher die Ausnahme sind, was sicherlich vielerlei Gründe hat, das Musical der Oper als aktuelles Musiktheater oft den Rang abzulaufen scheint, das Genre der Oper seit längerem immer wieder in Frage gestellt wird, Besucherzahlen im Trend stagnieren⁶, wird die Frage nach dem Publikum sehr wichtig, nicht zuletzt, weil die Oper als „Freizeitaktivität des Hochkulturpublikums“⁷ durch die Steuerzahler finanziell subventioniert wird.

Die Frage: „Warum brauchen wir die Oper?“, die sogar teilweise gestellt wird, lässt sich am besten durch die Menschen beantworten, die sie besuchen. Es ist also inte-

⁵ vgl. Schreiber, in: Bernbach/Konold: Gesungene Welten. Aspekte der Oper, S. 9.

⁶ vgl. Martin, Uta: Typologisierung des Theaterpublikums: Das Erkenntnispotential der verhaltensorientierten Marktsegmentierung für das Marketing öffentlich-rechtlicher Theater (Diss.), Dresden 1999, S. 7.

⁷ Rössel, Jörg/Hackenbroch, Rolf/Göllnitz, Angela: Die soziale und kulturelle Differenzierung des Hochkulturpublikums, in: Pankoke, Eckart/Stagl, Justin/Weiß, Johannes/Maffesoli, Michel (Hrsg.): Sociologia Internationalis. Internationale Zeitschrift für Soziologie, Kommunikations- und Kulturforschung, Bd. 40, Heft 2, Berlin 2002, S. 191.

ressant zu wissen, wer in die Oper geht und aus welchen Gründen er dieses tut. Aus diesem Grunde ist es wichtig, Aussagen über das Opernpublikum zu erhalten. Mit Hilfe einer Publikumsbefragung, die an sechs Opernhäusern an 13 Abenden in NRW durchgeführt wurde, soll das Opernpublikum ins Licht der Betrachtung gestellt werden. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der Motivforschung. Zunächst soll ein Überblick über den Forschungsstand gegeben werden. Dann folgt ein theoretischer Teil, woraus sich auf das heutige Opernpublikum bezogene hypothetische Annahmen ergeben. Diese Hypothesen wurden in der Untersuchung zu konkreten Fragestellungen entwickelt. Die Untersuchungsmethode der Publikumsbefragung wird beschrieben, worauf der empirische Teil deren Ergebnisse beleuchtet. Der Anhang enthält neben Photos und Abbildungen den Fragebogen der Studie.

II Forschungsstand

Der Stand der Publikumsforschung im Bereich der Oper ist in Deutschland weder theoretisch noch empirisch ausreichend fundiert.^{8 9} Vor allem im wissenschaftlichen Bereich sind Studien rar.

Es gibt einige marketingorientierte Untersuchungen über die Opernpublika einzelner Opernhäuser, die jedoch, meist in Zusammenarbeit mit Marktforschungsinstituten, hausintern (und daher nicht veröffentlicht) durchgeführt worden sind, mit dem Ziel, mehr über das eigene Publikum zu erfahren, um nach einer Auswertung der Studie Maßnahmen zur Besucherzahlensteigerung vornehmen zu können. Nicht marketingorientierte, wissenschaftliche Studien dieses Thema betreffend sind relativ selten, was natürlich auch daran liegen kann, dass es zwar Untersuchungen gibt, diese jedoch nicht veröffentlicht sind.¹⁰

Der Deutsche Bühnenverein erstellt Theaterstatistiken, die Angaben über Besucherzahlen, Eintrittspreise, Auslastungen der Theater usw., aber keine speziellen Aussagen über das Publikum an sich enthalten. Dollase, Rüsenberg und Stollenwerk haben Opernpublika als Teil innerhalb einer Studie, die Konzerte aller Genres umfasst, untersucht.¹¹ Rössel, Hackenbroch und Göllnitz haben eine Studie veröffentlicht, die unterschiedliche Publikumsanalysen verschiedener hochkultureller Einrichtungen (u.a. auch Opern), ergänzt durch eine selbst durchgeführte Publikumsbefragung in der Oper Leipzig, miteinander vergleicht.¹² Der Deutsche Bühnenverein führte 2002 eine Nichtbesucherbefragung durch.¹³ 2000 fand eine Untersuchung des Publikums im Düsseldorfer Opernhaus statt. Dieses war jedoch ein nicht ausgewerteter Probelauf, durchgeführt von der Universität Düsseldorf. Der Teil 1 der Studie zum Musiktheaterpublikum von Wiesand und Fohrbeck von 1975 widmet sich schwerpunktmäßig

⁸ vgl. Martin, a.a.O., S. 16.

⁹ vgl. Dollase, Rainer: Das Publikum in Konzerten, Theatervorstellungen und Filmvorführungen, in: Strauß, Bernd (Hrsg.): Zuschauer, Göttingen/Bern/Toronto/Seattle 1998, S. 165.

¹⁰ Ich danke Herrn Prof. Dr. Karl-Heinz Reuband, Universität Düsseldorf, Sozialwissenschaftliches Institut, für den Hinweis.

¹¹ Dollase, Rainer/Rüsenberg, Michael/Stollenwerk, Hans J.: Demoskopie im Konzertsaal, Mainz 1986.

¹² Rössel/Hackenbroch/Göllnitz, in: Pankoke/Stagl/Weiß/Maffesoli: a.a.O.

¹³ Deutscher Bühnenverein: Auswertung und Analyse der repräsentativen Befragung von Nichtbesuchern deutscher Theater, Köln 2002.

dem Thema, ob die Musiktheaterförderung der Einstellung des Publikums zum Musiktheater entspricht.¹⁴

Reuband untersuchte 2000/2001 in Bevölkerungsumfragen die Anzahl der Operngänger in drei Städten, ihre Partizipation an anderen sozialen und kulturellen Aktivitäten sowie die sozialen Merkmale der Opernbesucher.¹⁵ Gammler geht es in einer 2003 durchgeführten Publikumsbefragung am Düsseldorfer Haus der Deutschen Oper am Rhein vor allem um eine Typisierung der Opernbesucher, die demographische Zusammensetzung, den kulturellen Konsum, den Musikgeschmack im Versuch einer Verbindung mit der musikalischen Sozialisation und um die Bewertung der besuchten Aufführungen.¹⁶

Gebhardt und Zingerle führten eine Studie, die die Struktur, Erwartungen und Wertvorstellungen des Bayreuther Festspielpublikums zum Inhalte hatte, durch und fassten ihre Ergebnisse in einem Buch zusammen.¹⁷

Eine 1994 an der Dresdner Semperoper von Martin durchgeführte Publikumsbefragung will den wirtschaftlichen Nutzen für Theater anhand einer Segmentierungsstrategie aufzeigen. Dabei stellen die Motive für einen Theaterbesuch ein wesentliches Segmentierungskriterium dar.¹⁸

Nolte, Schäfer und Yesilcicek führten 1999 eine Publikumsbefragung am Bremer Theater durch, wobei sie das Musicalpublikum einer „West Side Story“-Aufführung

¹⁴ Wiesand, Andreas Johannes/Fohrbeck, Karla: Musiktheater – Schreckgespenst oder öffentliches Bedürfnis? Ergebnisse der „Opernstudie“ des IFP Hamburg, Teil 1: Bevölkerungsumfrage zur Kulturpolitik und zum Musiktheater, Mainz 1975.

¹⁵ Reuband, Karl-Heinz: Opernbesuch als Teilhabe an der Hochkultur. Vergleichende Bevölkerungsumfragen in Hamburg, Düsseldorf und Dresden zum Sozialprofil der Besucher und Nichtbesucher, in: Heinrichs, Werner/Klein, Armin (Hrsg.): Deutsches Jahrbuch für Kulturmanagement, Baden-Baden 2001.

¹⁶ Gammler, Christoph: Zur Soziologie des Opernpublikums. Eine Untersuchung in der Düsseldorfer Rheinoper (Bachelor-Arbeit), Universität Düsseldorf, Sozialwissenschaftliches Institut, Düsseldorf 2002.

¹⁷ Gebhardt, Winfried/Zingerle, Arnold: Pilgerfahrt ins Ich. Die Bayreuther Richard Wagner-Festspiele und ihr Publikum. Eine kultursoziologische Studie, Konstanz 1998.

¹⁸ Martin, a.a.O.

mit dem Opernpublikum einer „La Traviata“-Aufführung nach unterschiedlichen Kriterien miteinander verglichen.¹⁹

Die mit der vorliegenden Umfrage am ehesten vergleichbare Studie ist die 1979 von Behr durchgeführte Publikumsbefragung an ausgewählten Spielstätten für Musiktheater in NRW.²⁰

Der Schwerpunkt dieser Studie liegt auf der Wirkung von Musiktheater auf das Publikum.

¹⁹ Nolte, Frank/Schäfer, Theite/Yesilcicek, Özden: Opernpublikum – Musicalpublikum. Eine Studie zur Soziologie des Musiktheaters, Bremen 2001.

²⁰ Behr, Michael: Musiktheater – Faszination, Wirkung, Funktion, Wilhelmshaven 1983.

III Theoretischer Teil

1 Das Zusammenwirken der verschiedenen Künste in der Oper

a) Die Oper als Gesamtkunstwerk

Die Oper ist als Gesamtkunstwerk (wobei der Ausdruck „Gesamtkunstwerk“ auch im Folgenden nicht im speziell wagnerischen Sinne verstanden wird²¹) geboren, sie ist es geblieben durch die Jahrhunderte mit unterschiedlicher Gewichtung der Künste, und bis heute ist dieses Zusammenwirken ihr Reiz sowie ihre Herausforderung für Künstler und Publikum geblieben.²²

Die Oper entstand in der Epoche der Spätrenaissance, deren Hauptschauplatz die Städte Norditaliens waren.²³ Nach einer Zeit von durch die Kirche geprägter Sichtweise der Welt und unterdrückter Sinnesfreuden stellte sich nun der Mensch selbst in einem Prozess der Bewusstwerdung der Persönlichkeit in den Mittelpunkt als Maß aller Dinge. Aus der Abkehr von Daseinsauffassungen des Mittelalters entstand die Befürwortung der Lebensfreude im Diesseits. Künste und Wissenschaft nahmen einen ungeheuren Aufschwung in einer von einer „optimistischen Grundstimmung“²⁴ getragenen Epoche. Es war die Zeit der Rückbesinnung auf antike Überlieferungen. In dieser Zeit bildete sich die Camerata in Florenz (Camerata florentina), eine Gruppe von Künstlern und Gelehrten, die eine Erneuerung des griechischen Dramas, „eine Wiederbelebung der attischen Tragödie“²⁵ anstrebte.

Dieses Experiment wurde „eher zufällig Geburtshelfer für die Kunstform Oper“²⁶, u.a. da sich die Vortragsform der antiken Tragödie nicht genau rekonstruieren ließ (vgl. Kapitel „Die Musik in der Oper“), d.h. eigentlich verdankt die Oper ihre Entstehung einem Missverständnis. Jacopo Peri war selbst Mitglied der Camerata und komponierte 1595 die Oper „Dafne“, die leider verloren ging, aber als erste Oper

²¹ vgl. Schmierer, Elisabeth (Hrsg.): Lexikon der Oper, Laaber 2002, S. 223.

²² vgl. Carter, Tim: Das siebzehnte Jahrhundert, in: Parker, Roger: Illustrierte Geschichte der Oper, Stuttgart 1998, S. 1.

²³ vgl. Jansen, Johannes: Oper, Köln 1998, S. 8.

²⁴ ebenda.

²⁵ Schreiber, Ulrich: Opernführer für Fortgeschrittene. Eine Geschichte des Musiktheaters. Von den Anfängen bis zur französischen Revolution, Kassel 1988, S. 17.

²⁶ ebenda.

gilt. 1600 folgte mit „Euridice“ die erste Vertonung der Orpheus-Sage. „Orfeo“ (1607) von Claudio Monteverdi setzte einen entscheidenden Punkt zur weiteren Opernentwicklungsgeschichte.

Die Entstehung der Oper durch die Camerata war eher das Ergebnis intellektueller Überlegungen, die immer wieder diskutiert wurden. „Die für die Oper bis zum heutigen Tag charakteristische – und bisweilen heftig polemische – Infragestellung ihrer selbst begann früh in ihrer Geschichte.“²⁷

Es waren jedoch nicht nur rationale Bemühungen um eine Rekonstruktion antiker Vorbilder, die die Entstehung der Oper begründeten. Vorformen dieser Kunstform fanden sich im Musikleben der reichen norditalienischen Städte in verschiedener Ausprägung. So gab es trionfi, pompöse Umzüge, Maskeraden und Theateraufführungen oder auch Aufführungen religiösen Inhalts wie z.B. lateinische Schuldramen und Sacre rappresentazioni (pompös ausgestattete Darstellungen geistlicher Stoffe) auf öffentlichen Plätzen und in Kirchen.²⁸ Auch die Commedia dell'Arte, zu deren Truppen oft auch eine Sängerin und eine Tänzerin gehörten, hat die Entstehung der Oper beeinflusst.²⁹ Der größte Einfluss für die Oper ging jedoch von den höfischen Festen aus, die zu verschiedenen Anlässen (Hochzeiten, Geburten usw.) vor allem dem Repräsentationsbedürfnis der Adelligen dienten.

Eine Vorstufe der Oper stellen die Intermedien dar, die als musikalische Zwischenspiele zur Erheiterung in Schauspielaufführungen später, zwischen die Akten der ersten Opern eingeschoben wurden. Giovanni Battista Pergolesis Oper „La serva padrona“ (1733) wurde z.B. ursprünglich als Intermedium geschrieben. Die Intermedien wurden in Frankreich oft vom Ballett aufgeführt. Als „Divertissements“ sind diese Tanzeinlagen zu einem wichtigen Bestandteil der französischen Oper geworden. Sie waren so wichtig, dass Richard Wagner die Szenen des Venusberges im „Tannhäuser“ zu einem Ballett umschrieb, um der bei einer Aufführung in der Grande Opéra in Paris (1861) erwarteten Balletteinlage entgegenzukommen.

Bald wurden die Intermedien, die eigentlich nur als „Pausenfüller“ gedacht waren, zu Favoriten des Publikums. Sie sind ein Fest für die Sinne, „lange unterdrückte Sinnen-

²⁷ Carter, in: Parker, a.a.O., S. 1.

²⁸ vgl. Oehlmann, Werner: Oper in vier Jahrhunderten, Stuttgart/Zürich 1984, S. 15.

²⁹ vgl. Schmitt-Garre, a.a.O., S. 35.

freude³⁰ findet ihren Ausdruck in einem „Genuß, weniger dem grobsinnlichen, als dem feinen, von Kunst und Geschmack geadelten; körperliche Vitalität und Kraft des Geistes sollen sich zu harmonischer Einheit binden. Alles dient dem Kult der Schönheit, der Sinnenfreude, dem glänzenden Spectaculum.“³¹

Diese Wirkung wurde durch das Zusammenspiel von prächtigen Bühnenbildern, Kostümen und Dekorationen, einer der technischen Möglichkeiten der Zeit angepassten Lichtregie, hohem bühnentechnischen Aufwand, der bis zum Einsatz von fliegenden Objekten und Wasserspielen getrieben werden konnte, Musik (Madrigalstil, aber auch Sologesang mit Instrumentalbegleitung), Tanz (z.B. ein prunkvolles Schlussballett) und manchmal, zur Vervollständigung des Sinnenerlebnisses, versprühten Duftessenzen erreicht.

Einen Eindruck von der Pracht eines solchen höfischen Spektakels (natürlich im begrenzten fiktiven Rahmen) gibt eine Szene des 1995 in England von Michael Hoffmann gedrehten Kinofilms „Restauration – Zeit der Sinnlichkeit“ wieder, die die Hochzeit einer Maitresse des Königs Charles II. von England darstellt. „Die Annäherung und Vereinigung der Künste“, wie sie für die Entstehung der Oper notwendig war, „war seit langem vorbereitet“.³²

Das Ideal des Menschen dieser Epoche war es, „auf allen Wissensgebieten und in allen Künsten bewandert zu sein“.³³

Der Verwirklichung dieses Ideals in der Kunstform der Oper wohnt durch die Tatsache, dass Menschen sich singend mitteilen, eine Unlogik und Irrationalität inne, die offensichtlich ist.³⁴ „Die Oper ist völlig irrational und dem Urquell des Theaters am nächsten“, sagte gelegentlich Gustav Gründgens.³⁵

Der Aspekt der Irrationalität fand seine Rechtfertigung zunächst in der Stoffauswahl: Orpheus ist ein musikalisch sehr begabter Mensch, der sich singend mitteilen **muss**. Die Ansiedelung der Opernhandlungen im sagenhaften Arkadien (mit Nymphen,

³⁰ Schmidt-Garre, a.a.O., S. 9.

³¹ ebenda, S. 10.

³² Oehlmann, a.a.O., S. 15.

³³ Schmidt-Garre, a.a.O., S. 11.

³⁴ vgl. Pahlen, Kurt: Oper der Welt, Zürich 1987, S. 11.

³⁵ Schmidt-Garre, a.a.O., S. 7.

Schäfern und Satyrn) machte durch die mythisch-märchenhafte Atmosphäre die Irrationalität des Gesangs in der unwirklichen Umgebung glaubhaft. Erst als die Oper sich etabliert hatte, wurden Menschen, die der Realität entstammen, zu Protagonisten der Oper.

Zu Beginn ihrer Entwicklungsgeschichte ging der Oper die Schaulust, das Bildhafte und Musikalische, über die Dramatik.³⁶ Später sollte sich dieses Verhältnis verschieben, so z.B. in Wagners Musikdramen. Zum Verhältnis von Bühne und Musik nahm Kurt Weill Stellung, indem er darlegte, „dass die Bühne ihre eigene musikalische Form hat, deren Gesetzmäßigkeit organisch aus dem Ablauf der Handlung erwächst [...]“.³⁷ Vogel verlangt für das Musiktheater „eine Handlung, eine fesselnde Handlung, die schon für sich den Theaterbesucher an seinen Platz fesselt“.³⁸

Die gegenseitige Durchdringung der Sprachen der Medien³⁹ erzeugt eine „Faszination der Komplexität“.⁴⁰

„Musik, die zur Bewegung, zur Sprache, zur Szene hinzutritt, jenes – künstlerisch gestaltete – Zusammentreffen erzeugt das Medium, in dem sich Geschehen vertieft, Horizonte ausweiten, in dem Menschliches allgemein, überhöht wird. Und so entsteht ein Gewirk, das an anders kaum erreichbare seelische Tiefen rührt.“⁴¹

Die Oper bewirkt beim Menschen die Anregung verschiedener Sinnessphären.. Der Unterschied zur reinen Synästhesie liegt für Behr dabei in der Ergänzung des synästhetischen Erlebnisses durch bedeutungsvollen Inhalt.⁴²

³⁶ vgl. Schmidt-Garre, a.a.O., S. 12.

³⁷ Weill, Kurt: Bekenntnis zur Oper (II), in: Blätter der Staatsoper Dresden, Spielzeit 1925/26, Nr. 13, 1. April 1926, S. 97-99, in: Weill, Kurt: Musik und Theater. Gesammelte Schriften, Berlin 1990, S. 33.

³⁸ Vogel, Martin: Musiktheater I. Die Krise des Theaters und ihre Überwindung, Bonn 1980, S. 167.

³⁹ vgl. Behr, a.a.O., S. 51.

⁴⁰ Vogel, a.a.O., S. 162.

⁴¹ Behr, a.a.O., S. 31.

⁴² vgl. Behr, a.a.O., S. 97.

Für Richard Wagner bildeten die in der Oper zu einem Konglomerat zusammengefassten Künste eine Einheit, was er theoretisch erörterte⁴³ und praktisch in der Erschaffung seiner Musikdramen umsetzte. Er prägte den Begriff des Gesamtkunstwerks.

Den rational hergeleiteten, teilweise auf Irrtümern beruhenden Überlegungen zur Erschaffung der Oper und der durch Prunkentfaltung der Fürstenhöfe begründeten Sinnlichkeit ihrer Anfangszeit folgte in der Operngeschichte eine immerwährende Diskussion um die Gewichtung bzw. Vorherrschaft der einzelnen Künste. Es ist jedoch nicht die Problematisierung des Verhältnisses und des Zusammenwirkens der Elemente der Oper, sondern gerade die Gesamtheit „ästhetischer Prozesse“⁴⁴, die die faszinierende Wirkung der Oper auf das Publikum bis heute ausübt.

b) Die Musik

„Wer die Oper liebt, muß Musik lieben.“⁴⁵ Diese zunächst selbstverständlich anmutende Aussage drückt aus, dass die Musik eine hervorgehobene Stellung im Zusammenwirken der Künste in der Oper hat. So wird eine Opernaufführung, deren Inszenierung Gleichgültigkeit, vielleicht sogar Missfallen beim Besucher erregt hat, oft trotzdem als Grund für einen gelungenen Abend angesehen, weil die Musik „so schön“ war. Dementsprechend fiel auch ein Kommentar eines Reporters des WDR Köln aus. In der Sendung „Lokalzeit“, gesendet am 20.6.2004, riet er potentiellen zukünftigen Besuchern einer Operninszenierung in der Oper Köln, deren musikalischer Teil als hervorragend, die Inszenierung aber als miserabel beurteilt wurde: „Ohren auf, Augen zu und durch!“ Diese Einstellung wird zumindest (manchmal zwangsläufig) von manchen Opernbesuchern für einzelne Aufführungen akzeptiert (anders herum ist es seltener der Fall, da die Musik von den Opernbesuchern als wichtigster Grund, in die Oper zu gehen, angesehen werden dürfte). Das wesentliche

⁴³ vgl. Wagner, Richard: Oper und Drama, in: Dichtungen und Schriften, Bd. 7, Frankfurt 1983.

⁴⁴ Behr, a.a.O., S. 98.

⁴⁵ Petersen, Peter: Funktionen der Musik in der Oper, in: Bermbach/Konold, a.a.O., S. 52.

Merkmal der Opernmusik ist die „Einheit von Mensch und Gesang.“⁴⁶ Eine Besonderheit der Opernmusik besteht darin, dass die Dimension der Zeit für die Handlung eine andere ist als für die Musik, woraus sich ein Widerspruch ergibt, der aber auch viele Lösungsideen hervorbrachte.⁴⁷

Petersen hat in seinem Artikel „Funktionen der Musik in der Oper“⁴⁸ die Funktionen der Musik in der Oper am Beispiel von Hans Werner Henzes Musikdrama „Das ver-ratene Meer“ aufgezeigt.

Dabei geht er vom „Idealtypus des integralen musikalischen Dramas“⁴⁹ aus. Die Musik ist hierbei die „Seinsgrundlage allen Geschehens“⁵⁰.

Musikalische und andere künstlerische Aussagen sollen nicht im Verhältnis einer „Verdoppelungstechnik“⁵¹ zueinander stehen, sondern die Musik dem Bühnenge-schehen eine eigene Seinsweise verleihen.⁵²

Musik kann die Aufmerksamkeit des Zuschauers lenken, indem sie, gleich einem Scheinwerfer, Geschehnisse auf der Bühne fokussiert.⁵³ Sie bestimmt den Grundcha-rakter einer Oper dadurch, dass sie anderen in der Oper wirksamen Komponenten durch ihre Spezifikation ein besonderes Gepräge gibt.⁵⁴

Die Musik prägt den Charakter der Opernfiguren⁵⁵, was sich besonders an den den verschiedenen Personen zugeordneten Motiven erläutern lässt. So werden den Perso-nen und ihren Eigenschaften Klangfarben, eigene Rhythmen, Intervalle usw. zuge-ordnet, die als Motive mit dem Auftritt der Person verbunden sein können und auch komplexere Aussagen machen können, wie z.B. Wagners Verwendung der Leitmoti-ve zeigt. Dabei kann Musik als Ausdruck des Unterbewussten fungieren.⁵⁶

⁴⁶ Behr, a.a.O., S. 53.

⁴⁷ vgl. Boulez, Pierre: Anmerkungen zur musikalischen Struktur, in: Mack, Dietrich: Theaterarbeit an Wagners Ring, München 1978, S. 243.

⁴⁸ vgl. Petersen, Peter: Funktionen der Musik in der Oper, in: Bermbach/Konold: Gesungene Welten. Aspekte der Oper.

⁴⁹ Petersen, a.a.O., S. 33.

⁵⁰ ebenda.

⁵¹ ebenda.

⁵² vgl. ebenda.

⁵³ vgl. ebenda, S. 35.

⁵⁴ vgl. ebenda, S. 39.

⁵⁵ vgl. ebenda, S. 52.

⁵⁶ vgl. ebenda, S. 49.

Schreiber beschreibt die Imaginationskraft der Musik in der „Meditation“ zwischen dem ersten und dem zweiten Bild des zweiten Aktes der Oper „Thais“ von Jules Massenet.⁵⁷ Hier wird bei geschlossenem Vorhang das Theater ein Raum für vom Komponisten gelenkte Phantasien.

Eng mit dieser Fiktion ist die Tatsache verbunden, dass Musik eine spezifische Sinn- schicht in einer Oper bildet.⁵⁸ Sie hat die „Fähigkeit, heterogenen Abläufen einen gestalteten Ausdruck in der Gleichzeitigkeit zu geben“⁵⁹, was als Beispiel im Quintett „Selig wie die Sonne“ in der 4. Szene des 3. Aktes der „Meistersinger von Nürnberg“ von Richard Wagner dafür steht, dass die beteiligten Personen sich zur gleichen Zeit im gleichen Raum in unterschiedlichen seelischen Zuständen befinden.

Es kann jedoch auch die Handlung auf der Bühne durch die Musik anders gedeutet werden. „Jedes Geschehen wird in einer wortlosen, nicht rationalen Weise höchst differenziert erklärt. Das Mitschwingende, Nichtsagbare, Unbewusste, ja die Gefühle, die hinter ihm stehen, werden vermittelt.“⁶⁰

Als letzten Punkt nennt Petersen, dass „Musik [...] die Bühnenillusion bestätigen und aufheben“⁶¹ kann.

Ausgegangen wird davon, dass die Musik, innerhalb des Rahmens der Oper als Auf- führungsobjekt, normalerweise den Sängerdarstellern auf der Bühne gilt.

Das bedeutet, dass sie die Illusion des Bühnengeschehens unterstützt.

Sie kann aber auch direkt das Publikum ansprechen im Sinne eines „a parte“- Sprechens, wie es bei Selbstzitat von Komponisten geschieht.

Behr erwähnt die gefühlübertragende Wirkung der Opernmusik, die an sich schon eine Funktion hat und in der psychische Befindlichkeiten des Rezipienten eine Mög- lichkeit finden, aufgefangen zu werden.⁶²

⁵⁷ vgl. Schreiber, in: Bermbach/Konold: Gesungene Welten. Aspekte der Oper, S. 21.

⁵⁸ vgl. Petersen, in: Bermbach/Konold: a.a.O., S. 43.

⁵⁹ ebenda, S. 39.

⁶⁰ Behr, a.a.O., S. 53.

⁶¹ Petersen, in: Bermbach/Konold: Gesungene Welten. Aspekte der Oper, S. 52.

⁶² vgl. Behr, a.a.O., S. 83.

Vogel bezieht sich auf eine Statistik des Deutschen Bühnenvereins von 1978, indem er aufzeigt, dass die Liste der meistgespielten Werke von

1. Die Zauberflöte
2. Die Hochzeit des Figaro
3. Carmen
4. La Bohème
5. Zar und Zimmermann

angeführt wird.⁶³

Die Dirigenten von Opern stehen in ihrer Wirkung auf das Publikum meist im Schatten der Interpreten, der Sänger, mit Ausnahme der Dirigenten großer Opernhäuser.

c) Die Sänger

Nimmt die Musik eine Sonderstellung im Zusammenwirken der Künste in der Oper ein, wie im vorigen Kapitel beschrieben, so ist der „abendfüllend singende und sich in einer Szenerie bewegende Mensch“⁶⁴ der wichtigste Ausdrucksträger dieser Kunstform.

Orpheus, die Sagengestalt aus der griechischen Mythologie, gilt als das Urbild des Sängers auf der Bühne. Sein den Göttern ähnlicher Status sowie seine außergewöhnliche sängerische Begabung stellte für die junge Kunstform der Oper eine Rechtfertigung für die Tatsache dar, dass Menschen sich auf der Bühne singend verständigen.

Erst als die Oper und damit auch die Irrationalität des Singens als Verständigungsmittel sich stärker als eigenständige Kunstform etabliert hatte, konnten „richtige“

⁶³ Hadamczik, Dieter/Schmidt, Jochen/Schulze-Reimpell, Werner: Was spielen die Theater? Bilanz der Spielpläne in der Bundesrepublik Deutschland 1947-1975, Remagen-Rolandseck 1978, in: Vogel, a.a.O., S. 109ff.

⁶⁴ Schreiber, Opernführer für Fortgeschrittene, S. 18.

Menschen als Protagonisten-Charaktere auf die Bühne gestellt werden (vgl. Kapitel: Das Zusammenwirken der verschiedenen Künste in der Oper). Mensch und Gesang waren in der Oper zu einer Einheit zusammengewachsen.⁶⁵

Ein besonderes Merkmal der Oper ist der Chor, dessen Existenz sich ebenfalls aus einem Versuch der Rekonstruktion nach antiker Vorbild herleiten lässt.⁶⁶

Die herausragende Stellung der (Solo-)Sängerinnen und Sänger in der Oper wird besonders deutlich an der Beachtung durch das Publikum im Schlussapplaus. Während am Ende eines Konzertes mehr Distanz zu den Künstlern herrscht, besteht in der Oper oft eine emotionalere Atmosphäre. „Bravo!“-Rufe und auch das Ausbuhen bedeuten die spontane, emotionale Bewertungsäußerung des Publikums, traditionell auch heute noch besonders ausgeprägt im Ursprungsland der Oper, in Italien.

Aus dem früher in Italien üblichen Brauch, Flaschen aus Verärgerung über misslungene künstlerische Leistungen der Sänger auf die Bühne zu werfen, entstand der heute für „Misserfolg“ gebräuchliche Ausdruck des „Fiaskos“.

Aus der herausragenden Stellung der Sängerinnen und Sänger entstand und besteht teilweise ein Sängerkult. Nicht selten schrieben Opernkomponisten technisch komplizierte Ausschmückungen (Koloraturen) in die Gesangsparts der Prima Donna oder des Primo Uomo, nur um deren stimmliche Möglichkeiten zur Entfaltung zu bringen. Eifersüchteleien unter den Sängerinnen und Sängern fanden ihre Fortsetzung bis zu Prügeleien unter Mitgliedern des Publikums zugunsten der favorisierten Stars⁶⁷. Wahre „Gesangsfans“ unternehmen auch heute oft weite Reisen, um verschiedene Gesangstars in Opernaufführungen zu erleben.

Eine Besonderheit der Musik- und Operngeschichte ist das Kastratentum, das vom 17. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts gepflegt wurde. Der Grund dafür war die Tatsache, dass es Frauen von der Kirche aus verboten war, als Opernsängerinnen aufzutreten. Einige Kastraten wurden zu gefeierten Stars, wie z.B. Carlo Broschi Farinelli,

⁶⁵ vgl. Behr, a.a.O., S. 53.

⁶⁶ vgl. Vogel, a.a.O., S. 181.

⁶⁷ vgl. Schmidt-Garre, a.a.O., S. 78.

dessen Lebensgeschichte in dem Film „Farinelli: Il castrato“ (Gérard Corbian, Italien/Belgien/Frankreich, 1994) dargestellt wird.

Auf die besondere Funktion des Sängers als gleichzeitiger Darsteller auf der Bühne wird im folgenden Kapitel eingegangen.

d) Die Inszenierung

Auf Französisch heißt Inszenierung oder Regie „mise en scène“, was die Arbeit des Regisseurs genau benennt: das in Szene Setzen.⁶⁸

Die Aufgabe der Opernregie ist es, dem Publikum das Werk (auch oder gerade wenn sich die Dramaturgie entweder aus dem Musikalischen ungenügend erschließt oder wenn der Zuschauer musikalisch ungebildet ist) szenisch nahe zu bringen.

Dabei muss der Regisseur, um qualitativ gute Inszenierungen hervorzubringen, über Imaginationskraft und handwerkliches Können in einer sich gegenseitig bedingenden Beziehung verfügen.⁶⁹

Den Beruf des Opernregisseurs, wie wir ihn heute verstehen, gibt es in der Theatergeschichte noch nicht sehr lange. Früher inszenierten die Librettisten, entsprechend der Tatsache, dass die Komponisten die eigenen Werke dirigierten, die Oper. Falls dieses nicht möglich war, gestalteten die Sänger die Rolle nach eigenen Vorstellungen selbst, wobei es klare Opern-Konventionen gab, die ohne eigene herausragende künstlerische Interpretation zum konventionellen Stereotypismus wurden. Im Barock gab es chiffren-ähnliche Gesten nach festgelegten und von den Betrachtern verstandenen Ritualen (vergleichbar mit der damals angewandten musikalischen Affektenlehre), die sich im 19. Jahrhundert zu teilweise sinnentleerter Pathetik entwickelten.⁷⁰

⁶⁸ vgl. Lewinski, von, Wolf-Eberhard: „Opernregie – was ist das?“, in: Barz, Paul: Götz Friedrich. Abenteuer Musiktheater. Konzepte, Versuche, Erfahrungen, Bonn ¹1978, S. 13.

⁶⁹ vgl. ebenda, S. 26.

⁷⁰ vgl. ebenda, S. 13.

Der Beginn der Entwicklung für das Bewusstsein, dass Oper eine spezifische Art der Regie benötigt, um nicht in musealen Stereotypen und illustrierenden, naiven Bühnenbildern zu erstarren, fand in den 20-er Jahren statt. In Deutschland versuchte man, früher als in anderen Ländern, der Opernregie ein eigenes Gepräge zu geben. Der Opernregisseur und Intendant Walter Felsenstein stellte dabei hohe Ansprüche an die Sänger-Darsteller: „[...] so muss auch der Darsteller des Musiktheaters, nach genauem Studium seines Parts, Musik und Sprache in seinem jeweiligen dramatischen Zustande neu komponieren. Er darf also nicht vom Dirigenten abhängig sein. Sein Studium – nicht nur der Gesangspartie, sondern der gesamten Orchesterpartitur – muss daher ebenso wie sein persönlicher Ausdruck eine solche Perfektion erreichen, dass der Zuschauer ihn als dramatischen und musikalischen Schöpfer zur Kenntnis nehmen kann und den Eindruck gewinnt, dass alle Musik von ihm veranlasst ist und das Orchester ihn nur begleitet.“⁷¹

Die künstlerische Forderung nach einem guten darstellerischen, nicht nur sängerischen Können von Opernsängern wird von Patrice Chéreau, dem vor allem durch die Ring-Inszenierung in Bayreuth bekannten Regisseur konkret formuliert: „Es erscheint notwendig, die Akteure zu einem sehr differenzierten Spiel zu fordern, den Sängern die Widersprüche, die Brüche in den Gedanken, die Ideenwechsel, eine Sinnlichkeit und Erregung vor Augen zu führen. Man muss von ihnen fordern, dass sie in ihrem Körper und in ihrem Gesang die Gewalt und Grausamkeit der Geschichte tragen. Ich möchte, dass ihnen die seelischen Erschütterungen und die Wunden in Fleisch und Blut übergehen, dass sie die Einsamkeit nicht nur spielen, sondern auch fühlen. Und ich möchte auch, dass sie Vergnügen dabei empfinden, auf der Bühne zu existieren, entsprechend dem musikalischen Jubel, der dort herrscht.“⁷² Die Annäherung an diesen Idealtypus des Opernsängers ist in heutigen Inszenierungen zunehmend zu beobachten, wobei, sei es aus Mangel an Proben oder Unfähigkeit der Sänger oder Regisseure auch viele Beispiele für ungeschicktes oder alten Konventionen verhaftetes Bühnenverhalten gibt.

⁷¹ Felsenstein, Walter/Herz, Joachim: Musiktheater. Beiträge zur Methodik und zu Inszenierungskonzepten, Leipzig 1976, S. 46.

⁷² Chéreau, Patrice: Die szenische Allegorie riskiert Evidenz, in: Mack, a.a.O., S. 135.

Opernregie ist eine vielschichtige Kunst, die im Idealfall die enge Zusammenarbeit mit dem Bühnen- und Kostümbildner und dem Dirigenten, die Kunst der Personalführung, ein Gefühl für Raumästhetik, die Lichtregie, den Einsatz von Requisiten usw. beinhaltet. Sie ist begleitet von vielen Fragen, die sich grundsätzlich bei jeder neuen Inszenierung stellen. Grund für diese Fragen sind mitunter auch die nicht immer dramaturgisch sinnvoll begründeten Handlungen und Libretti.

Problematisch wird die Arbeit von reinen Schauspielregisseuren in der Opernregie dann, wenn durch Nichtwissen oder aus der empfundenen Vormachtstellung des Auges vor dem Ohr die musikalische Seite der Oper nicht angemessen beachtet wird, was sich in der Praxis nicht selten in einem Nebeneinander, wenn nicht gar Gegenüber von Regisseur und Dirigent ausdrückt und im Resultat spürbar wird.

Eine schwierige Frage ist die Frage nach der Aktualität der Oper und damit auch der Inszenierung. Da die Handlungen der meistgespielten Opern nicht in der heutigen Zeit spielen, das heutige Publikum aber angesprochen werden soll, müssen Entscheidungen getroffen werden, die Fragen nach einem Zeitstil⁷³, nach politischen und menschlichen (oder menschlichen und sich daraus ergebenden politischen?) Inhalten der Oper, die wiederum die Frage nach deren eventueller Umsetzbarkeit in die heutige Zeit beinhalten, betreffen.⁷⁴

Felsenstein warnt dabei vor dem „originalitätssüchtigen Inszenierungsexperiment“⁷⁵, Vogel⁷⁶ spricht von der Eigenwilligkeit und der Selbstinszenierung moderner Regisseure. Die Tendenz zur Überstülpung von möglichst neuen eigenwilligen oder provokanten Sichtweisen des Regisseurs über das Werk ist sicher (außer im Narzissmus des Regisseurs) auch darin begründet, dass neue Werke selten aufgeführt werden⁷⁷ und die Erneuerung des älteren Werkes nur über die Regie erreicht werden kann.

Die Deutung des Werkes mit ihren Freiheiten (und Einschränkungen), nicht das bloße Überstülpen eines „Gags“ über dasselbe, ist eine immer neue Aufgabe für Opern-

⁷³ vgl.: Lewinski, in: Barz, a.a.O., S. 17.

⁷⁴ vgl.: ebenda, S. 15.

⁷⁵ Felsenstein, Walter: Partnerschaft mit dem Publikum. Vortrag im Rahmen der Lehrtätigkeit in den Bayreuther Festspiel-Meisterklassen, 1959, in: Felsenstein, Walter: Schriften zum Musiktheater, Berlin 1976, S. 84.

⁷⁶ Vogel, a.a.O., S. 79.

⁷⁷ vgl.: Lewinski, in: Barz, a.a.O., S. 15.

regisseure. Interessant ist die Fragestellung, wie wichtig den Opernbesuchern die Inszenierung ist.

2 Die Oper als Ausdruck gesellschaftlicher Veränderung

Im Verlauf der Geschichte der Oper spiegelt sich die Veränderung der Gesellschaft. Dieses zeigt sich im Kunstwerk der Oper selbst, wie z.B. in der Wandlung der Sujets, sowie in der Funktion der Oper für die Gesellschaft.

So haftet heute einem Opernbesuch oft immer noch der Hauch einer exklusiven, elitären Veranstaltung an, was sich aus der Sozialgeschichte der Oper erklären lässt.

a) Oper als Repräsentation adliger Macht

Obwohl in Venedig 1637 das erste öffentliche Opernhaus, das Teatro San Cassiano, eröffnet wird, ist vor allem die Oper der Renaissance und der Barockzeit eine Angelegenheit des Adels. Zum einen werden Opern an Fürstenhöfen in eigens errichteten Theatern aufgeführt, zum anderen sind die ersten öffentlichen Opernhäuser meist Eigentum der Aristokratie. Dieses Kapitel widmet sich vor allem dem Aspekt der Opernaufführung an Adelshöfen.

Wie in Kapitel III.1.a) beschrieben, bestanden die Vorläufer der Opern in den Festen der oberitalienischen Höfe.

Dabei ging es darum, „fürstlicher Verherrlichung Ausdruck zu verleihen“.⁷⁸ Dieses war auch das Ziel der an Fürstenhöfen aufgeführten Opern. Sie waren für die Fürsten „in erster Linie ein Hauptmittel zur Dokumentierung ihrer Macht“.⁷⁹ Besonderen Ausdruck findet diese Tatsache in den Prologen, die mit Hilfe von Symbolen und Allegorien „den Ruhm des Fürsten künden“.⁸⁰

⁷⁸ Carter, in: Parker, a.a.O., S. 1.

⁷⁹ Engel, S. 34.

⁸⁰ ebenda, S. 33.

Die Oper als Glanzpunkt an Fürstenhöfen findet schnell ihre Verbreitung in ganz Europa.⁸¹

Dabei lag der Reiz vor allem im technischen Aufwand. Die hohen Kosten für derartig ausschweifenden Luxus konnten nur Adelige und Monarchen aufbringen.

Bei diesen Opernaufführungen war die Hofgesellschaft selbst beteiligt. Sie stellte die Darsteller, teilweise spielten die Fürstlichkeiten selbst mit.⁸² Wichtig war es, dass das Werk heiter und nicht tragisch endete, der Charakter der Oper festlich und das Regime verherrlichend war.⁸³ Die „Medici in Florenz nutzten solche Unterhaltungen zweifelsohne für politische Zwecke.“⁸⁴ Die Oper wurde zum „Prunkstück im absolutistischen Staat“⁸⁵ und erfuhr in dieser Eigenschaft eine besondere Ausprägung unter Ludwig XIV., dem sogenannten Sonnenkönig. Ludwig XIV. wirkte in vielen Opern als Tänzer mit, wobei ihm als absolutistischem Monarchen stets eine Mittelpunktstellung im Geschehen der Oper zukam (s. Anhang, Abb. I). „Ludwig XIV. hatte eine klare Vorstellung von politischem Nutzen öffentlicher Unterhaltungen als Mittel, seine Untertanen zu ergötzen und zu beherrschen, Fremde zu beeindrucken, die körperliche Gewandtheit seiner Höflinge zu fördern und vorzuführen sowie bei jeder Gelegenheit sein persönliches Emblem, die Sonne, als Symbol aufgeklärter Regierung auszustellen.“⁸⁶

In Frankreich entstand das heutige klassische Ballett aus dem Ballet de cour, dem höfischen Tanz, und begründete seine lange Tradition als obligatorischer Bestandteil der französischen Oper. Bezeichnend für den höfischen Tanz ist die Reverenz, die Verbeugung, die zum höfischen alltäglichen Leben gehörte. Die Verbeugung war Bestandteil der höfischen Etikette, die eine symbolische Funktion von großer Bedeutung hatte.⁸⁷ Karl Heinz Taubert widmet der Reverenz allein zwanzig Seiten in seinem Buch „Höfische Tänze“.⁸⁸ Jean-Baptiste Lully war der Hofkomponist von Lud-

⁸¹ vgl. Schmidt-Garre, a.a.O., S. 48.

⁸² vgl. ebenda., S. 13.

⁸³ vgl. ebenda.

⁸⁴ vgl. Carter, in: Parker, a.a.O., S. 4.

⁸⁵ Schmidt-Garre, a.a.O., S. 51.

⁸⁶ Carter, in: Parker, a.a.O., S. 38.

⁸⁷ vgl. Carter, in: Parker, a.a.O., S. 38.

⁸⁸ vgl. Taubert, Karl Heinz: Höfische Tänze. Ihre Geschichte und Choreographie, Mainz 1968, S. 18ff.

wig XIV. und prägte einen eigenen französischen Opernstil, in dem das Ballett eine große Bedeutung besaß.⁸⁹

In der Operngeschichte der italienischen Renaissance findet sich die Geistlichkeit auch als treibende Kraft, entstand die Oper doch auch aus den geistlichen rappresentazioni. Kardinäle führten ebenso wie Adlige prunkvolle Opern in ihren Palästen auf.⁹⁰ Die Geistlichen Venedigs und Roms spielten sogar in weltlichen Aufführungen, mitunter in „deftigen“ Parts, selbst mit, was zum großen Amusement des Publikums führte.⁹¹

Die ersten in Venedig entstandenen Opernhäuser waren Logentheater. Dieser Typus der Theaterarchitektur spiegelt (im Gegensatz zum Amphitheater) die Hierarchie in der Bevölkerung wider. Im Parkett findet sich das Bürgertum, in den Logen, die fest vermietet sind, wobei das Mietrecht z.T. vererbt wird, nimmt das Publikum der Adligen Platz.⁹² Mit „Bürgertum“ sind reichere Bürger gemeint, da die Eintrittspreise der ersten öffentlichen Opernhäuser zu teuer für untere Volksschichten gewesen sein dürften.⁹³

Friedrich II. weiht 1742 das neue Opernhaus in Berlin festlich mit einer Opernaufführung ein. Dabei werden die Plätze „nach strengem Standes-Reglement verteilt: in den Logen des ersten Ranges sitzen die ‚Dames und Cavaliers, so bei Hofe erscheinen‘, in den Logen des zweiten Ranges der Adel, der bei Hofe keinen Zutritt hat. [...] Dem Bürgertum wird der dritte Rang zugeteilt, den es ‚nach Gutdünken, jedoch sauber‘ [...] zu betreten hat.“⁹⁴

Dem Bedürfnis nach Repräsentation kamen die Opernaufführungen der Fürsten in mehrfachem Sinne nach. Nach Schlocker hat die „Repräsentation im französischen

⁸⁹ vgl. Carter, in: Parker, a.a.O., S. 38.

⁹⁰ vgl. Schmidt-Garre, a.a.O., S. 31.

⁹¹ vgl. Wolff, Hellmuth Christian: Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik und des Theaters im Zeitalter des Barock, Leipzig 1974, S. 27.

⁹² vgl. Engel, a.a.O., S. 37.

⁹³ vgl. Walter, Michael: Die Oper ist ein Irrenhaus. Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert, Stuttgart/Weimar 1997, S. 318.

⁹⁴ Schmidt-Garre, a.a.O., S. 102ff.

Sinne [...] seit dem Sonnenkönig eine gesellschaftlich-künstlerische Doppelbedeutung: Selbstdarstellung zum Zweck der Selbsterhöhung und Mustergültigkeit, unüberbietbare Qualität.“⁹⁵

Schmidt-Garre beschreibt, wie in der Renaissance Bühne und Publikum eins wurden: „Gesellschaftlicher Glanz, der Theaterraum und der Zuschauer im Bewusstsein, selbst ein Teil des Theaters zu sein, verschmolzen zu einem Ganzen.“⁹⁶

b) Öffnung der Oper für das Bürgertum

Die Geschichte der „Verbürgerlichung“ (wobei dieser Begriff relativ gesehen werden muss) der Oper ist keine einheitlich linear verlaufende; es lassen sich jedoch einschneidende Punkte feststellen, die allgemein geschichtliche, künstlerische oder die Geschichte der Oper betreffende Veränderungen darstellen.

Zunächst müssen die ersten öffentlichen Opernhäuser in Venedig erwähnt werden, die seit 1637 praktisch jedem zahlungsfähigen Bürger offen standen. Dabei handelte es sich jedoch wegen der hohen Eintrittspreise vor allem um den „Adel und reiche Bürger“⁹⁷. Bürger „unterer Klassen“ fanden zunächst nur als Bedienstete des Adels Einlass in die Oper.⁹⁸

Da diese Opernhäuser von Kasseneinnahmen abhängig waren, musste bald eine Alternative zu dem kostspieligen dekorativen Prunk, weswegen die Menschen vor allem in die Oper kamen, als Attraktion gefunden werden, was sich in einer Anreicherung der Handlung durch Intrigen, Leidenschaft und Spannung ausdrückte.⁹⁹

Ab 1674 eröffneten bürgerliche Unternehmer Opernhäuser, deren Eintrittspreise auch für „das Volk“ erschwinglich waren.

Die Gondolieri wurden teilweise kostenlos eingelassen, da sie zur Stimmungsmache beitrugen und eine wichtige Aufgabe als Claqueure hatten.¹⁰⁰ Eine besondere Aus-

⁹⁵ Schlocker, Georges: Die Pariser Oper in der Ära Liebermann, in Forschungsinstitut für Musiktheater Universität Bayreuth: Zur Lage der Musiktheater in Europa, Bayreuth 1979, S. 97.

⁹⁶ Schmidt-Garre, a.a.O., S. 18.

⁹⁷ Walter, Die Oper ist ein Irrenhaus, a.a.O., S. 318.

⁹⁸ ebenda.

⁹⁹ vgl. Schmidt-Garre: a.a.O., S. 41.

¹⁰⁰ vgl. Schmidt-Garre: a.a.O., S. 41.

prägung erfuhr die Claque später als Dauereinrichtung in der Grand Opéra in Paris zu Anfang des 19. Jahrhunderts.

Besonders emotional war das italienische Opernpublikum. Es zeigte ein „sportives“ Interesse an den Leistungen der Sänger, konnte, wie bereits erwähnt, ein „Fiasko“ herbeiführen, und nicht selten diente der Theaterraum als „Kriegsschauplatz“ für Gruppierungen um bestimmte Sänger, die heutzutage als „Fans“ bezeichnet würden, in dem man sich mit eigens mitgebrachtem Gemüse bewarf.¹⁰¹

Im venezianischen Opernpublikum findet sich bald eine Mischung aller Stände. Dabei bildete sich eine gewisse soziale Ordnung. Im Parkett fand sich die „unterste“ Schicht des Opernpublikums. Die „weniger wohlhabenden, aber intellektuell interessierten“¹⁰² Kleinbürger bildeten das erste akademische Publikum, das im Parkett anzutreffen war. Die reicheren Bürger und der Adel nahmen in den Logen Platz. Viele Logen waren dauerhaft für teures Geld vermietet. Auch in Frankreich findet sich ein solches akademisch/intellektuell-bürgerliches Publikum, zu dem Heinrich Heine und Honoré de Balzac zählen.¹⁰³

In seinem Roman „Madame Bovary“ beschreibt Gustave Flaubert den Opernbesuch der Apothekergattin Emma Bovary im im Gegensatz zu Paris provinziellen Rouen: „In der Vorhalle bekam Emma Herzklopfen. Sie lächelte vor unbewusster Eitelkeit, als sie sah, dass die Menschenmenge sich rechts durch den anderen Gang hinaufschob, während sie selbst die große Treppe zum ersten Rang emporstieg. Es gewährte ihr ein kindliches Vergnügen, die breiten stoffbeschlagenen Türen mit der Hand aufzustoßen; in vollen Zügen atmete sie den Staubgeruch der Gänge ein, und als sie in ihrer Loge saß, machte sie sich mit der Ungezwungenheit einer Herzogin breit.

Das Haus begann sich zu füllen; die Operngläser wurden aus ihren Etais hervorgeholt, und die Abonnenten, die sich von weitem erkannten, begrüßten sich. Sie wollten sich in der Kunst von den Lasten des Geschäftslebens erholen; doch sie vergaßen den ‚Handel‘ nicht, sondern redeten noch immer von Baumwolle, Schnaps oder Indigo. [...] Im Parkett spreizten sich junge Gecken, rote und apfelgrüne Krawatten im

¹⁰¹ vgl. Walter, *Die Oper ist ein Irrenhaus*, S. 338.

¹⁰² ebenda, S. 328.

¹⁰³ ebenda, S. 328.

Westenausschnitt, und Madame Bovary bewunderte sie von oben, indem sie sich mit ihren gelbbehandschuhten Händen auf die goldknaufige Stange des Geländers stützte.“¹⁰⁴

Walter weist auf die Diskrepanz zwischen dem von Emma empfundenen Stolz des Bürgertums, „das in der Lage ist, den Adel früherer Zeiten nachzuahmen (oder das mittlerweile bürgerlich romantisierte Bild dieses Adels)“¹⁰⁵, hin und den diesem Stolz konträr gegenüberstehenden profanen Diskussionen der Kaufleute über ihre Geschäfte. Zudem vergleicht Walter die jungen Gecken im Parterre des Provinztheaters mit den Pariser Studenten und Intellektuellen.¹⁰⁶

Insgesamt lässt sich sagen, dass in den Opernhäusern des 19. Jahrhunderts der Adel durch das wohlhabende Bürgertum ersetzt worden war. Damit traten auch andere Wertvorstellungen und künstlerische Entwicklungen auf. „Das Ideal der Bildung, die Töne des Herzens und Gemüts treten an die Stelle einer verfeinerten Sinnen- und Genussfreude, die Sucht nach Breitenwirkung an die der Exklusivität. Es beginnt ein Zeitalter der Gleichmacherei, des Abschleifens aller Unterschiede; und immer sind es die Attribute des Bürgertums, die die aristokratisch-höfischen beiseite schieben.“¹⁰⁷

Bestrebungen der Bürgerschaft, ein eigenes Opernhaus zu haben, gab es auch in Deutschland, die in der Eröffnung der Oper am Gänsemarkt 1678 in Hamburg mündeten. Hier waren die Mäzene reiche Kaufleute. Walter beschreibt, dass im Paris des 19. Jahrhunderts der Grund, in die Grand Opéra zu gehen, vor allem das gesellschaftliche Ereignis war. Es ging darum, zu sehen und gesehen zu werden. Zu früh, d.h. pünktlich zu erscheinen, gehörte sich nicht für das elegante Publikum. In den Logen fand das gesellschaftliche Leben statt, das nur unterbrochen wurde, wenn Spitzenleistungen dargebracht oder das Ballett gezeigt wurden.

Um dem künstlerischen und nationalen Anspruch der Grand Opéra zu entsprechen, war der französische Staat bestrebt, dass sich ihr Publikum aus einer sozial hochste-

¹⁰⁴ Flaubert, Gustave: Madame Bovary, Berlin ?, S. 255ff.

¹⁰⁵ Walter, Die Oper ist ein Irrenhaus, S. 329.

¹⁰⁶ vgl. ebenda, S. 329.

¹⁰⁷ Schmidt-Garre, a.a.O., S. 154.

henden, repräsentationsfähigen Gesellschaftsschicht zusammensetzte. Aus finanziellen Gründen waren die Operndirektoren jedoch auch auf die Mittelklasse angewiesen. Für diese Publikumsgruppe war es attraktiv, das eigene Sozialprestige zumindest für den Zeitraum des Opernbesuchs steigern zu können, indem man sich mit der sozial höherstehenden „upper class“ vermischte.

Durch das Beibehalten stabiler, nicht allzu niedriger Preise sollte der gesellschaftliche Standard gewahrt bleiben. So bewies man durch den Besuch der Grand Opéra, dass man zur gesellschaftlich führenden Pariser Schicht gehörte. Also diente der Opernbesuch nicht nur dem Kunstgenuss, sondern vor allem dem Zweck, dass sich die „obere“ Gesellschaftsschicht ihrer selbst versichern konnte.

Die Repräsentation geschah nach außen durch Abgrenzung, da „niedrigere“ Gesellschaftsschichten die Opéra gar nicht besuchten. Nach innen geschah die Repräsentation durch großbürgerliches Verhalten und durch den Aufwand, der mit der Garderobe getrieben wurde. An dieser Stelle seien Elias und Scotson zum Thema „Etablierte und Außenseiter“ zitiert: „Die Befolgung des gemeinsamen Kanons dient deren Mitgliedern als soziale Kennmarke. Sie steigert das Zusammengehörigkeitsgefühl gegenüber Tieferstehenden, die sich in Situationen, wo die Standards der Höherstehenden es verbieten, mehr gehen lassen.“¹⁰⁸

Weiterhin beschreibt Walter, dass den Theaterdirektoren der Grand Opéra an repräsentativ gekleideten Damen gelegen war, die eine Attraktion für den Opernbesucher darstellten. Dieses Interesse an der Repräsentativität der Weiblichkeit zeigt, dass die Frau Objekt, nicht Subjekt der bürgerlichen Gesellschaft war.¹⁰⁹

Tosa schreibt über die Frauen um die Zeit von 1840: „Hin- und hergerissen zwischen bürgerlichem Anstand und ausschweifenden Leidenschaften leben die romantischen Heldinnen ihre Weiblichkeit in Opernlogen und rauschenden Seiden, mit duftenden Bouquets und so manch schäumendem Champagner-Kelch aus.“¹¹⁰ Walter beschreibt weiter, dass die exklusiv gekleideten Damen nicht selten (reiche) Kurtisanen waren, die durch ihr Auftreten teilweise Ärger erregten. Auf der anderen Seite boten diese

¹⁰⁸ Elias, Norbert/Scotson, L.: Etablierte und Außenseiter, Frankfurt 1990, S. 243.

¹⁰⁹ vgl. Walter, Die Oper ist ein Irrenhaus, S. 333ff.

¹¹⁰ Tosa, Marco: Kleider für den Abend. 1990 ... 1940, Modena 1988, S. 15.

Damen dem sensationshungrigen Publikum auch Stoff zur Anregung der Phantasie.¹¹¹ Der dem Zeitgeist entsprechende Roman „Die Kameliendame“ von Alexandre Dumas, der einen Ausschnitt aus dem Leben einer solchen Kurtisane beschreibt, wurde zur Vorlage von Verdis Oper „La Traviata“.

Nachdem in den französischen Revolutionen von 1789 und 1830 das Bürgertum zur bestimmenden gesellschaftlichen Klasse wurde, besteht auch das Opernpublikum nicht mehr nur aus dem Adel, „sondern vereinigt zahlende Bürger, Aristokraten und einen als ‚Bürgerkönig‘ auftretenden Monarchen auf einer Stufe.“¹¹²

Die Erstarkung des Bürgertums, die tendenziell auch schon vor diesen geschichtlichen Wendepunkten zunahm, hatte einen Einfluss auch auf die künstlerischen Aspekte der Oper. Parallel zur Opera seria der Anfangszeit der Operngeschichte hatte es schon immer Verballhornungen der pathetischen, heroisierenden Inhalte dieser Operngattung gegeben. Ein Beispiel für eine solche Satire ist die „Beggar’s Opera“ (1728) von John Gay und Joh. Christoph Pepusch, die gegen Händels damaliges Opernunternehmen in England gerichtet war, wo vornehmlich Reiche Zutritt fanden.

Schon früh fanden auch Entidealisierungen der Opernhelden statt. Herrscher wurden als zweifelnde, von ihren Leidenschaften zerrissene, zu niederträchtigen Intrigen fähige Menschen dargestellt, wie in Claudio Monteverdis „Krönung der Poppea“ (1642). In der Opera buffa hat die Darstellung eines lustigen Dienerpaares Tradition. Eindeutige Sozialkritik findet sich in der „Hochzeit des Figaro“ (1786) von Mozart. Das Libretto von Lorenzo da Ponte mildert die politische Bissigkeit des als Vorlage dienenden Lustspiels“ Der tolle Tag oder die Hochzeit des Figaro“ (1783) von Pierre Augustin Caron de Beaumarchais ab. Mit diesem Libretto ist eine klare, der damaligen Zeit entsprechende gesellschaftliche Aktualität der Handlung gegeben. Dazu bemerkt Würffel, dass die Aufwertung des Dieners in der Oper der Aufwertung des Dieners in der Komödie etwa zeitgleich entspricht.¹¹³

¹¹¹ vgl. Walter, Die Oper ist ein Irrenhaus, a.a.O., S. 333ff.

¹¹² Gerhard, Anselm: Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts, Stuttgart 1992, S. 3.

¹¹³ vgl. Würffel, Stefan Bodo: Französische Revolution im Spiegel der Oper, in: Bermbach, Udo/Konold, Wulf (Hrsg.): Der schöne Abglanz. Oper als Spiegel gesellschaftlicher Veränderungen. Stationen der Operngeschichte, Berlin/Hamburg 1992, S. 85.

Bürgerliche Ideale verdrängen langsam die Exklusivität der ehemals höfischen Oper. Wichtig werden Ideale wie Bildung, Naturverbundenheit, Treue und Innerlichkeit.¹¹⁴ Der Künstler erhält mehr Freiheit in der Gestaltung seiner Werke. Nachdem die „Zauberflöte“ schon zur Volksoper geworden war, entsteht in Deutschland die romantische deutsche Oper. „Fidelio“ ist ein Beispiel für den Typus der Revolutions- und Schreckensoper, der Werte wie Demokratie und Freiheit zum Inhalt hat. Die Romantik wird durch gemütvolle Innerlichkeit zum Biedermeier mit Opern im Singspiel-Charakter mit volkstümlichen Melodien. Auch moralisierende Elemente sind in diesen die Ideale ihrer Zeit des Bürgertums vertretenden Opern enthalten.

Die italienische Form des Naturalismus ist der Verismo. Ein Beispiel für romantischen Realismus ist Puccinis Erfolgsoper „La Bohème“.

Wagners „Meistersinger von Nürnberg“ werden zur deutschen Nationaloper. Richard Strauss schreibt Opern, die die Dekadenz des Bürgertums um die Jahrhundertwende widerspiegelt. Dass das bildungsbürgerliche Etikettengenosse schon anfangs des 20. Jahrhunderts nicht von jedem gebilligt wurde, zeigt eine Persiflage auf damals bekannte Benimmbücher von Jaroslav Hašek, dem Autor des „Braven Soldaten Schwejk“, von 1921¹¹⁵: „Wenn das Theater unsere edelsten Gefühle fördern soll, dürfen wir nicht betrunken in die Vorstellung kommen. Sind wir es jedoch, müssen wir darauf achten, dass wir nicht von der Galerie ins Parkett fallen, da wir dadurch den ruhigen Verlauf der Vorstellung stören würden. Wir dürfen ebenfalls nicht laut mit unseren Nachbarn streiten oder während der Vorstellung aus der Zeitung vorlesen, herumschreien und bei einer Oper mit den Sängern mitsingen. Wenn wir im Theater eine Apfelsine schälen, werfen wir die Schalen nicht ins Parkett, sondern unter unseren Sitz. Haben wir eine Flasche Bier mit, bemühen wir uns, den Verschluss während der Vorstellung ohne Lärm zu öffnen. Wir werfen ihn nicht auf die Bühne. Das geliehene Opernglas müssen wir der Garderobefrau zurückgeben, tragen wir es hingegen ins Versatzamt, so schicken wir den Versatzzettel frankiert per Post an das Theater. Wollen wir während der Vorstellung rauchen, müssen wir vorsichtig sein, damit wir keinen Brand verursachen. Mit dem herbeigelaufenen Schutzmann streiten wir nicht im Zuschauerraum, sondern erledigen dies im Foyer.

¹¹⁴ vgl. Schmidt-Garre, a.a.O., S. 154.

¹¹⁵ Ich danke Herrn Manfred Romboy für seinen Hinweis.

Wenn es uns gelingt, hinter dem Bühnenraum in eine Damengarderobe einzudringen, verkriechen wir uns unter dem Tisch, um die sich verkleidende Künstlerin nicht durch unsere Anwesenheit zu erschrecken.“¹¹⁶

Auf der Ebene der Politik wirkt eine Oper sogar unmittelbar revolutionsauslösend. „Die Stumme von Portici“ von Daniel François Esprit Auber (1828) appelliert so stark an das belgische Nationalgefühl, dass das Opernpublikum noch vor dem Ende der Opernaufführung das Opernhaus verlässt und die Unabhängigkeit von den Niederlanden fordert, was später die Souveränität Belgiens zur Folge hat.

c) Oper im Nationalsozialismus

Im Nationalsozialismus wird die Musikpolitik vor allem durch eine Vielzahl zielgerichteter, durch eine eindeutige Ideologie festgelegter Maßnahmen, mit denen die deutsche Musikkultur zentral und diktatorisch gelenkt wird, bestimmt.¹¹⁷

In den Anfangsphasen der kulturellen Diktatur bestand das Streben der nationalsozialistischen Propagandisten in der Erarbeitung eines deutschen Opernspielplans, der der nationalsozialistischen Gesinnung entsprach. Viele Opern, darunter die der musikalischen Moderne, fielen aus diesem Raster.¹¹⁸

Für Goebbels waren die Berliner Operntheater repräsentative Aushängeschilder des Reiches, die künstlerische Weiterentwicklung der Kunstform Oper war für ihn jedoch weniger von Bedeutung.¹¹⁹

Die deutsch-nordische Mythologie von Wagners Opern wird rassenmythologisch den Auffassungen des dritten Reiches entsprechend gedeutet. Der Grüne Hügel in Bayreuth als mit der Person Richard Wagners prägend verbundener Ort diente den Nazis als Werbepropaganda ihrer eigenen auf den Germanenkult aufgebauten Rassenideo-

¹¹⁶ Hašek, Jaroslav: Wie wir uns zu Hause, auf der Straße, in Ämtern, in Geschäften, in Theater, in Aeroplanen und bei Fußballspielen benehmen sollen, in: Hašek, Jaroslav: Meine Beichte, Leipzig ⁵1986, S. 72ff.

¹¹⁷ vgl. Walter, Michael: Hitler in der Oper. Deutsches Musikleben 1919-1945, Stuttgart 1995, S. 213.

¹¹⁸ vgl. Fulfs, Ingo: Musiktheater im Nationalsozialismus, Marburg 1995, S. 97ff.

¹¹⁹ vgl. Walter, Hitler in der Oper, S. 236ff.

logien. Besonders eng war das Verhältnis Hitlers zu Siegfried Wagner, Richard Wagners Sohn, und dessen Frau Winifred.

d) Oper nach dem Zweiten Weltkrieg

Die Oper war immer eine Bühne bürgerlicher Selbstdarstellung seit ihrer Öffnung für das Bürgertum gewesen. In den Nachkriegsjahren bestand zunächst ein Nachholbedarf an Kultur und Selbstdarstellung, der sich als kurzer Epilog zum gesellschaftlichen Opernereignis vor dem Krieg präsentierte, wo fast nur die Oberschicht in die Oper ging. Bis ca. Anfang der 60-er Jahre währte diese Phase, in der man oft zum gegenseitigen „Übertrumpfen“ in die Oper ging.

Das Opernpublikum von heute spiegelt die Gesellschaft wider, deren Strukturen durchlässiger geworden sind. (So spezifische Unterschiede, wie sie bei den Opernbesuchen des 19. Jahrhunderts festzustellen waren, s. dazu Karikaturen im Anhang, gibt es in unserer heutigen, von Standesunterschieden nicht mehr so stark geprägten Gesellschaft nicht mehr). Anders ist es z.T. in den neuen Bundesländern, wo, bedingt durch das Vorherrschen bestimmter gesellschaftlicher Vorstellungen in der DDR-Zeit, heute ein Nachholbedarf an Oper als gesellschaftlichem Ereignis besteht.¹²⁰ In Kleinstädten und Randgebieten von Ballungsgebieten, wo Oper in Ermangelung von Überangebot an kulturellen Möglichkeiten etwas Besonderes darstellt, ist davon auch mehr zu spüren als z.B. im Ruhrgebiet selbst.

Schlocker schreibt, dass die Devise „Genießen und in Erscheinung treten“ des Pariser Publikums der Grand Opéra, das auch in sozialer Hinsicht von jeher ein Überlegenheitsgefühl entwickelte, auch heute noch gilt. Rolf Liebermann, der Generalintendant der Vereinigten Pariser Stadtoper (Grand Opéra und Opéra comique) von 1973-1980, der diese Elite nicht brüskieren wollte, obwohl er sie aus innerer Nei-

¹²⁰ Ich danke Herrn Edgar Makosch für seine Ausführungen.

gung nicht akzeptieren konnte¹²¹, engagierte Models in luxuriöser Abendgarderobe, um das gewünschte Flair sicherzustellen.¹²²

Engel beschreibt das System der großzügigen Freikartenvergabe an Politiker in Bayern um 1957:

„Trotz dieser Versuche einer sozialen Anpassung ist die Oper aber kaum eine Institution für die ‚breite Volksschicht‘, sondern aus der Fürstenoper ist die Oper der Begüterten geworden. Aus der Abhängigkeit der Theater von den Fürsten sind manche Gewohnheiten auf die Demokratien übergegangen. Dazu gehört, dass die Minister und sonstigen Behördenspitzen Freikarten in hoher Anzahl erhalten, die gewissermaßen zu den Bezügen solcher Posten gehören. Die Fürstenlogen werden demnach gratis an die höchstbezahlten Beamten abgegeben. Wenn irgendwo das zähe Überleben des Repräsentationscharakters der ehemaligen Fürstenopern deutlich in Erscheinung tritt, dann hier bei diesem sozialen Missbrauch von Staatseinrichtungen.“¹²³

Für Adorno war die Opernform veraltet.¹²⁴ „Ihre Beliebtheit hat sich losgerissen von musikalisch-ästhetischer Kennerschaft. Den Anhängern strahlt sie etwas alten Ernst und von der alten Würde hoher Kunst aus. [...] Die Kraft, welche die Menschen an die Oper bindet, ist die Erinnerung an etwas, woran sie sich gar nicht mehr erinnern können, die legendär goldenen Zeiten des Bürgertums, die erst im eisernen Zeitalter einen Glanz gewinnen, den sie nie besaßen.“¹²⁵

Die Gesellschaft nach dem Zweiten Weltkrieg bezeichnet er als „ideologisch viel zu nivelliert, als dass sie es wagte, ihr kulturelles Privileg den Massen so krass vorzuführen.“¹²⁶ Als äußeres Zeichen dafür wertet er die Tatsache, dass die nach 1945 neu errichteten Opernhäuser keine Logen, die das Charakteristikum alter Theater waren, mehr enthalten.¹²⁷ Trotzdem hält das Opernpublikum für ihn am alten Sozialstatus

¹²¹ vgl. Schlocker, in: Forschungsinstitut für Musiktheater Universität Bayreuth, a.a.O., S. 97.

¹²² vgl. Walter, Die Oper ist ein Irrenhaus, S. 334.

¹²³ Engel, a.a.O., S. 23.

¹²⁴ vgl. Adorno, Theodor Wiesengrund: Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen, Reinbek/Hamburg 1968, S. 81.

¹²⁵ ebenda, S. 92.

¹²⁶ ebenda, S. 90.

¹²⁷ ebenda, S. 90.

fest. „Subjektiv ist die Hauptfunktion, dass die Oper das Gefühl der Zugehörigkeit zu einem fiktiven früheren Status erweckt.“¹²⁸

In den 70-er Jahren, der Zeit des allgemeinen Protestes gegen die etablierte Gesellschaft, zu der auch das Opernpublikum als zugehörig empfunden wurde, wurde die Kleidung in der Oper besonders von jungen Alternativen betont lässig, Jeans und Strickpullis „eroberten“ die Theaterfoyers. Der Zeitgeist, der es nahezu lächerlich machte, wenn man sich „fein“ anzog, hat sich heute wieder gewandelt. So wird in einem Zeitungsartikel in der Süddeutschen Zeitung bemerkt: „Eines jedoch ist sicher: man zieht sich wieder an. Vorbei die Zeiten, als Jeans versuchten, die Theater zu demokratisieren. Heute werden sie nur noch als touristische Notlösung beim ‚Jedermann‘ vor Salzburgs Domstufen akzeptiert. Ansonsten bevorzugt man den Stoffwechsel, selbst zum Theatergeschehen am Nachmittag.“¹²⁹ Dazu muss bemerkt werden, dass der Autor sich auf die Opernfestspiele in Bayreuth, Salzburg oder Bregenz bezieht. Die „Stellung“ der Jeans ist demnach in diesem Zusammenhang, der in anderen Opernhäusern sicher ein anderer ist, zu sehen.

Heute steht das Bedürfnis nach „Sehen und gesehen werden“ bei Festspielen in Bayreuth oder Salzburg sicherlich neben dem Kunstgenuss an nicht unbedeutender Stelle als Grund für einen Opernbesuch. Dieses liegt an der Bedeutung der Orte, sowohl in künstlerischem als auch in gesellschaftlichem Sinne.

Die Bayreuther Richard Wagner-Festspiele und ihr Publikum stellen eine Besonderheit in Bezug auf die Exklusivität des Kunstereignisses dar, das schon durch die Handhabung des Kartenreglements¹³⁰ zu einem prestigesteigernden „Bewusstsein, zu einer kleinen Elite der Auserwählten zu gehören“¹³¹, führt. Bei diesen Festspielen herrscht im Allgemeinen eine bürgerlich-konservative Atmosphäre, deren Verhaltens- und Kleiderkodex (nämlich der bürgerlicher Konventionen), eine starke Wir-

¹²⁸ ebenda, S. 94.

¹²⁹ Bädle, Peter: Ein Kleid für Jedermann. Wie man trotz Sommerhitze nach mehreren Stunden Parsifal oder anderen Festspiel-Ereignissen noch eine gute Figur macht, Süddeutsche Zeitung, 28./29.7.2001.

¹³⁰ vgl. Gebhardt/Zingerle, a.a.O., S. 77.

¹³¹ ebenda, S. 111.

kung auf die einzelnen Individuen des Publikums haben kann. So berichten Gebhardt und Zingerle z.B., wie ein sehr auffällig und extravagant gekleidetes junges Paar in der Pause sein „Outfit“ zugunsten einer konventionellere Kleidung tauschte, offenbar weil es sich dem Kleidungsstil seiner Umgebung anpassen wollte.¹³² Gebhardt und Zingerle haben ebenfalls beobachtet, dass viele Besucher, die zum ersten Mal in Bayreuth sind, sich durch Blicke über „angemessenes“ Verhalten informieren, wobei sie sich an diejenigen orientieren, die offenbar „einer anderen, stilsicheren Gesellschaftsschicht zugehören“.¹³³

Das Publikum besteht zum größten Teil aus Kaufleuten und Ökonomen, die dem Wirtschafts- und Bildungsbürgertum zuzuordnen sind¹³⁴ und die „die Verhaltensform eines gediegenen Understatements“¹³⁵ pflegen.

Die Bayreuther Festspiele haben dabei einen Kultcharakter, der im Ortsbezug begründet ist und teilweise rituell „auratische“¹³⁶ Züge annimmt. Das vielfach praktizierte Fotografieren dient als Beweis für den Besuch.¹³⁷

Die Studie von Gebhardt und Zingerle ist die einzige ihrer Art in Deutschland. Auffällig ist das geringe Interesse selbst der Veranstalter solch exklusiver Festspiele für das (für „ihr“) Opernpublikum, was mir in Telefonaten mit Bayreuther, Dresdner und Münchener Fachleuten (Journalisten, Zuständigen für den Marketingbereich in der Oper, Mitgliedern von Verlagsgesellschaften) bestätigt wurde. Ein Bildband, der ausschließlich aus Fotos des Publikums der Bayreuther Festspiele bestand, war nur kurzfristig im Handel und wurde nicht wieder verlegt.

Die „High Society“ von Bayreuth und Salzburg trifft man nicht unbedingt im Ruhrgebiet. Auch der Kleiderkodex dürfte ein anderer sein.

¹³² vgl. ebenda, S. 269.

¹³³ ebenda, S. 153.

¹³⁴ vgl. ebda., S. 82.

¹³⁵ ebenda, S. 85.

¹³⁶ vgl. ebenda, S. 217ff.

¹³⁷ vgl. ebenda, S. 148ff.

Eigenen Beobachtungen zufolge ist der Kleidungsstil der Opernbesucher sehr gemischt (s. Anhang Abb. III, IV, V). Normale Alltagskleidung sowie feinere Garderobe, die vom größten Teil der Opernbesucher getragen wurde, sind vorherrschend. Lange Abendkleider und der Smoking bilden die verschwindend geringe Ausnahme. Erwähnen möchte ich, dass gerade teilweise einige junge Leute sich besonders feinkleideten (z.B. „das kleine Schwarze“ mit hochhackigen Pumps für Frauen). Vielleicht lässt sich dieses aus dem Umstand erklären, dass es außer in der Oper wenig Möglichkeiten gibt, sich einmal richtig schick zu kleiden. Viele junge Frauen haben ein Abendkleid zu Hause, ein Relikt ihres Abschlussballs in der Tanzstunde, was im Schrank hängt und keine weitere Verwendung findet, was viele Besitzerinnen bedauern.¹³⁸

In der Literatur der aktuellen Benimmbücher finden sich kaum Hinweise auf erwünschtes Verhalten oder einen Kleiderkodex in der Oper.

Gloria von Thurn und Taxis und Alessandra Borghese stellen allerdings die Wichtigkeit des „Dazugehörens“ heraus, indem sie Opernbesuchern anraten, sich nicht durch offensichtliche räumliche Orientierungslosigkeit als seltene Opernbesucher zu „outen“.¹³⁹

Sucher mahnt in seinem, im journalistischen Stil geschriebenen Benimmbuch „Hummer, Handkuß, Höflichkeit“ zum Bewusstsein, dass man wegen der Kunst und nicht, um gesehen zu werden, in Vorstellungen jeglicher Art gehen sollte.¹⁴⁰ Ein solcher Rat impliziert natürlich, dass es auch heutzutage offenbar eine große Anzahl von Menschen gibt, die gerade wegen des Sehen-und-Gesehenwerdens, also wegen des Sozialprestiges, in Vorstellungen gehen. Spannend bleibt die Frage, welchen Stellenwert die Erhaltung bzw. die Steigerung des Sozialprestiges für einen Opernbesuch heute hat.

¹³⁸ Ich danke Dr. Kerstin Kraft, Universität Dortmund, Institut für Textilgestaltung und ihre Didaktik, Kulturgeschichte der Textilien, für den Hinweis.

¹³⁹ Thurn und Taxis, von, Gloria/Borghese, Alessandra: Unsere Umgangsformen. Die Welt der guten Sitten von A-Z, Niedernhausen/Ts. 2000, S. 127.

¹⁴⁰ Sucher, Curt Bernd: Hummer, Handkuß, Höflichkeit. Das Handbuch des guten Benehmens, München 1996, S. 356.

3 Oper als Freizeitvergnügen

Von jeher ging man in die Oper auch zwecks Freizeitvergnügens. Damit sind der Aspekt des Freizeitvergnügens, ausgelöst durch das Kunstwerk der Oper selbst, das Freizeitvergnügen, das sich auf den Aspekt der Geselligkeit, der zwischenmenschlichen Interaktionen sowie die einen Opernbesuch begleitenden Aspekte wie z.B. das Ambiente eines Opernhauses, die besondere Kleidung etc., gemeint.

Schmidt-Garre schreibt, dass das Publikum in Deutschland (er bezieht sich dabei auf die ersten Jahre der Oper am Gänsemarkt in Hamburg) gegen Ende des 17. Jahrhunderts, das von einer Lockerung der Sitten gekennzeichnet war, in erster Linie unterhalten sein wollte, es wollte in der Oper eine „prächtige Gaukeley“¹⁴¹ sehen. Vogel fordert den Aspekt der Freude, des genussreichen künstlerischen Erlebnisses wieder mehr als anerkannten Bereich der Theateraufführung zu etablieren: „Es ginge also darum, überhaupt jede Art von Theater der Zone des Späßes, des Genusses, des Vergnügens wieder stärker anzunähern, wobei es wohl unnötig ist, die sehr positiven Ausdrücke Spaß, Genuss, Vergnügen vor platter Missdeutung zu schützen“¹⁴²

Für Schulze enthält das von ihm definierte Hochkulturschema eine Komponente des Genusses, die von einer Zurücknahme des Körpers zugunsten von psychischen Erlebnisqualitäten gekennzeichnet ist. Trotzdem impliziert das „hochkulturelle Gesamterlebnis eine typische Form körperlichen Spürens“¹⁴³ für ihn, die allerdings nicht so direkt auf physische Reize abzielt wie das Tanzen oder die Zelebrierung eines guten Essens.¹⁴⁴ Schulze bemerkt weiterhin, dass mit der Popularisierung der Hochkultur (Beginn der sechziger Jahre) ihr Prestigewert gesunken ist (vgl. Kapitel III.2.d)), was zur Folge hat, dass die Oper zu einem Privatvergnügen wurde.¹⁴⁵ Obwohl Schulze damit wahrscheinlich nicht explizit den Aspekt des „Vergnügens“ an sich meint, bedeutet eine Lockerung der „Standesvorschriften“ eine freiere Art der

¹⁴¹ Schmidt-Garre, a.a.O., S. 69.

¹⁴² Vogel, a.a.O., S. 264.

¹⁴³ Schulze, Gerhard: Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart, Frankfurt/New York
1993, S. 143.

¹⁴⁴ ebenda, S. 143.

¹⁴⁵ ebenda, S. 145.

Freizeitgestaltung, deren Auswahlkriterien sicher auch von Aspekten des Freizeitvergnügens bestimmt werden.

Historisch gesehen bot ein Opernbesuch neben der Freude am Kunstgenuss immer auch eine Möglichkeit zur Kontaktpflege, Kontaktherstellung oder auch bloß zu allgemeiner sozialer Interaktion.

Im Venedig des 17. Jahrhunderts dienten die von den Mietern persönlich eingerichteten und tapezierten Theaterlogen nicht nur als Ort, von dem aus die Oper verfolgt wurde, sondern vor allem auch der Geselligkeit und der Repräsentation. Man empfing Besuch in seiner Loge, trank Kaffee, plauderte, spielte Karten und soupierte. Der Oper muss dabei der Charakter einer Hintergrundberieselung zugekommen sein, vielleicht ähnlich der heutigen Gepflogenheit mancher Menschen, den Fernseher zu Hause immer als Dauereinrichtung laufen zu lassen, auch wenn niemand hinsieht. Besonders zur Zeit des Karnevals wurde viel geflirtet, was dazu führte, dass man die Reisen vornehmer Fremder nach Venedig als „Kavaliersreisen“ bezeichnete.

Die Stimmung im Theater Venedigs, die vor allem von Zuschauern im Parkett gemacht wurde (vgl. Kapitel III.2.b)), sprang nicht selten auf die Adligen in den Logen über, denen es manchmal gelang, den Gondolieri im Mutterwitz ebenbürtig zu sein. Oft benahmen sie sich allerdings fleghaft, indem sie Bestandteile des Hutschmucks der Leute im Parkett herauszureißen versuchten oder brennende Kerzen hinabwarfen, was sie als Adlige tun konnten, ohne vom Theaterpersonal zurechtgewiesen zu werden. Während des Karnevals wurden Masken im Theater getragen. Dadurch war eine gewisse Anonymität gewahrt, und die Standesunterschiede waren aufgehoben.¹⁴⁶

Vogel beleuchtet die Tatsache, dass Frauen, die auf einer Bühne auftraten oder als Besucherinnen in Theater gingen, teilweise bis ins 19. Jahrhundert entweder als Prostituierte angesehen wurden (und es manchmal auch waren) oder ihnen zumindest der Ruf der Zugehörigkeit zur Halbwelt anhaftete. Dieses hing mit der öffentlichen Darstellung weiblicher Reize zusammen, was mit Prostitution gleichgestellt wurde. Deswegen waren die ersten weiblichen Theaterzuschauer maskiert. Den Theatern

¹⁴⁶ vgl. Schmidt-Garre, a.a.O., S. 44ff.

waren Prostituierte als Besucherinnen manchmal nicht unrecht, sie erhielten sogar teilweise freien Eintritt.¹⁴⁷ So haftete dem Theater generell und damit auch der Oper z.T. das Flair einer gewissen Ruchlosigkeit an, woran sich die gegnerischen Gemüter erhitzen konnten, was aber auch einen Reiz im Sinne eines Ausbruchs aus bürgerlicher Konvention darstellte (vgl. Kapitel 3.2).

Das Theater generell und die Oper waren daher im Verlauf ihrer Geschichte oft als Orte des Sittenverfalls angeprangert worden, wofür die folgende Passage, die wörtliche Rede eines Pfarrers aus dem Roman „Madame Bovary“ ein Beispiel ist:

„[...]’, wandte der Pfarrer ein, [...]’; aber diese neuzeitliche Massenversammlung von Personen beider Geschlechter in einem üppig mit weltlichem Prunk ausgestatteten Raume, dann diese schamlosen Bühnenmätzchen, dieser Kostümluxus, diese Lichtvergeudung, dieser Feminismus und noch so manches, alles das muss schließlich leichtfertige Ansichten in die Welt setzen, schändliche Gedanken und unreine Anwandlungen.“¹⁴⁸

Es gab gegen Ende des 17. Jahrhunderts sogar den Ausdruck der „opera diabolica“ (Oper als Satanswerk).¹⁴⁹ Der Aspekt der Ausschweifung (oder auch nur angenommenen Ausschweifung) in der Oper war sicher auch ein Bestandteil des Freizeitvergnügens, was man in der Oper suchte.

Behr beschreibt den festlichen Charakter eines Opernbesuchs: „Ein Opernabend erinnert immer auch an ein Fest. Als Ausnahme vom Alltäglichen bietet er Entspannung, Genuss, Unterhaltung und Regeneration. Er stellt ein Ereignis dar, man trifft sich, tauscht sich aus. Ein solcher Abend bejaht das eigene und gemeinschaftliche Sein.“¹⁵⁰ Dieser Festcharakter wird bei einem Opernbesuch sicher auch durch die Atmosphäre eines Opernhauses unterstützt. An anderer Stelle betont Behr die entlastende Funktion der Oper, die sie in Bezug auf den Alltag hat: „Die Oper lenkt mit ihren spezifischen Mitteln von den ungelösten und belastenden Problemen des Alltags ab.“¹⁵¹

¹⁴⁷ vgl. Vogel, a.a.O., S. 219.

¹⁴⁸ Flaubert, a.a.O., S. 251.

¹⁴⁹ vgl. Schmidt-Garre, a.a.O., S. 69.

¹⁵⁰ Behr, a.a.O., S. 81.

¹⁵¹ ebenda, S. 83.

Bei Opernbesuchen konnte ich die Beobachtung machen, dass viele Besucher paarweise erscheinen. Das könnte die Vermutung nahe legen, dass ein Opernbesuch als eine angenehme, die Partnerschaft stabilisierende und bereichernde Aktivität betrachtet wird, die von beiden gleichermaßen geschätzt wird. Es ist auch möglich, dass einer der Partner die treibende Kraft ist, der den anderen zum Opernbesuch animiert. Auf jeden Fall sind Einzelpersonen, die in die Oper gehen, in der Minderzahl. In einer im Auftrag des Deutschen Bühnenvereins durchgeführten Nicht-Besucher-Befragung¹⁵² gaben 18,4 % der Befragten an, nicht ins Theater zu gehen, weil sie keine geeignete Begleitung hätten. So kann man annehmen, dass der Aspekt der Geselligkeit bei einem Opernbesuch eine nicht unbedeutende Rolle spielt. Bei einem Vorgespräch in einem der an der Studie beteiligten Theater gaben die Verantwortlichen für den Marketingbereich an, dass die Konkurrenz für ihr Theater nicht etwa in anderen Theatern bestünde, sondern im ortsansässigen Kegelverein. Manche Menschen treffen Bekannte in der Oper. In den Pausen von Operaufführungen steht man oft paar- oder grüppchenweise zusammen, trinkt etwas, unterhält sich, was manchmal noch nach dem Opernbesuch in einer Kneipe oder einem Restaurant fortgesetzt wird.

Unabhängig von der Tatsache, ob man alleine, zu zweit oder in einer Gruppe in die Oper geht, besteht bei einem Opernbesuch sicher auch grundsätzlich das Gefühl, sich unter Gleichgesinnten zu befinden. Vielen Menschen, vor allem Frauen, macht es Spaß, sich schön anzuziehen, um einmal die Gelegenheit wahrzunehmen, sich legitim etwas anderes als die mehr oder weniger schlichtere, sportliche, angepasste Alltagskleidung anzuziehen, wozu im Leben eines „Durchschnittsmenschen“ (außer bei Motto- oder Cocktailparties) selten die Möglichkeit besteht.

Das Konglomerat aus der „gehobenen“ Atmosphäre des Opernhauses, die allein schon zu einem feineren, dezenteren Verhalten animiert (man wird im Foyer in der Pause kaum einen Besucher finden, der einem zehn Meter entfernt stehenden Bekannten laut zuruft: „Bring mir mal'n Bier mit!“), dem ausgesucht feineren Kleidungsstil, der Operaufführung selbst und dem „Noch-etwas-trinken-oder-essen-Gehens“ mit Freunden und Bekannten führt bei vielen zu dem Urteil, dass es sich

¹⁵² vgl. Deutscher Bühnenverein, a.a.O., S. 17.

beim Opernbesuch „mit Ausklang“ um einen „schönen Abend“ gehandelt hat, auch wenn man selbst kein ausgeprägter Opernliebhaber ist.

4 Der Bildungscharakter der Oper

Die Florentiner Camerata, die die Oper „erfand“, bestand aus gebildeten Menschen. Bildung war ebenfalls ein Ideal in der Zeit der Entstehung der Nationaltheater, der Öffnung der Oper für das Bürgertum. Schmidt-Garre spricht von der Demokratisierung des Kunstgenusses, die u.a. das Phänomen des „Bildungserlebnisses“ hervorbringt.¹⁵³ Für die heutige Zeit belegt Schulze, dass die Zugänglichkeit des Hochkulturschemas, zu dem die Oper gehört, bildungsabhängig und nicht wesentlich von der ökonomischen Situation ihrer Rezipienten abhängig ist.¹⁵⁴

Schulze verdeutlicht die Bedeutung des Bildungsgrades, die u.a. durch die schnell stattfindende, in Kategorien einteilende Einordnung einer neuen Bekanntschaft im alltäglichen Leben zum Tragen kommt: „Bildung verrät sich fast ebenso schnell wie das Alter. Sie zählt zu den Standardinformationen, die beinahe unvermeidlich am Anfang jeder Bekanntschaft ausgetauscht werden, wenn auch häufig nur zwischen den Worten – oberste Oberfläche im Who’s Who des täglichen Lebens.“¹⁵⁵

Der Bildungsgrad von Personen beeinflusst das gesamte persönliche Leben. Generell wird ein hoher Bildungsgrad gesellschaftlich stärker anerkannt als ein niedriger. So ist es verständlich, dass der Opernbesuch zur Erweiterung der Allgemeinbildung genutzt wird. Dabei sind grundsätzlich zwei Motivationen unterscheidbar: das Interesse an Bildung an sich und das Interesse an Bildung, um höheres gesellschaftliches Ansehen zu erlangen oder um sich selbst als einen gebildeten Menschen zu empfinden. Adorno erwähnt dazu das „Kleinbürgertum, dass an dem Besuch der Oper sich und anderen seine Bildung bequem zu beweisen hofft.“¹⁵⁶ Man kann vermuten, dass

¹⁵³ Schmidt-Garre, a.a.O., S. 154.

¹⁵⁴ vgl. Schulze, a.a.O., S. 146.

¹⁵⁵ Schulze, a.a.O., S. 191.

¹⁵⁶ Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie, S. 93ff.

Menschen, die häufig in die Oper gehen, ein ausgeprägtes Interesse an der Oper und an Bildung haben.

Um die Regelmäßigkeit der eigenen Opernbesuche zu garantieren, wird häufig ein Abonnement genommen, das die Bequemlichkeit des Vorgegebenen enthält und zudem günstiger als der Einzelerwerb von Tickets für die gleiche Anzahl an Vorstellungen ist.

Abonnements oder Platzmieten waren bereits den Wandertheatern des 18. Jahrhunderts bekannt.¹⁵⁷

Laut Jacobshagen werden zurzeit rund ein Viertel aller Eintrittskarten im öffentlichen Theaterbetrieb in Deutschland über Abonnements verkauft. Etwa ein weiteres Viertel beträgt der Anteil der Karten, die an Besucherorganisationen ausgegeben werden. Das bedeutet, dass fast die Hälfte aller verfügbaren Karten vor Spielzeitbeginn verkauft werden.¹⁵⁸

Für Adorno war der typische Opernabonnent seiner Zeit jemand, der Neuem in der Oper, speziell in der Neuen Oper, feindselig oder passiv gegenüberstand, „weil das Abonnement dazu verurteilt“.¹⁵⁹

Die Scheinbildung des Opernpublikums manifestiert sich für ihn vor allem in der Person des Abonnenten: „Überaus symptomatisch für die gegenwärtige gesellschaftliche Situation in der Oper ist die Rolle des Abonnements. Es befasst vermutlich proportional einen weit größeren Anteil von Besuchern unter sich als früher, der Vergleich lohnte sich. Das geht zusammen mit der Auffassung vom gegenwärtigen gesellschaftlichen Stand der Oper als der Rezeption eines nicht Verstandenen. Der Abonnent, nur vag, wenn überhaupt über den Spielplan informiert, unterschreibt einen Blankoscheck. Über die Auswahl des Dargebotenen übt er keine Kontrolle nach alten Marktgesetzen aus. Schwerlich schießt die Hypothese übers Ziel, dass es

¹⁵⁷ vgl. Städtisches Statistisches Amt Hannover (Hrsg.): Statistischer Vierteljahresbericht der Hauptstadt Hannover, 48. Jahrgang, 4. Vierteljahr, Hannover 1949, S. 20.

¹⁵⁸ vgl. Jacobshagen, Arnold (Hrsg.): Praxis Musiktheater. Ein Handbuch, Laaber 2002, S. 19.

¹⁵⁹ Adorno, Theodor Wiesengrund: Musikalische Schriften I-III, Frankfurt ²1990, S. 37.

dem Gros der gegenwärtigen Opernabonnenten mehr auf das Dass als auf das Was und Wie ankommt.“¹⁶⁰

Seit der Gründung der Nationalopern entstand das Bedürfnis nach einer Bildungsabsicht, d.h. „das (unwissende) Volk“ sollte gebildet werden. In Paris führte dies im 19. Jahrhundert zur Verpflichtung der Opernhäuser, Gratisvorstellungen und Aufführungen mit reduzierten Preisen anzubieten, was auch zu Problemen führte.¹⁶¹ Die „Volksbildung“ hatte z.B. nicht immer die gewünschte Wirkung, da einige der Adressaten „die Bühnenillusion nicht [...] mit anderen Bühnenillusionen verglich, sondern im Zweifelsfall mit Erscheinungen der alltäglichen Realität ...“¹⁶², was, betrachtet man dies von außen, eine durchaus komische Wirkung hat, die auf die heutige Zeit in jedem Fall übertragbar ist.

In der DDR wurden „zur Bildung des Volkes“ kostenlose Opernkarten in den Betrieben verteilt.¹⁶³ Ein Beispiel für Volksbildungsarbeit im Ruhrgebiet ist die Volksbildungsvereinigung „Feierabend“, die 1921 in Werne entstand.¹⁶⁴

5 Oper als interessante Kunstform für die Jugend

Die Oper ist keine Kunstform, die sich dem unbedarften (unbedarft in dem Sinne, dass er noch nie eine Oper gesehen hat) Rezipienten selbstverständlich und mühelos erschließt. Allein die Tatsache, dass man sich in ihr singend mitteilt, stellt ein Paradoxon dar, was letztendlich niemand grundlegend aus konkreter realistischer Sicht rechtfertigen kann.¹⁶⁵ Hinzu kommen unlogische szenische Elemente, wie z.B. lange Sterbeszenen, in der die sterbende Person singt, nicht immer schlüssige Handlungen und das Problem, dass die gesungenen Texte meist nicht im Wortlaut zu verstehen

¹⁶⁰ Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie, S. 93.

¹⁶¹ vgl. Walter, Die Oper ist ein Irrenhaus, S. 324ff.

¹⁶² ebenda, S. 332.

¹⁶³ Ich danke Herrn Manfred Romboy für den Hinweis.

¹⁶⁴ vgl. Schmidt, Dörte/Weber, Brigitta (Hrsg.): Keine Experimentierkunst. Musikleben an Städtischen Theatern in der Weimarer Republik, Stuttgart/Weimar 1995, S. 72ff.

¹⁶⁵ vgl. Vogel, a.a.O., S. 175ff.

sind. Außerdem wird der Operngesang mit seiner speziellen Gesangstechnik auch nicht automatisch beim ersten Hören von jedem mit dem Attribut „schön“ betitelt, was natürlich Geschmacks-, aber vielleicht auch Gewöhnungssache ist.

Aus der Nicht-Besucherstatistik des Deutschen Bühnenvereins geht hervor, dass „mangelnde Ansprache in der Schule und im Elternhaus eine eigenständige Nutzungsbarriere darstellen.“¹⁶⁶ Mir selber wurde die Kunstform Oper in der Kindheit durch mein Elternhaus nahegebracht. Darüber hinaus hatte ich einen sehr engagierten Musiklehrer an einem Musischen Gymnasium, der die Oper als einen wichtigen Unterrichtsgegenstand im Leistungskurs Musik sehr interessant zu vermitteln wusste. Da ich als Besucherin der Oper, durch mein der Oper verwandtes Berufsfeld des Bewegungstheaters mit (Live-)Musik, durch Hospitationen und Praktika in der Dramaturgie und in der Regiearbeit an verschiedenen Opernhäusern, ein begonnenes Studium der Opernregie, Mitwirkung an Operninszenierungen als Puppentheater, Inszenierungen von Mini-Musicals in meiner Tätigkeit als Lehrerin sowie durch die Mitwirkung an Opernprojekten als Regisseurin der Kunstform auch heute sehr positiv gegenüberstehe, kann ich anhand meines eigenen Beispiels vermuten, dass eine Heranführung an die Oper in der Kindheit und Jugend für ein späteres ausgeprägtes Interesse von großer Bedeutung ist. Dahingegen kenne ich Beispiele aus meinem privaten und beruflichen Umfeld, wo Desinteresse und Unverständnis bis Ablehnung die Einstellung zur Oper prägen. Allen Personen ist gemein, dass sie in der Jugend nicht an die Oper herangeführt worden sind. Die Oper lernten sie meistens unvorbereitet durch einen Aufführungsbesuch kennen. Dieser Eindruck war dann so prägend im negativen Sinne, dass von weiteren Opernbesuchen abgesehen wurde. Natürlich gibt es auch Beispiele von Personen, die im Erwachsenenalter die Oper kennen lernten und die zu ausgesprochenen Opernliebhabern und -kennern wurden. Nach meinen Beobachtungen entwickeln jedoch die meisten Personen, die die Oper erst spät kennen lernen, kein ausgeprägtes Interesse an ihr. Es gibt nach meiner Erfahrung wenig opernbegeisterte Musiklehrer an Schulen, so dass die Oper im Musikunterricht selten Gegenstand positiver Vermittlung ist.

¹⁶⁶ Deutscher Bühnenverein, a.a.O., S. 8.

Von meinen eigenen Schülern in der Erzieherausbildung an einer Kollegscheule weiß ich, dass nur wenige schon einmal eine Oper besucht haben. Die meisten stehen der Kunstform ablehnend gegenüber. Vor allem die Meinung „In der Oper wird so laut geschrieen!“ prägt die Einstellung. Musicals stehen im Allgemeinen höher auf der Beliebtheitsskala. In meiner Lehrtätigkeit habe ich die Erfahrung gemacht, dass die Weckung eines Interesses an der Oper durchaus möglich ist, wenn die Heranführung didaktisch sinnvoll aufgebaut wird.

Anhand von Beispielen im Familien- und Freundeskreis sehe ich, dass eine Heranführung von Kindern und Jugendlichen an die Oper zu einem Eigeninteresse und zur Begeisterung dieser Kinder und Jugendlichen (meist wird dieses eher im Jugendalter deutlich) an der Oper führt. Auffällig ist, dass kaum Kinder und relativ wenig Jugendliche in Opernaufführungen zu sehen sind. Dieses liegt vermutlich an der relativ selten stattfindenden Sozialisation mit der Oper durch Eltern und Schule.

Auch einige Opernhäuser selbst bemühen sich um die Verbindung zu Kindern und Jugendlichen. Dies geschieht meist in Kontakten, die zu Schulen hergestellt werden. Manche Opernhäuser bringen spezielle Kinderoperen zur Aufführung. Im Opernhaus Düsseldorf gibt es einen Opernpädagogen, der sich dieser Arbeit widmet.

6 Die strukturelle Zusammensetzung des Opernublikums

In der vom Deutschen Bühnenverein durchgeführten Nicht-Besucherbefragung vermuteten 35,2 % der Befragten, dass die Aussage, dass hauptsächlich ältere Leute ins Theater gehen, zutreffend sei.¹⁶⁷

Adorno vermutete einen überwiegenden Anteil der Älteren und der Frauen unter den Opernbesuchern.¹⁶⁸

Die Nicht-Besucherbefragung des Deutschen Bühnenvereins ergab, dass Frauen generell offener und positiver den Angeboten des Theaters gegenüber eingestellt

¹⁶⁷ vgl. Deutscher Bühnenverein: a.a.O., S. 16.

¹⁶⁸ vgl. Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie, S. 93.

sind.¹⁶⁹ Männer sind dagegen stärker vertreten bei Sportveranstaltungen wie Fußball, Eishockey, Basketball oder Tennis.¹⁷⁰

Nach der Studie von Gebhardt und Zingerle sind mehr als 70 % der Besucher der Bayreuther Richard-Wagner-Festspiele älter als 46 Jahre.¹⁷¹ Das Durchschnittsalter der Befragten in der Opern-Studie von Behr beträgt 40,6 Jahre.¹⁷² 60,4 % der Befragten waren weiblich, 39,6 % männlich.¹⁷³

Meine eigene Wahrnehmung, was die Alters- und Geschlechterverteilung der Opernbesucher angeht, deckt sich mit der Tendenz der Vermutungen der Nicht-Besucher und Adorno sowie der Ergebnisse der angegebenen Studien.

¹⁶⁹ vgl. Deutscher Bühnenverein: a.a.O., S. 13.

¹⁷⁰ vgl. Dollase/Rüsenberg/Stollenwerk, Demoskopie im Konzertsaal, S. 39.

¹⁷¹ vgl. Gebhardt/Zingerle, a.a.O., S. 79.

¹⁷² vgl. Behr, a.a.O., S. 212.

¹⁷³ vgl. ebenda, S. 208.

IV Hypothesenentwicklung

Aus Überlegungen, die künstlerische Geschichte und die Sozialgeschichte der Oper betreffend, Ergebnissen vorhandener Studien zum Opernpublikum, eigenen Beobachtungen des Publikums sowie der Selbstbeobachtung entstanden folgend Hypothesen:

Hypothesen

- 1. Menschen gehen in die Oper aus Interesse an der Kunstform**
- 2. Menschen gehen zur Erhaltung bzw. zur Steigerung ihres Sozialprestiges in die Oper**
- 3. Menschen gehen zwecks Freizeitvergnügens in die Oper**
- 4. Menschen gehen in die Oper aus Interesse an Bildung**
- 5. Wichtig für ein ausgeprägtes Interesse an der Oper ist eine Heranführung im Kindes- und Jugendalter durch das soziale Umfeld**
- 6. Das Opernpublikum besteht zum größten Teil aus Personen im Alter von über 50 Jahren und ist überwiegend weiblich**

V Empirischer Teil

1. Beschreibung der Befragung

a) Gestaltung des Fragebogens

Anhand der entwickelten Hypothesen entstanden Fragestellungen, die sich auf die jeweiligen Hypothesen beziehen und zu konkreten Fragen formuliert wurden. Aus inhaltlichen Gründen bot es sich an, verschiedene Arten von Fragen und Antwortmöglichkeiten in die Gestaltung des Fragebogens einzubeziehen. So gibt es geschlossene Fragen mit vorgegebenen Antwortmöglichkeiten, kombinierte Fragen, d.h. Entscheidungsfragen mit der angeschlossenen Möglichkeit einer freieren Formulierung (z.B.: wenn ja, warum?)¹⁷⁴ und eine für sich stehende offene Frage, die nach dem wichtigsten Grund, in die Oper zu gehen, fragt.

Um der Neigung von Befragten zur „mittleren Tendenz“ keinen Raum zu geben, gab es keine dementsprechenden Antwortmöglichkeiten wie z.B. „teils, teils“. Wegen der befürchteten Neigung der Probanden, sozial erwünscht zu antworten, wurde auf Fragen, die das Ausbildungsniveau und den Beruf betreffen, verzichtet. Zu Frage 5.a) wurde die Kontrollfrage 12 gestellt, um zu überprüfen, ob das Interesse an der Musik tatsächlich der Grund für den Opernbesuch ist.

Die Fragen wurden bewusst weitgehend nicht nach Themenblöcken gestellt, um die Probanden nicht den Zweck der Fragestellung durchschauen zu lassen und die Tendenz der Beantwortung nach sozialer Erwünschtheit möglichst gering zu halten.

Da die schriftliche Befragung nicht mehr als 15 Minuten Zeit in Anspruch nehmen sollte, um die Bereitschaft der Besucher zur Mitarbeit nicht zu gefährden¹⁷⁵, wurde ein Fragebogen entwickelt, der 28 Fragen enthält. Diese Fragen wurden auf zwei DIN A4-Seiten eines Blattes verteilt, so dass es einerseits möglich war, den Fragebogen auf einem Klemmbrett zu befestigen und andererseits ein größtmögliches Maß an Informationen zu erhalten. Außerdem war der Fragebogen mit einem kurzen er-

¹⁷⁴ s. Fragebogen, s. Anhang.

¹⁷⁵ vgl. Deutscher Bühnenverein (Hrsg.): Butzer-Strothmann, Kristin/Günter, Bernd/Degen, Horst: Leitfaden für Besucherbefragungen durch Theater und Orchester, Baden-Baden 2001, S. 23.

läuternden Text, den Grund der Umfrage betreffend, und dem Hinweis auf die Anonymität der Angaben versehen.

b) Auswahl der Musiktheater

Die Vielfalt kultureller Entwicklungen im Ruhrgebiet ist aufgrund ihrer Dichte und Qualität eine deutschland- sowie weltweite Besonderheit. „In keiner anderen Gegend Deutschlands gibt es auf so engem Raum so viele Theater wie im Industriebezirk an der Ruhr“¹⁷⁶, bemerkte Erik Reger schon 1926.

Die Konzentration derart vieler Opernhäuser in einer vergleichsweise kleinen Region ist sogar weltweit einzigartig, da sie weder in anderen Ländern mit alter Operntradition (wie z.B. Italien oder Österreich) noch in und um Kulturmetropolen wie Paris oder New York in dieser Form anzutreffen ist.

So schien es interessant, eine Umfrage, das Opernpublikum betreffend, an Opernhäusern durchzuführen, die sich im Ruhrgebiet befinden oder deren Einzugsgebiet auch das Ruhrgebiet enthält.

Die Befragung an einer Mehrzahl von Häusern stattfinden zu lassen, erschien sinnvoll, da man auf diese Art und Weise ein eher allgemeines Bild „des“ Opernpublikums herausfiltern kann, als wenn man die Befragung auf ein einzelnes Haus beschränkt hätte.

Die Begrenzung auf die Häuser des Ruhrgebiets und dessen Einzugsbereichs geschah deshalb, weil hier von einer gewissen Homogenität des Publikums, begründet in den sozio-kulturellen Gegebenheiten der Region, ausgegangen worden ist. Außerdem wurde mir dadurch, dass ich selbst im Ruhrgebiet lebe, mir die Mentalität und die Lebensumstände der hier lebenden Menschen vertraut sind, die mit der Umfrage einhergehenden Beobachtungen und Erlebnisse sowie deren Deutung erleichtert.

¹⁷⁶ Reger, Erik: Soziologie des Theaters im Industriebezirk, in: Die Scene 16 (1926), S. 260.

Die Idee, alle Opernhäuser des Ruhrgebiets mit eigenen Ensembles in die Studie einzubeziehen, konnte umgesetzt werden mit Ausnahme des Essener Aalto-Musiktheaters, dessen Intendant die dafür erforderliche Genehmigung leider nicht erteilte. Das Opernhaus Düsseldorf wurde miteinbezogen aufgrund seiner Theatergemeinschaft mit Duisburg, die Wuppertaler Bühnen aufgrund ihrer geographischen Nähe zum Ruhrgebiet. So fand die Umfrage an folgenden Opernspielstätten statt:

- Deutsche Oper am Rhein (Theatergemeinschaft Düsseldorf – Duisburg)
Die Befragung fand in den Opernhäusern Duisburg und Düsseldorf statt.
- Theater Dortmund
- Theater Hagen
- Wuppertaler Bühnen
- Musiktheater im Revier (MIR), Gelsenkirchen

Alle Theater sind Mehrspartentheater, d.h. es werden nicht nur Opern gespielt, sondern, je nach Theater, auch andere, entweder dem Musiktheater zuzuordnende Sparten einbezogen wie Operette, Musical, Ballett oder Schauspiel (inklusive Kinder- und Jugendtheater).

c) Werkauswahl

Der Werkauswahl lag, neben Gründen der Praktikierbarkeit (welche Opern befinden sich z. Zt. im Spielplan?, wo gibt es Überschneidungen der Termine?) die Überlegung zugrunde, dass ein möglichst wirklichkeitsgetreues Bild des tatsächlich als „durchschnittlich“ angenommenen Opernpublikums entstehen sollte. Trotz wiederholten Bemühens vieler Opernhäuser, zeitgenössische Opernwerke in den Spielplan zu integrieren, finden diese Werke meist wenig Anklang beim „durchschnittlichen“ Opernpublikum, was verschiedene Gründe hat. Häufig werden diese zeitgenössischen Opern vor relativ leeren Zuschauerrängen gespielt. Das Publikum besteht, wenn es nicht gerade dem Abonnentenstamm zugehörig ist, häufig aus einem intellektuellen, musikalisch sehr interessierten Publikum. Da dieses Publikum sich sicher-

lich schon durch seinen Grad an Interesse an zeitgenössischer Oper und damit verbundenen anderen Gegebenheiten, wie etwa der Bereitschaft, große Anfahrtswege für ein selten gespieltes Werk in Kauf zu nehmen, vom „normalen“ Opernpublikum unterscheidet, wurden zeitgenössische Werke nicht in die Studie aufgenommen. Auch Premierenpublika sollten von der Befragung ausgeklammert werden, da hier ebenfalls große Unterschiede zum durchschnittlichen Opernpublikum, wie z.B. ein Vorhandensein einer höheren Bedeutung der Operaufführung für den gesellschaftlichen Kontext der Besucher, angenommen wurde.

Dazu schreiben Rössel, Hackenbroch und Göllnitz: „[...] Luxusgeschmack der Personen mit einem hohen ökonomischen Kapital: sie rezipieren nur in eingeschränktem Maße die Werke der klassischen Hochkultur, doch nehmen sie an besonders aufwendigen und teuren Veranstaltungen in diesem Rahmen teil.“¹⁷⁷ Wiesand und Fohrbeck bemerken zu diesem Thema: „Auf jeden Fall lässt sich aber die ‚abgeklärte‘ Attitüde des Premieren-Abonnenten mit Stammplatz im vorderen Parkett [...] nicht mit den Motivationen und Erwartungen des breiten Publikums gleichsetzen – eine Trivialität vielleicht – aber eine häufig übersehene.“¹⁷⁸

Die für die Studie ausgewählten Werke stellen eine Mischung aus „Publikumsmagneten“ wie *La Bohème*, *Don Giovanni*, *Die Entführung aus dem Serail*, *Nabucco*, *Fidelio* und *Rigoletto*, eher unbekannteren Werken bekannter Komponisten wie „*Der Türke in Italien*“ (Gioacchino Rossini) und „*Gianni Schicci*“ (Giacomo Puccini), zwei selten gespielte Opern von Claudio Monteverdi („*Die Heimkehr des Odysseus*“ und „*Die Krönung der Poppea*“) sowie einer relativ unbekannteren Oper („*Eine florentinische Tragödie*“) des eher wenig bekannten Komponisten Alexander von Zemlinsky dar.

¹⁷⁷ Rössel/Hackenbroch/Göllnitz, a.a.O., S. 208

¹⁷⁸ Wiesand/Fohrbeck, a.a.O., S. 5.

d) **Kontaktaufnahme zu den Musiktheatern und Organisation**

Nachdem der Fragebogen konzipiert war, nahm ich Kontakt zu den ausgewählten Opernhäusern auf. Meine Kontaktpersonen waren die Verantwortlichen für Marketing und Öffentlichkeitsarbeit sowie der Verwaltungsreferent des Theaters Dortmund und der Chefdramaturg des Theaters Hagen. Die Kontaktaufnahme sowie die Absprachengestaltung verliefen in allen Theatern in sehr kooperativer und freundlicher Atmosphäre.

Mit allen Ansprechpartnern (außer dem Verwaltungsreferenten in Dortmund, mit dem alles telefonisch und postalisch abgeklärt wurde, da ein persönliches Treffen aus terminlichen Gründen nicht möglich war), erfolgten persönliche Treffen, in denen ich mein Anliegen, eine Publikumsbefragung im jeweiligen Haus durchzuführen, erläuterte. In den Gesprächen stellte sich heraus, dass die Verantwortlichen für Marketing und Öffentlichkeitsarbeit abgesehen von der Besucherstruktur, die sich aus Mitgliedern der Theaterringe, der Abonnenten und sonstiger „Kartenerwerber“ zusammensetzt, eine relativ genaue Vorstellung von „ihrem“ Publikum und seinen Motiven, in die Oper zu gehen, hatten, dieses jedoch bisher meist nicht in einer Studie (oft bedingt durch Kostengründe) nachprüfen konnten. So war es für die jeweiligen Opernhäuser interessant, an der Studie teilzunehmen, da sie weitere Informationen über ihr Publikum erhalten konnten.

Nachdem die Genehmigungen der jeweiligen Intendanten eingeholt worden waren, konnte ich die Absprachen bezüglich der in die Untersuchung einzubeziehenden Vorstellungen treffen und sie terminlich koordinieren. Um eventuell anfallende Besonderheiten in der Beantwortung des Fragebogens erklären zu können, falls die Vermutung nahe läge, dass der Grund für diese Auffälligkeiten an der am betreffenden Abend stattfindenden Aufführung gelegen haben könnte, führte ich nicht nur die Befragung durch, sondern sah mir alle Vorstellungen auch an.

Insgesamt wurden 374 Opernbesucher in 13 Opernvorstellungen befragt. Die rechtzeitige organisatorische Gestaltung ermöglichte eine zeitliche Straffung in der

Durchführung, wodurch sich der Befragungszeitraum vom 21.2.2004 bis zum 13.4.2004 erstreckte, wie die folgende Tabelle verdeutlicht:

Datum	Spielstätte	Oper
21.02.	Gelsenkirchen	Rigoletto
06.03.	Wuppertal	Der Türke in Italien
13.03.	Dortmund	Don Giovanni
17.03.	Duisburg	Die Entführung aus dem Serail
18.03.	Hagen	La Bohème
19.03.	Wuppertal	Der Türke in Italien
21.03.	Dortmund	Fidelio
24.03.	Düsseldorf	Die Krönung der Poppea
25.03.	Dortmund	Nabucco
26.03.	Gelsenkirchen	Eine florentinische Tragödie Gianni Schicci
28.03.	Hagen	La Bohème
03.04.	Dortmund	Nabucco
13.04.	Düsseldorf	Die Heimkehr des Odysseus

Tab. 1

e) Durchführung der Umfrage

Der Ablauf der Befragung war an allen Aufführungsabenden identisch. An dieser Stelle möchte ich meinem Kommilitonen Andreas Stiel sowie meinen Freunden Rüdiger Grabosch und Ralf Meiers danken, die mir halfen, die Befragung durchzuführen.

An jedem Abend war jeweils eine der soeben erwähnten Personen anwesend, um mit mir zusammen diese Befragung durchzuführen. Die Befragung wurde jeweils vor der Aufführung und in den Pausen durchgeführt. Einen Teil der Befragung vor der Vorstellung stattfinden zu lassen, erwies sich als sehr günstig, da die früh ankommenden Opernbesucher über genügend Muße verfügten, den Fragebogen auszufüllen. Die Befragungsaktion nach der Aufführung durchzuführen, wäre ungünstig gewesen, da

die Besucher zu diesem Zeitpunkt damit beschäftigt sind, ihre Garderobe zu erhalten und dem Ausgang zuzustreben.

Die Befragungsorganisation verlief folgendermaßen: Wir bereiteten eine ausreichende Anzahl von Klemmbrettern mit den darauf befestigten Fragebögen und Stiften vor und fanden eine gut sichtbare Platzierung für einen gelben Karton, der schon durch seine Farbe einen gewissen Signalcharakter hatte. Er diente der Rückgabe der ausgefüllten Fragebögen, falls diese nicht persönlich bei uns abgegeben wurden. Die theoretische Überlegung, nach einem Zufallsprinzip in der Auswahl der Probanden zu verfahren (z.B. jede fünfte Person erhält einen Fragebogen), ließ sich in der Praxis nicht durchführen, da diese Befragung auf dem Prinzip des sofortigen Ausfüllens des Fragebogens beruhte und dieses abhängig war von der akuten Bereitschaft der Opernbesucher.

Das bedeutete praktisch, dass die Auswahl der zu Befragenden von der persönlichen vorherigen Einschätzung durch Beobachtung abhängig war (z.B. wurden keine Personen angesprochen, die offenkundig mit anderen Dingen beschäftigt waren wie intensive Begrüßungen anderer Personen, Beschäftigung mit der eigenen Garderobe oder etwa Personen, die einen Imbiss in der Pause zu sich nahmen).

Nach einer freundlichen Ansprache mit einer kurzen Erläuterung des Ziels der Umfrage erfolgte die Aushändigung des Fragebogens, den die Besucher in der Regel selbstständig ausfüllten. Hilfestellungen in Form von Vorlesen der Fragen und eventuellem Niederschreiben der Antworten, was häufig den Charakter eines persönlichen Interviews hatte, wurde bei Menschen mit Sehproblemen (oftmals Senioren) oder blinden Menschen gegeben.

Der Vorteil der persönlichen, gezielten Ansprache war der, dass fast alle Probanden einwilligten, an der Befragung teilzunehmen. Nachdem wir die Fragebögen vergeben hatten, stellten wir uns in sichtbare Nähe, meist nahe zum gelben Karton, auf, um für eventuelle Rückfragen zur Verfügung zu stehen. Durch diese Art der Befragung war ein 100-prozentiger Rücklauf der Fragebögen zu verzeichnen.

Generell hatte ich den Eindruck, dass die Opernbesucher gerne an der Umfrage teilgenommen haben. Dieses zeigte sich in Gesprächen, in denen eine positive Einstellung gegenüber dieser Umfrage und ihrem zu erwartenden Ergebnis thematisiert wurde sowie in spontaner freiwilliger Teilnahme an der Umfrage, ohne vorher angesprochen worden zu sein.

2 Auswertung der Ergebnisse

Für die Auswertung wurden absolute und prozentuale Häufigkeiten ermittelt.

Auf inferenzstatistische Verfahren wurde verzichtet, da die Stichprobe der Grundgesamtheit der Opernbesucher der ausgewählten Opernhäuser zu einem bestimmten Zeitpunkt praktisch entspricht. Das heißt, dass deskriptive Statistiken hier ausreichen.

a) Beschreibung der Stichprobe

Es wurden insgesamt 374 Opernbesucher befragt.

An der Befragung nahmen 36 Personen (9,6 %) in Wuppertal, 47 Personen (12,6 %) in Düsseldorf, 68 Personen (18,2 %) in Duisburg, 92 Personen (24,6 %) in Hagen, 83 Personen (22,2 %) in Dortmund und 48 Personen (12,8 %) in Gelsenkirchen teil.

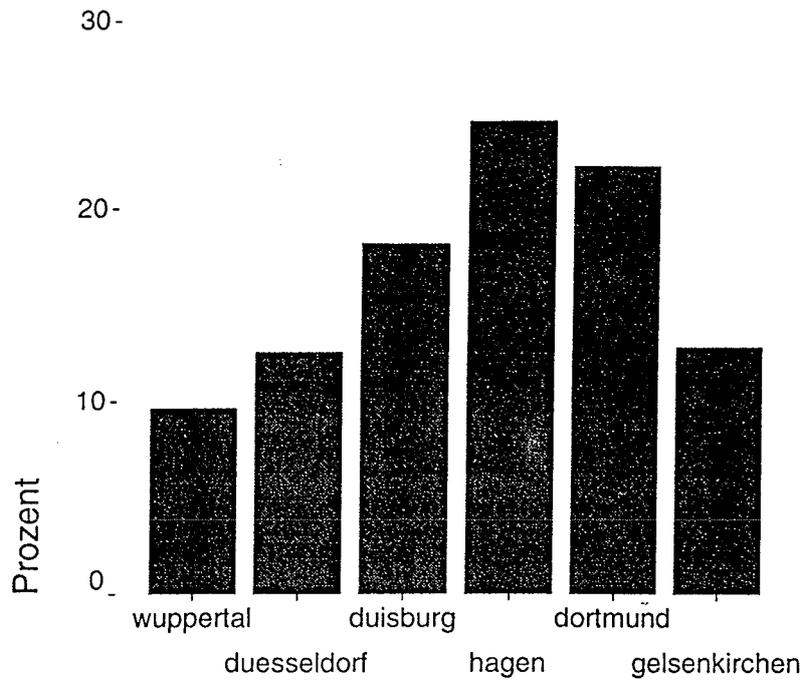


Abb. 1

Name des Opernhauses

		Häufigkeit	Prozent	Gültige Prozente	Kumulierte Prozente
Gültig	wuppertal	36	9,6	9,6	9,6
	duesseldorf	47	12,6	12,6	22,2
	duisburg	68	18,2	18,2	40,4
	hagen	92	24,6	24,6	65,0
	dortmund	83	22,2	22,2	87,2
	gelsenkirchen	48	12,8	12,8	100,0
	Gesamt	374	100,0	100,0	

Tab. 2

Alter

Das Alter der Probanden wurde in drei Gruppen unterteilt. Zur ersten Gruppe, der bis Neunundzwanzigjährigen, gehörten 13,1 %, zur zweiten Gruppe, der bis Neunundvierzigjährigen, gehörten 25,7 %, und zur Altersgruppe der ab Fünfzigjährigen zählten 61,2 %. Somit stellt die Gruppe der über Fünfzigjährigen die größte Altersgruppe der Opernbesucher dar.

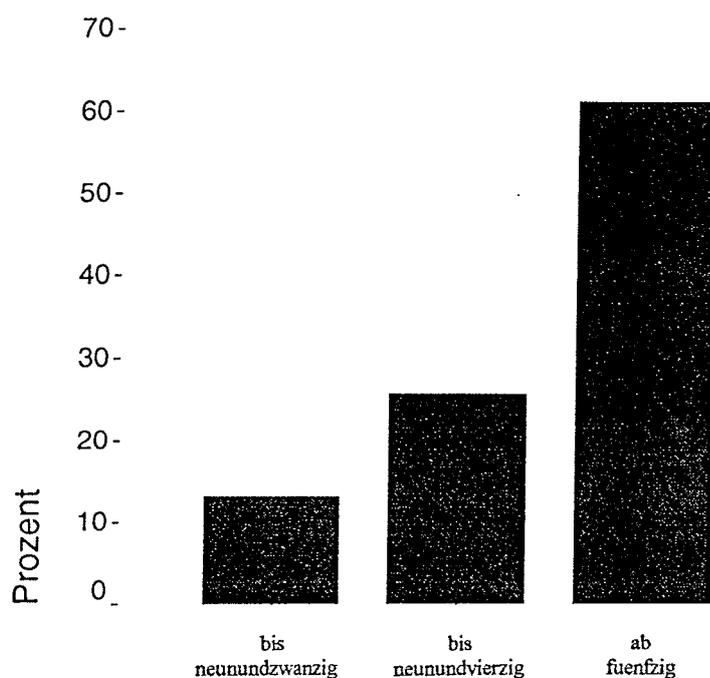


Abb. 2

Alter

		Häufigkeit	Prozent	Gültige Prozente	Kumulierte Prozente
Gültig	neunundzwanzig	47	12,6	13,1	13,1
	neunundvierzig	92	24,6	25,7	38,8
	fuenfzig	219	58,6	61,2	100,0
	Gesamt	358	95,7	100,0	
Fehlend	99,00	16	4,3		
Gesamt		374	100,0		

Tab. 3

Geschlecht

56,6 % der Probanden waren weiblich, 43,4 % waren männlich.

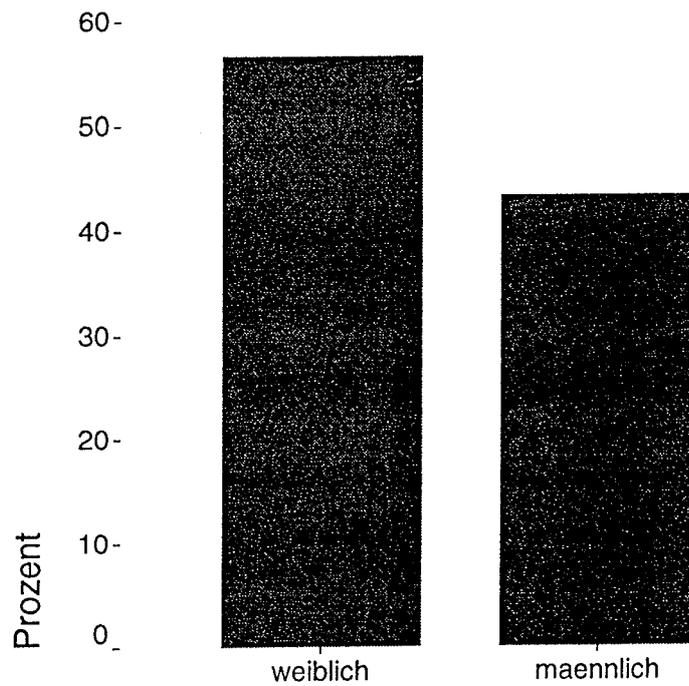


Abb. 3

Geschlecht

		Häufigkeit	Prozent	Gültige Prozente	Kumulierte Prozente
Gültig	weiblich	184	49,2	56,6	56,6
	maennlich	141	37,7	43,4	100,0
	Gesamt	325	86,9	100,0	
Fehlend	99,00	49	13,1		
Gesamt		374	100,0		

Tab. 4

Hypothese 1: Menschen gehen in die Oper aus Interesse an der Kunstform

Diese Hypothese wurde anhand von 13 Fragen überprüft.

Ich gehe in die Oper, weil ich das Werk kenne.

54,3 % der Besucher gehen in eine ihnen bekannte Oper.

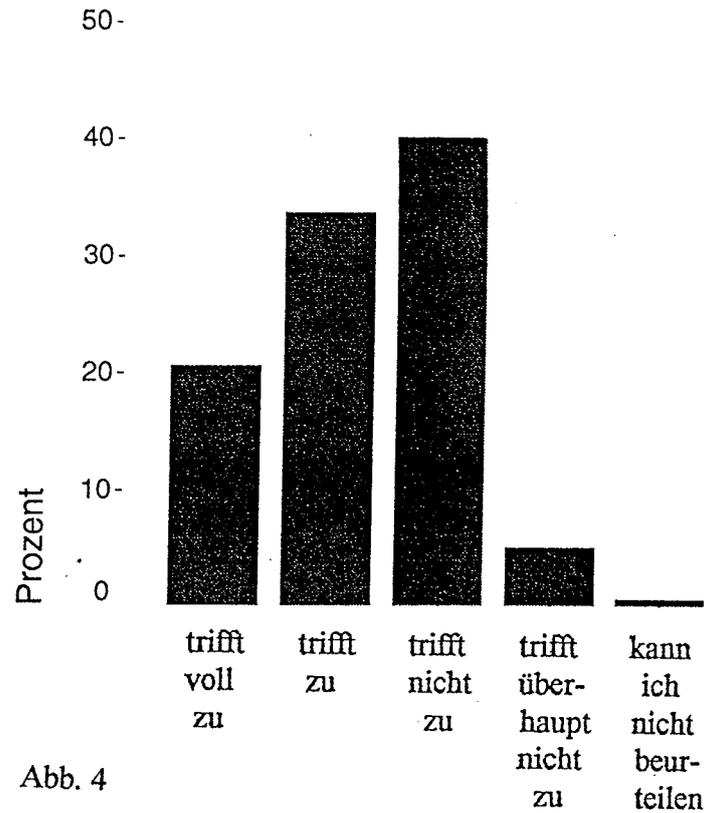


Abb. 4

Ich gehe in die Oper, weil ich das Werk kenne.

		Häufigkeit	Prozent	Gültige Prozente	Kumulierte Prozente
Gültig	trifft voll zu	74	19,8	20,6	20,6
	trifft zu	121	32,4	33,7	54,3
	trifft nicht zu	144	38,5	40,1	94,4
	trifft ueberhaupt nicht zu	18	4,8	5,0	99,4
	kann ich nicht beurteilen	2	,5	,6	100,0
Gesamt		359	96,0	100,0	
Fehlend	fehlend	15	4,0		
Gesamt		374	100,0		

Tab. 5

Ich gehe in die Oper, um eine mir unbekannte Oper kennen zu lernen.

Die Mehrheit der Besucher (76,4 %) geht in die Oper, um eine unbekannte Oper kennen zu lernen.

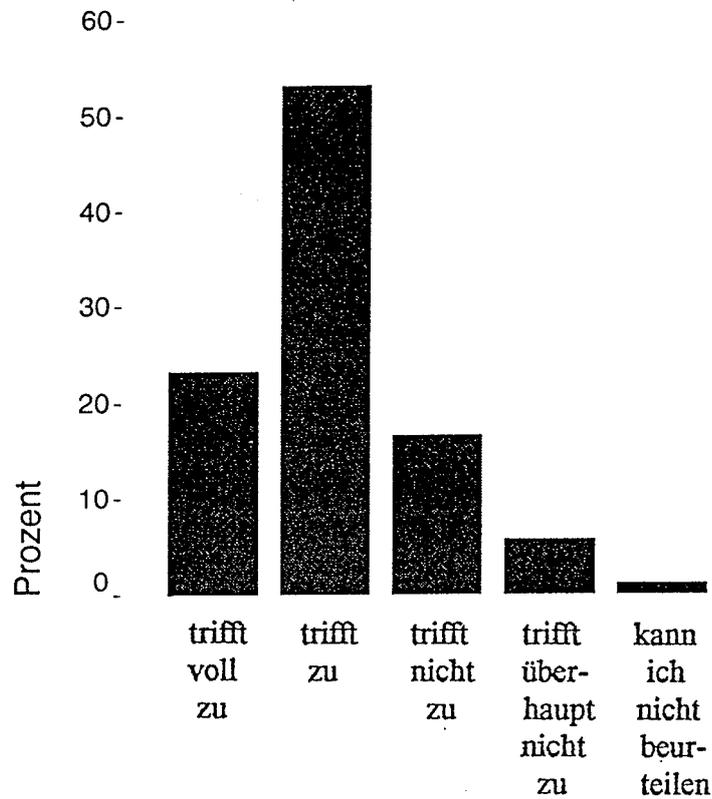


Abb. 5

Ich gehe in die Oper, um eine mir unbekannte Oper kennenzulernen.

		Häufigkeit	Prozent	Gültige Prozente	Kumulierte Prozente
Gültig	trifft voll zu	81	21,7	23,3	23,3
	trifft zu	185	49,5	53,2	76,4
	trifft nicht zu	58	15,5	16,7	93,1
	trifft ueberhaupt nicht zu	20	5,3	5,7	98,9
	kann ich nicht beurteilen	4	1,1	1,1	100,0
	Gesamt	348	93,0	100,0	
Fehlend	fehlend	26	7,0		
Gesamt		374	100,0		

Tab. 6

Ich gehe in die Oper wegen der Musik.

Die herausragende Mehrheit (99,2 %) geht wegen der Musik in die Oper.

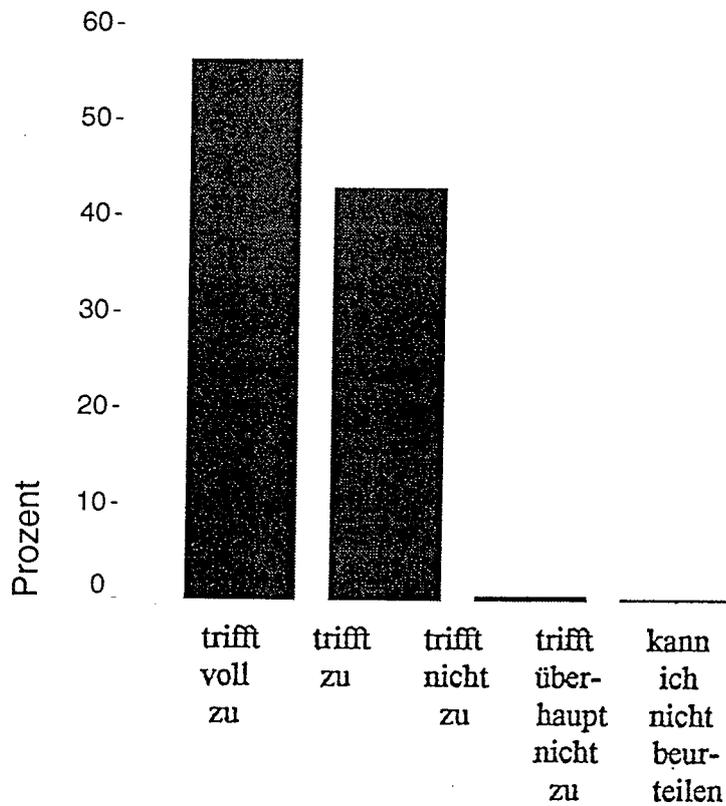


Abb. 6

Ich gehe in die Oper wegen der Musik.

		Häufigkeit	Prozent	Gültige Prozente	Kumulierte Prozente
Gültig	trifft voll zu	205	54,8	56,3	56,3
	trifft zu	156	41,7	42,9	99,2
	trifft nicht zu	2	,5	,5	99,7
	kann ich nicht beurteilen	1	,3	,3	100,0
	Gesamt	364	97,3	100,0	
Fehlend	fehlend	10	2,7		
Gesamt		374	100,0		

Tab. 7

Es ist vor allem die Musik, die mich unabhängig von anderen Sinneseindrücken in die Oper zieht.

83,7 % behaupten, dass die Musik sie besonders, unabhängig von anderen Sinneseindrücken, zu einem Opernbesuch bewegt.

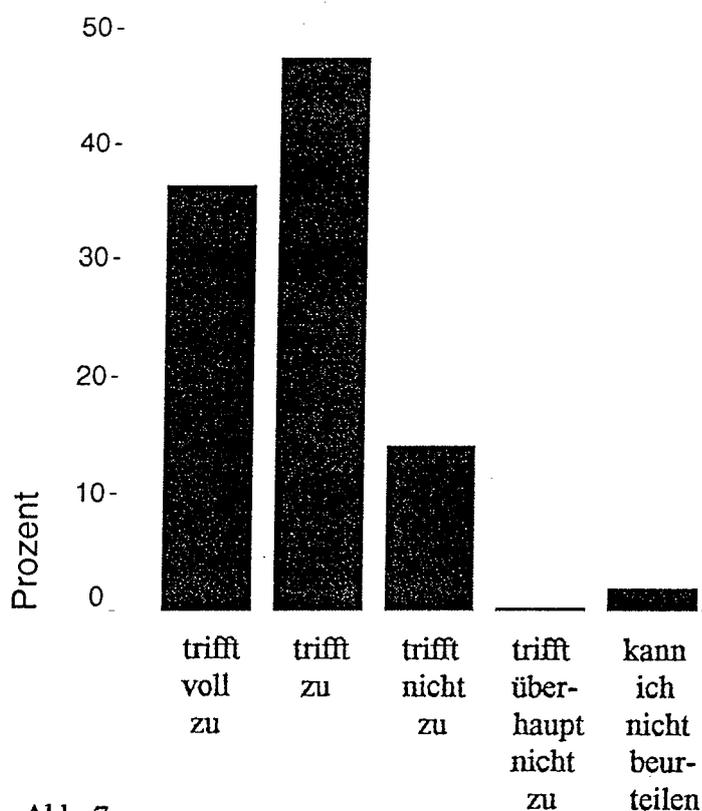


Abb. 7

Es ist vor allem die Musik, die mich, unabhängig von anderen Sinneseindrücken, in die Oper zieht.

		Häufigkeit	Prozent	Gültige Prozente	Kumulierte Prozente
Gültig	trifft voll zu	134	35,8	36,3	36,3
	trifft zu	175	46,8	47,4	83,7
	trifft nicht zu	52	13,9	14,1	97,8
	trifft ueberhaupt nicht zu	1	,3	,3	98,1
	kann ich nicht beurteilen	7	1,9	1,9	100,0
	Gesamt	369	98,7	100,0	
Fehlend	fehlend	5	1,3		
Gesamt		374	100,0		

Tab. 8

Interessant beim Vergleich der Antworten von Abonnenten und Nicht-Abonnenten ist die Tatsache, dass beide Gruppen die Musik gleichwertig schätzen, wie folgende Kreuztabelle zeigt.

Ich gehe in die Oper wegen der Musik. * Haben Sie ein Abonnement ? Kreuztabelle

			Haben Sie ein Abonnement ?		Gesamt
			nein	ja	
Ich gehe in die Oper wegen der Musik.	trifft voll zu	Anzahl % von Haben Sie ein Abonnement ?	117 57,1%	83 57,2%	200 57,1%
	trifft zu	Anzahl % von Haben Sie ein Abonnement ?	85 41,5%	62 42,8%	147 42,0%
	trifft nicht zu	Anzahl % von Haben Sie ein Abonnement ?	2 1,0%	0 ,0%	2 ,6%
	kann ich nicht beurteilen	Anzahl % von Haben Sie ein Abonnement ?	1 ,5%	0 ,0%	1 ,3%
Gesamt		Anzahl % von Haben Sie ein Abonnement ?	205 100,0%	145 100,0%	350 100,0%

Tab. 9

Ich gehe in die Oper wegen der Sänger.

Für sehr viele Opernbesucher haben die Sänger eine große Bedeutung (75,6 %),

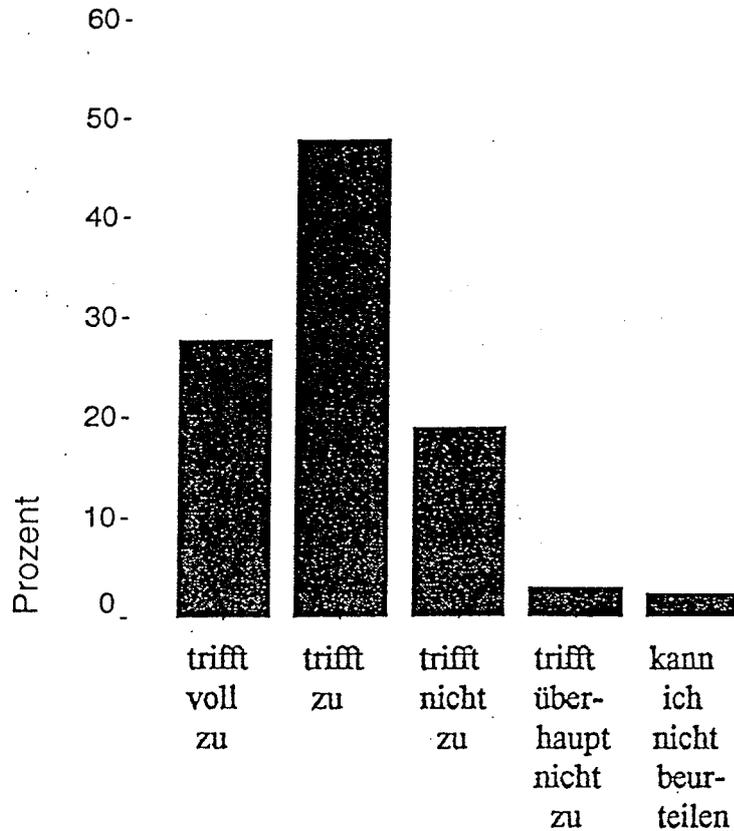


Abb. 8

Ich gehe in die Oper wegen der Sänger.

		Häufigkeit	Prozent	Gültige Prozente	Kumulierte Prozente
Gültig	trifft voll zu	92	24,6	27,7	27,7
	trifft zu	159	42,5	47,9	75,6
	trifft nicht zu	63	16,8	19,0	94,6
	trifft ueberhaupt nicht zu	10	2,7	3,0	97,6
	kann ich nicht beurteilen	8	2,1	2,4	100,0
	Gesamt	332	88,8	100,0	
Fehlend	fehlend	42	11,2		
Gesamt		374	100,0		

Tab. 10

Ich gehe in die Oper wegen des Dirigenten.

Dagegen scheint die Person des Dirigenten für 56,8 % überhaupt keine Rolle zu spielen.

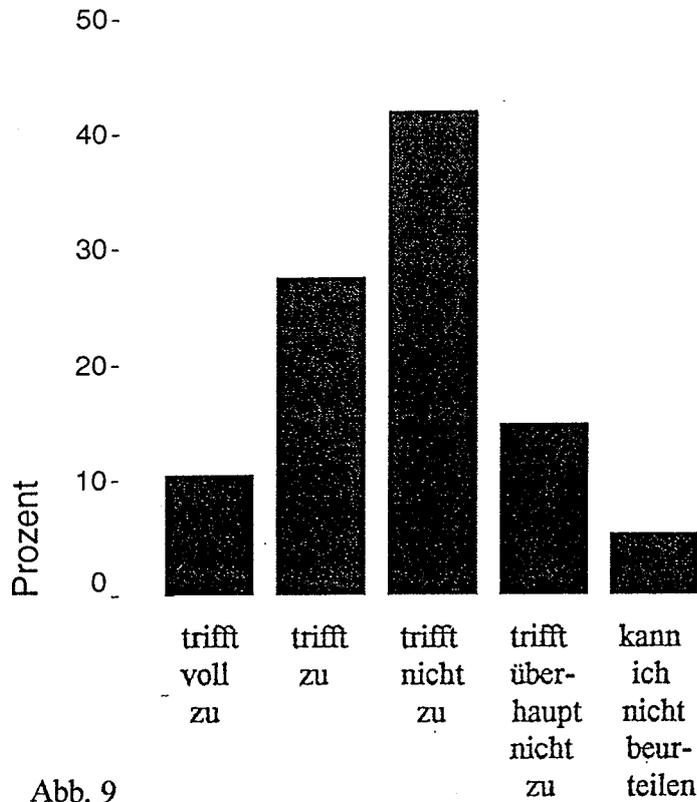


Abb. 9

Ich gehe in die Oper wegen des Dirigenten.

		Häufigkeit	Prozent	Gültige Prozente	Kumulierte Prozente
Gültig	trifft voll zu	32	8,6	10,5	10,5
	trifft zu	84	22,5	27,5	38,0
	trifft nicht zu	128	34,2	42,0	80,0
	trifft ueberhaupt nicht zu	45	12,0	14,8	94,8
	kann ich nicht beurteilen	16	4,3	5,2	100,0
Gesamt		305	81,6	100,0	
Fehlend	fehlend	69	18,4		
Gesamt		374	100,0		

Tab. 11

Ich gehe in die Oper wegen der Inszenierung.

Die Inszenierung scheint sehr wichtig für die Opernbesucher zu sein. Für 72,6 % der Befragten ist sie ein bedeutender Grund, in die Oper zu gehen.

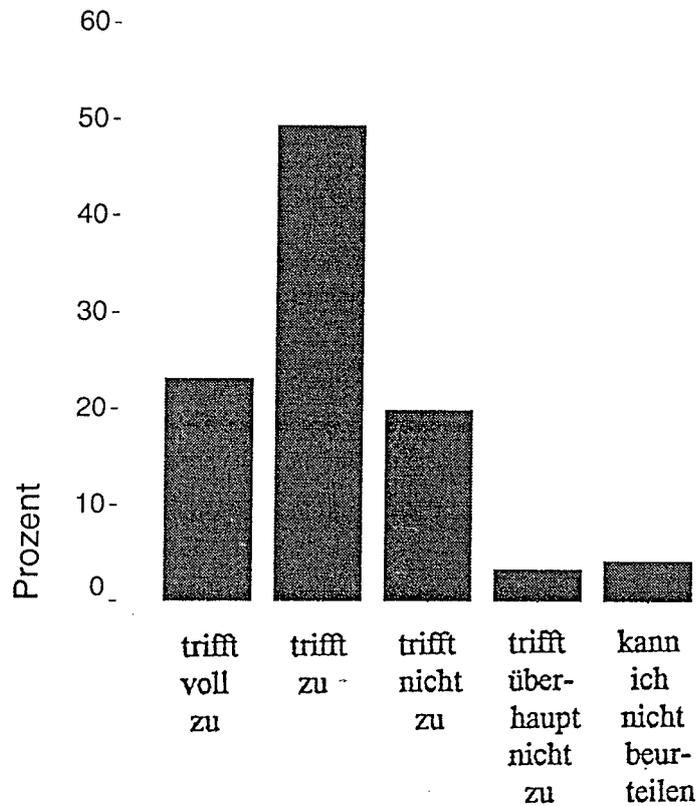


Abb. 10

Ich gehe in die Oper wegen der Inszenierung.

		Häufigkeit	Prozent	Gültige Prozente	Kumulierte Prozente
Gültig	trifft voll zu	77	20,6	23,2	23,2
	trifft zu	164	43,9	49,4	72,6
	trifft nicht zu	66	17,6	19,9	92,5
	trifft ueberhaupt nicht zu	11	2,9	3,3	95,8
	kann ich nicht beurteilen	14	3,7	4,2	100,0
Gesamt		332	88,8	100,0	
Fehlend	fehlend	42	11,2		
Gesamt		374	100,0		

Tab. 12

Ich finde, dass die in vielen Opern dargestellten Handlungsmotive auf die heutige Zeit übertragbar sind.

Über die Hälfte der Besucher (58,9 %) halten die dargestellten Handlungsmotive vieler Opern auf die heutige Zeit übertragbar.

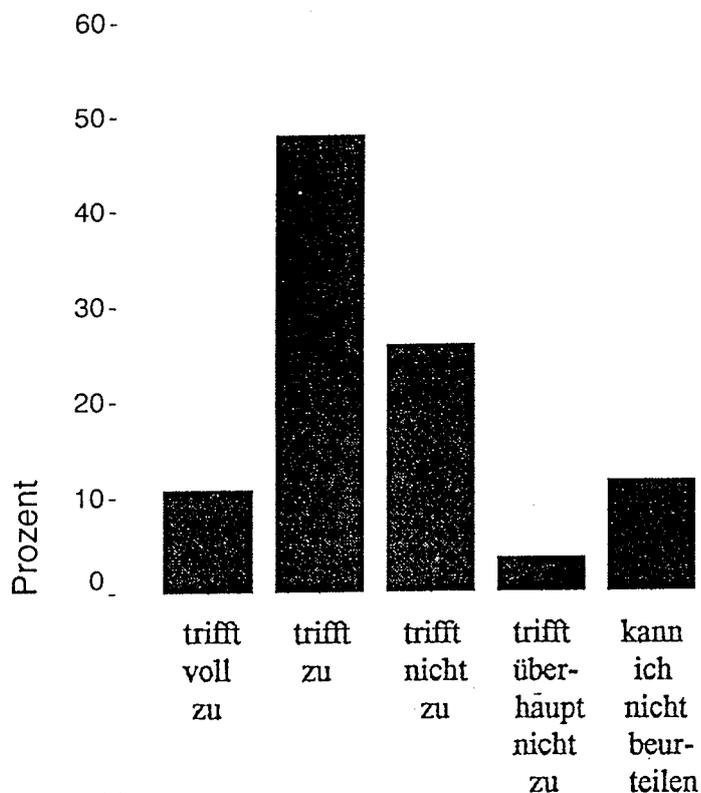


Abb. 11

Ich finde, dass die in vielen Opern dargestellten Handlungsmotive auf die heutige Zeit übertragbar sind.

		Häufigkeit	Prozent	Gültige Prozente	Kumulierte Prozente
Gültig	trifft voll zu	39	10,4	10,8	10,8
	trifft zu	173	46,3	48,1	58,9
	trifft nicht zu	93	24,9	25,8	84,7
	trifft ueberhaupt nicht zu	13	3,5	3,6	88,3
	kann ich nicht beurteilen	42	11,2	11,7	100,0
	Gesamt	360	96,3	100,0	
Fehlend	fehlend	13	3,5		
	System	1	,3		
	Gesamt	14	3,7		
Gesamt		374	100,0		

Tab. 13

Ich gehe lieber in die Oper als ins Konzert.

39,9 % der Opernbesucher gehen lieber in die Oper als ins Konzert. Bei 18,2 % scheint der Eindruck des Gesamtkunstwerks ausschlaggebend dafür zu sein.

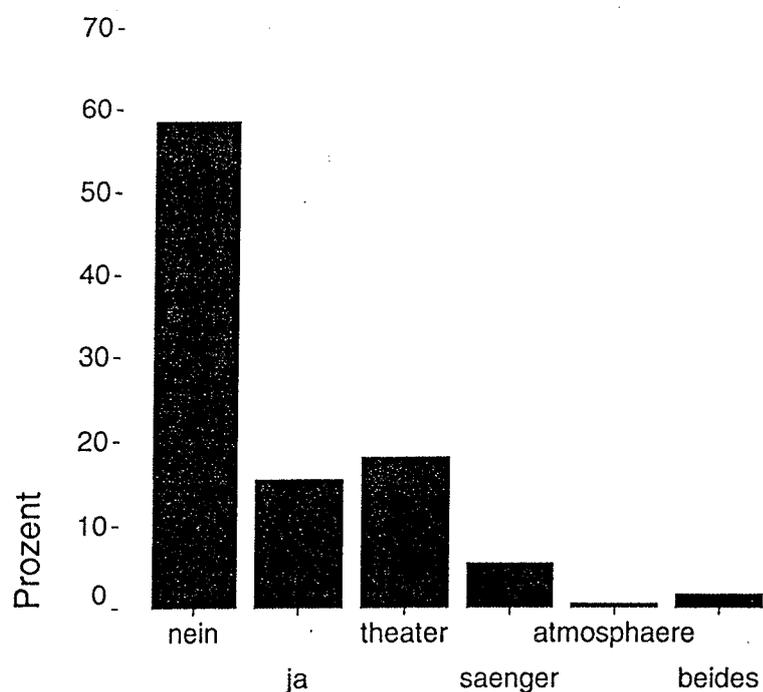


Abb. 12

Ich gehe lieber in die Oper als ins Konzert.

		Häufigkeit	Prozent	Gültige Prozente	Kumulierte Prozente
Gültig	nein	203	54,3	58,5	58,5
	ja	54	14,4	15,6	74,1
	theater	63	16,8	18,2	92,2
	saenger	19	5,1	5,5	97,7
	atmosphaere	2	,5	,6	98,3
	beides	6	1,6	1,7	100,0
	Gesamt	347	92,8	100,0	
Fehlend	99,00	27	7,2		
Gesamt		374	100,0		

Tab. 14

Haben Sie eine Lieblingsoper?

Ungefähr die Hälfte der Befragten (48,4 %) gibt an, eine Lieblingsoper zu haben. Hierzu zeigen sich sehr unterschiedliche Angaben neben einigen „Hits“.

Haben Sie eine Lieblingsoper?

	Häufigkeit	Prozent	Gültige Prozente	Kumulierte Prozente
Gültig				
nein	180	48,1	51,6	51,6
ja	23	6,1	6,6	58,2
zauberfloete	28	7,5	8,0	66,2
carmen	12	3,2	3,4	69,6
aida	6	1,6	1,7	71,3
boheme	8	2,1	2,3	73,6
nabucco	5	1,3	1,4	75,1
fidelio	8	2,1	2,3	77,4
rigoletto	4	1,1	1,1	78,5
la traviata	17	4,5	4,9	83,4
hoffmanns erzaehlungen	5	1,3	1,4	84,8
figaros hochzeit	6	1,6	1,7	86,5
tosca	3	,8	,9	87,4
lulu	1	,3	,3	87,7
lohengrin	2	,5	,6	88,3
frau ohne schatten	1	,3	,3	88,5
norma	1	,3	,3	88,8
madame butterfly	3	,8	,9	89,7
turandot	1	,3	,3	90,0
cosi fan tutte	1	,3	,3	90,3
zar und zimmermann	1	,3	,3	90,5
lucia di lammermor	1	,3	,3	90,8
der tannhaeuser	2	,5	,6	91,4
die meistersinger von nuernberg	2	,5	,6	92,0
der troubadour	3	,8	,9	92,8
der freischuetz	3	,8	,9	93,7
don carlos	2	,5	,6	94,3
die perlenfischer	1	,3	,3	94,6
der rosenkavalier	1	,3	,3	94,8
die entfuehrung aus dem serail	1	,3	,3	95,1
die macht des schicksals	1	,3	,3	95,4
der ring des nibelungen	1	,3	,3	95,7
xerxes	1	,3	,3	96,0
don giovanni	3	,8	,9	96,8
eugen onegin	1	,3	,3	97,1
king arthur	1	,3	,3	97,4
parsifal	3	,8	,9	98,3
goetterdaemmerung	1	,3	,3	98,6
der fliegende hollaender	1	,3	,3	98,9
die puritaner	2	,5	,6	99,4
ariadne auf naxos	1	,3	,3	99,7
l'intolleranza	1	,3	,3	100,0
Gesamt	349	93,3	100,0	
Fehlend	25	6,7		
Gesamt	374	100,0		

Tab. 15

Ich sehe mir eine Oper gerne in verschiedenen Opernhäusern an, um die unterschiedlichen Inszenierungen miteinander zu vergleichen.

Es fällt auf, dass ungefähr die Hälfte der Opernbesucher (46,6 %) sogar unterschiedliche Inszenierungen in verschiedenen Opernhäusern miteinander vergleicht.

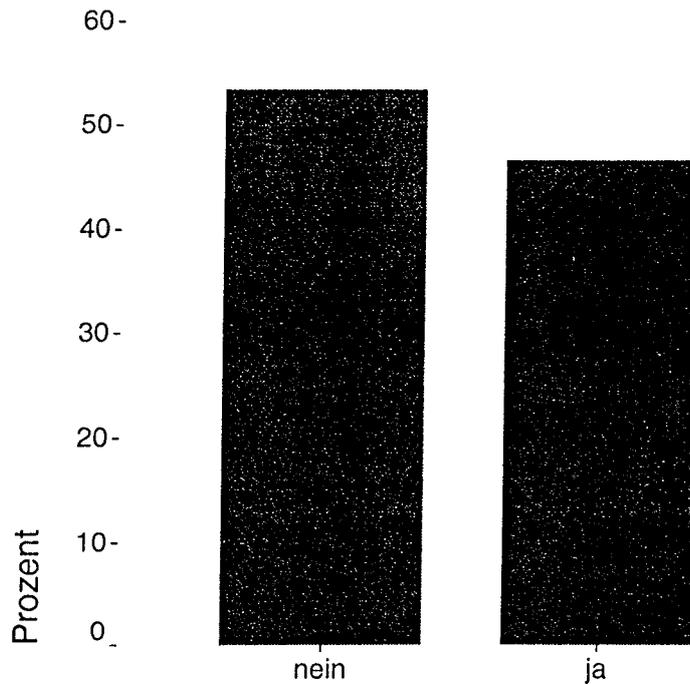


Abb. 13

Ich sehe mir eine Oper gerne in verschiedenen Opernhäusern an, um die unterschiedlichen Inszenierungen miteinander zu vergleichen.

	Häufigkeit	Prozent	Gültige Prozente	Kumulierte Prozente
Gültig nein	186	49,7	53,4	53,4
ja	162	43,3	46,6	100,0
Gesamt	348	93,0	100,0	
Fehlend	99,00	26	7,0	
Gesamt	374	100,0		

Tab. 16

Ich habe mich vor dem Opernbesuch mit dem Werk befasst.

30,2 % der Besucher haben sich vorher nicht mit dem Werk befasst.

71,8 % bereiten sich auf den Opernbesuch vor, indem 13,3 % die Musik hören, 19,5 % im Opernführer, 11,9 % das Textbuch und 1,4 % die Partitur lesen. 0,3 % lesen vorher Zeitungskriterien zur Aufführung, 0,3 % informieren sich in der Sekundärliteratur und 0,6 % im Internet.

Bei 0,8 % wurde das Werk im Schulunterricht thematisiert, 1,1 % spielen selbst einen Orchesterpart aus der Oper auf einem Instrument im Instrumentalunterricht und 0,3 % wurde das Werk in einer Matinee vorgestellt.

Ich habe mich vor dem Opernbesuch mit dem Werk befasst.

		Häufigkeit	Prozent	Gültige Prozente	Kumulierte Prozente
Gültig	nein	107	28,6	30,2	30,2
	ja	72	19,3	20,3	50,6
	musikhoeren	47	12,6	13,3	63,8
	opernfuehrer	69	18,4	19,5	83,3
	textbuch	42	11,2	11,9	95,2
	partitur	5	1,3	1,4	96,6
	zeitungskritik	1	,3	,3	96,9
	sekundaerliteratur	1	,3	,3	97,2
	internet	2	,5	,6	97,7
	unterricht	3	,8	,8	98,6
	selbst instrument spielen	4	1,1	1,1	99,7
	matinee	1	,3	,3	100,0
	Gesamt	354	94,7	100,0	
	Fehlend	99,00	20	5,3	
Gesamt		374	100,0		

Tab. 17

Der wichtigste Grund, in die Oper zu gehen, ist für mich:

Die Frage nach dem wichtigsten Grund, in die Oper zu gehen, ist aufgrund ihrer „offenen“ Fragestellung (d.h. es sollten freie Kommentare abgegeben werden) und der erwarteten Vielfalt der Antworten grundsätzlich den ersten vier Hypothesen zugeordnet. Zusätzlich konnten natürlich auch andere, nicht in diesen Hypothesen enthaltene Aspekte genannt werden.

Diese Texte wurden qualitativ ausgewertet und in Kategorien geordnet, wobei sich ein sehr vielfältiges Bild ergibt, wie die folgende Tabelle zeigt:

Der wichtigste Grund, in die Oper zu gehen, ist für mich:

		Häufigkeit	Prozent	Gültige Prozente	Kumulierte Prozente
Gültig	musiktheater als gesamtkunstwerk	14	3,7	5,4	5,4
	musik	94	25,1	36,0	41,4
	abschalten, abwechslung, entspannung	48	12,8	18,4	59,8
	das werk selber	5	1,3	1,9	61,7
	-schoener abend mit anderen	7	1,9	2,7	64,4
	schoener abend an sich	14	3,7	5,4	69,7
	bildung	13	3,5	5,0	74,7
	saenger	12	3,2	4,6	79,3
	liveerlebnis	4	1,1	1,5	80,8
	neugierde	9	2,4	3,4	84,3
	festlicher abend	3	,8	1,1	85,4
	unterhaltung, freizeit,spass	14	3,7	5,4	90,8
	abo	3	,8	1,1	92,0
	gefuehle	3	,8	1,1	93,1
	theater, dramatik, geschichte	2	,5	,8	93,9
	freude	4	1,1	1,5	95,4
	gesellschaftliches erlebnis	2	,5	,8	96,2
	atmosphaere	7	1,9	2,7	98,9
	anregung	3	,8	1,1	100,0
	Gesamt	261	69,8	100,0	
Fehlend	99,00	113	30,2		
Gesamt		374	100,0		

Tab. 18

Folgende Kategorien wurden der ersten Hypothese zugeordnet:

- Musiktheater als Gesamtkunstwerk
- Musik
- das Werk selber
- Sänger
- Liveerlebnis
- Gefühle
- Theater, Dramatik, Geschichte
- Freude

Für ungefähr die Hälfte der Opernbesucher (52,9 %) stellt das Gesamtkunstwerk Oper an sich den wichtigsten Grund für einen Opernbesuch dar. Eine herausragende Stellung nimmt die Bedeutung der Musik dabei ein.

Hypothese 2: Menschen gehen zur Erhaltung bzw. zur Steigerung ihres Sozialprestiges in die Oper

Diese Hypothese wurden durch acht Fragen überprüft.

Ihre Kleidung für den Opernbesuch:

- a) keine besondere Kleidung
- b) feinere Garderobe (z.B. Kostüm/Anzug)
- c) festliche Abendgarderobe (z.B. langes Abendkleid/Smoking)

Die Mehrheit der Besucher (74,4%) bevorzugt feinere Garderobe für den Opernbesuch. 22,8 % gaben an, keine besondere Kleidung zu tragen und nur 2,8 % tragen festliche Abendgarderobe.

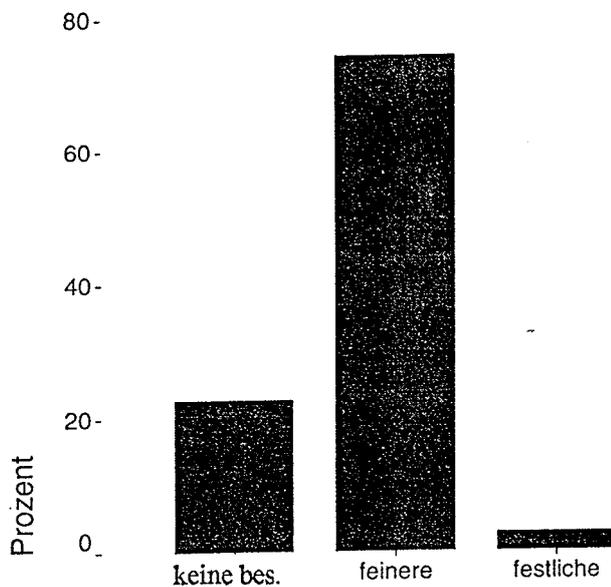


Abb. 14

Kleidung für den Opernbesuch

		Häufigkeit	Prozent	Gültige Prozente	Kumulierte Prozente
gültig	keine besondere	81	21,7	22,8	22,8
	feinere	265	70,9	74,4	97,2
	festliche	10	2,7	2,8	100,0
	Gesamt	356	95,2	100,0	
Fehlend	99,00	18	4,8		
Gesamt		374	100,0		

Tab. 19

Interessant ist bei dieser Frage die unterschiedliche Beantwortung durch Männer und Frauen, wie die folgende Kreuztabelle zeigt. Während 76,8 % der Frauen die feinere Abendgarderobe bevorzugen, tun dies nur 70,1 % der Männer. Dahingegen geben 27,6 % der Männer und nur 19,8 % der Frauen an, keine besondere Kleidung für den Opernbesuch zu tragen. Auch in der relativ kleinen Gruppe derjenigen, die festliche Abendgarderobe tragen, ziehen sich mehr Frauen (3,4 %) festlich an als Männer (2,2 %).

Kleidung für den Opernbesuch * Geschlecht Kreuztabelle

			Geschlecht		Gesamt
			weiblich	maennlich	
Kleidung für den Opernbesuch	keine	Anzahl	35	37	72
		% von Geschlecht	19,8%	27,6%	23,2%
	feinere	Anzahl	136	94	230
		% von Geschlecht	76,8%	70,1%	74,0%
	festliche	Anzahl	6	3	9
		% von Geschlecht	3,4%	2,2%	2,9%
Gesamt	Anzahl	177	134	311	
	% von Geschlecht	100,0%	100,0%	100,0%	

Tab. 20

Ein Opernbesuch ist für mich ein wichtiges gesellschaftliches Ereignis.

Bei der Frage nach dem Opernbesuch als wichtigem gesellschaftlichem Ereignis teilt die Ansicht darüber die Befragten in ca. zwei gleich große Gruppen. Während für 49,8 % der Opernbesuch ein wichtiges gesellschaftliches Ereignis darstellt, verneinen 46,8 % diesen Aspekt.

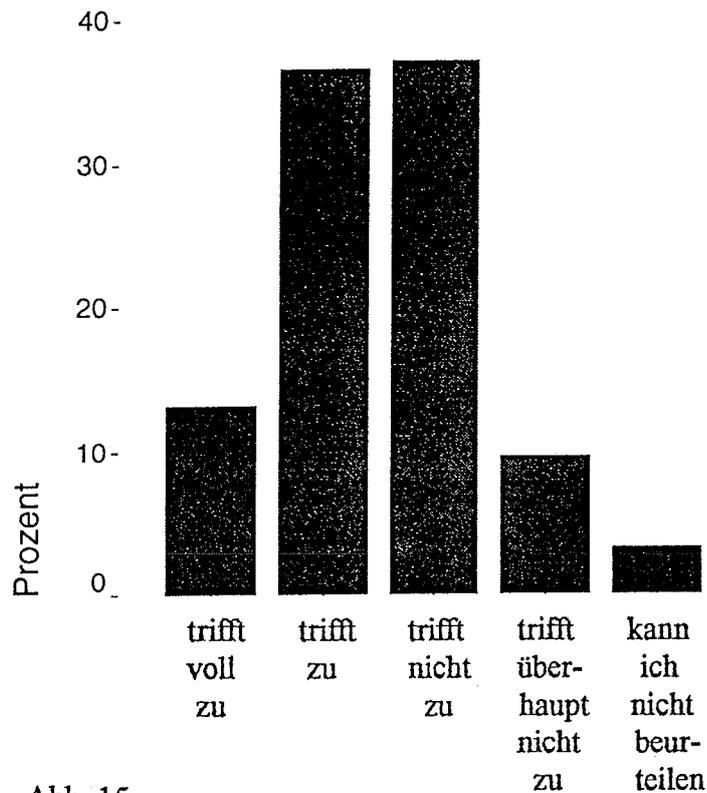


Abb. 15

Ein Opernbesuch ist für mich ein wichtiges gesellschaftliches Ereignis.

		Häufigkeit	Prozent	Gültige Prozente	Kumulierte Prozente
Gültig	trifft voll zu	48	12,8	13,2	13,2
	trifft zu	133	35,6	36,6	49,9
	trifft nicht zu	135	36,1	37,2	87,1
	trifft ueberhaupt nicht zu	35	9,4	9,6	96,7
	kann ich nicht beurteilen	12	3,2	3,3	100,0
Gesamt		363	97,1	100,0	
Fehlend	fehlend	11	2,9		
Gesamt		374	100,0		

Tab. 21

Ich gehe hauptsächlich in die Oper wegen der besonderen Atmosphäre.

Während 55,5 % in die Oper hauptsächlich wegen der besonderen Atmosphäre gehen, trifft dieses für 42,0 % nicht zu.

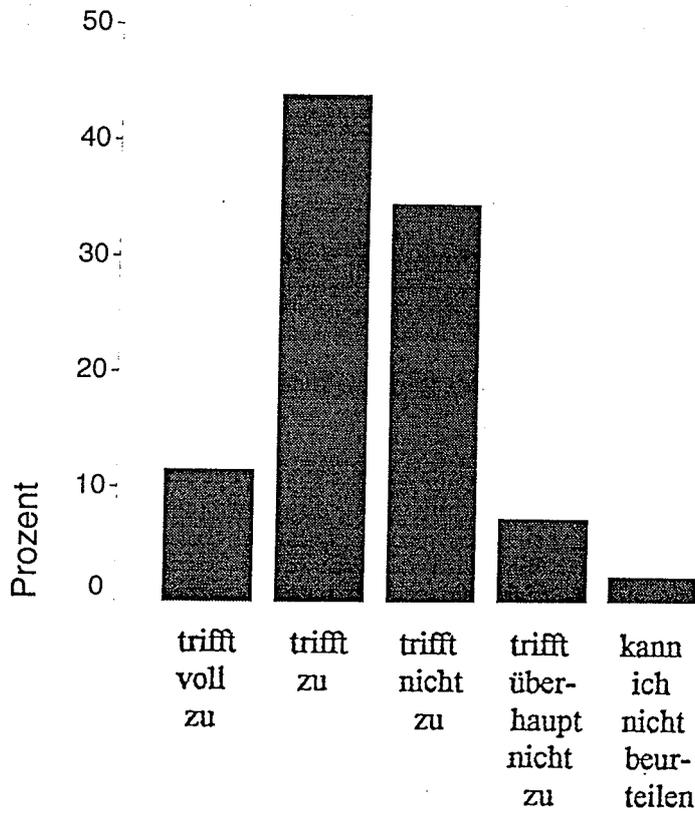


Abb. 16

Ich gehe hauptsächlich in die Oper wegen der besonderen Atmosphäre.

		Häufigkeit	Prozent	Gültige Prozente	Kumulierte Prozente
Gültig	trifft voll zu	42	11,2	11,5	11,5
	trifft zu	160	42,8	44,0	55,5
	trifft nicht zu	126	33,7	34,6	90,1
	trifft ueberhaupt nicht zu	27	7,2	7,4	97,5
	kann ich nicht beurteilen	9	2,4	2,5	100,0
	Gesamt	364	97,3	100,0	
Fehlend	fehlend	10	2,7		
Gesamt		374	100,0		

Tab. 22

Opernbesuche gehören für mich zu einem gepflegten Lebensstil.

Für die große Mehrheit (70,3 %) werden Opernbesuche als zu einem gepflegten Lebensstil zugehörig empfunden.

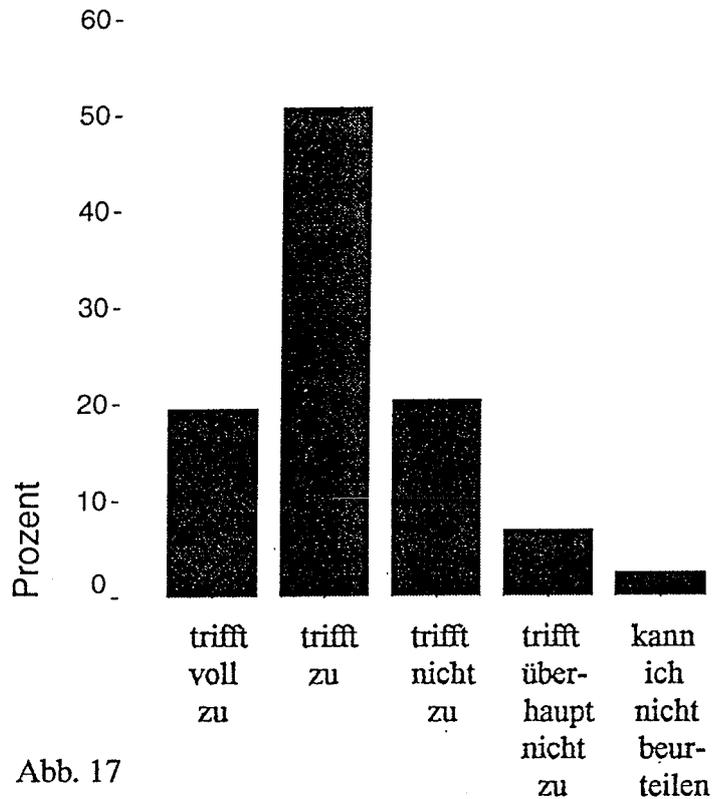


Abb. 17

Opernbesuche gehören für mich zu einem gepflegten Lebensstil.

		Häufigkeit	Prozent	Gültige Prozente	Kumulierte Prozente
Gültig	trifft voll zu	71	19,0	19,5	19,5
	trifft zu	185	49,5	50,8	70,3
	trifft nicht zu	74	19,8	20,3	90,7
	trifft ueberhaupt nicht zu	25	6,7	6,9	97,5
	kann ich nicht beurteilen	9	2,4	2,5	100,0
Gesamt		364	97,3	100,0	
Fehlend	fehlend	10	2,7		
Gesamt		374	100,0		

Tab. 23

Bei einem Opernbesuch hoffe ich, interessante Leute zu sehen.

79,9 % gehen nicht mit der Erwartung, interessante Leute zu sehen, in die Oper.

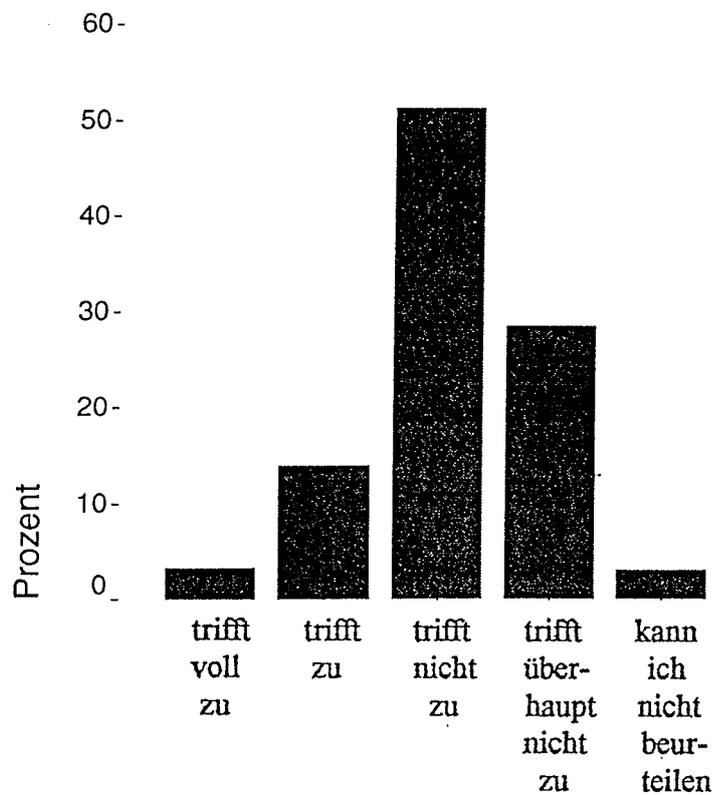


Abb. 18

Bei einem Opernbesuch hoffe ich, interessante Leute zu sehen.

		Häufigkeit	Prozent	Gültige Prozente	Kumulierte Prozente
Gültig	trifft voll zu	12	3,2	3,3	3,3
	trifft zu	51	13,6	14,0	17,3
	trifft nicht zu	187	50,0	51,2	68,5
	trifft ueberhaupt nicht zu	104	27,8	28,5	97,0
	kann ich nicht beurteilen	11	2,9	3,0	100,0
Gesamt		365	97,6	100,0	
Fehlend	fehlend	9	2,4		
Gesamt		374	100,0		

Tab. 24

Bei einem Opernbesuch empfinde ich immer ein festliches Gefühl.

73,0 % empfinden den Opernbesuch als festliches Ereignis.

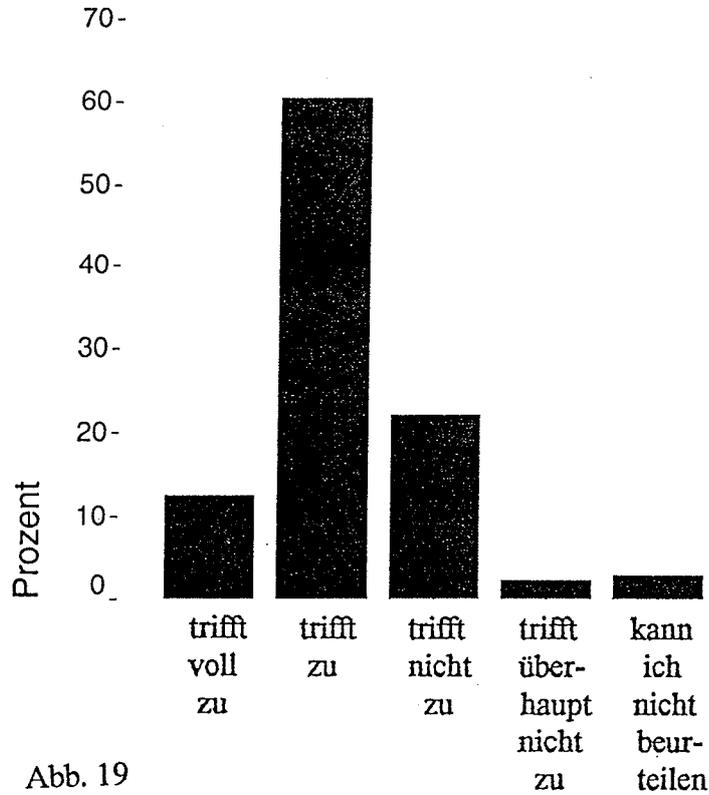


Abb. 19

Bei einem Opernbesuch empfinde ich immer ein festliches Gefühl.

		Häufigkeit	Prozent	Gültige Prozente	Kumulierte Prozente
Gültig	trifft voll zu	45	12,0	12,5	12,5
	trifft zu	217	58,0	60,4	73,0
	trifft nicht zu	79	21,1	22,0	95,0
	trifft ueberhaupt nicht zu	8	2,1	2,2	97,2
	kann ich nicht beurteilen	10	2,7	2,8	100,0
Gesamt		359	96,0	100,0	
Fehlend	fehlend	15	4,0		
Gesamt		374	100,0		

Tab. 25

In gewisser Weise fühle ich mich zum Opernbesuch gesellschaftlich verpflichtet.

Gesellschaftlich zum Opernbesuch verpflichtet scheint sich fast niemand zu fühlen.

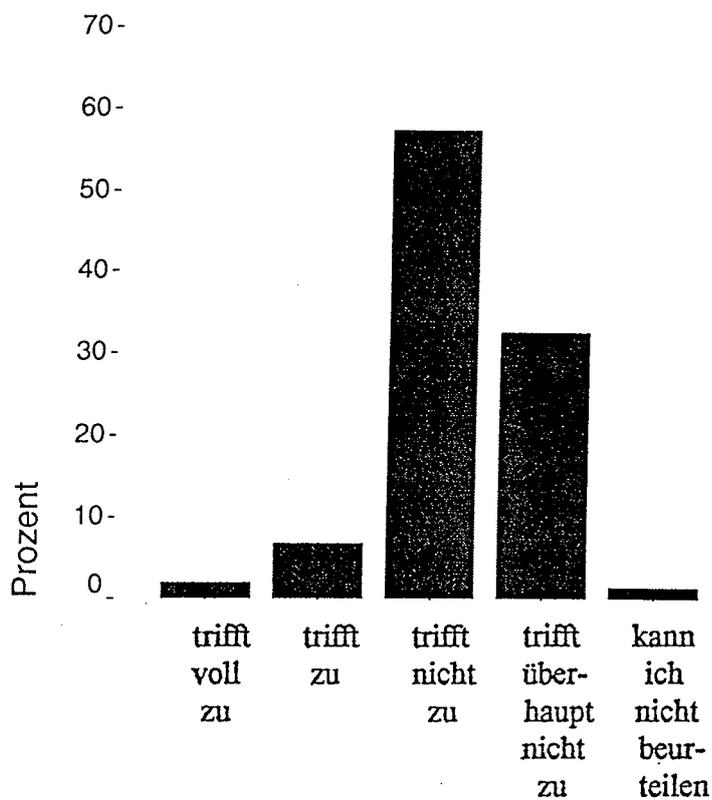


Abb. 20

In gewisser Weise fühle ich mich zum Opernbesuch gesellschaftlich verpflichtet.

		Häufigkeit	Prozent	Gültige Prozente	Kumulierte Prozente
Gültig	trifft voll zu	7	1,9	2,0	2,0
	trifft zu	24	6,4	6,8	8,8
	trifft nicht zu	203	54,3	57,3	66,1
	trifft ueberhaupt nicht zu	115	30,7	32,5	98,6
	kann ich nicht beurteilen	5	1,3	1,4	100,0
Gesamt		354	94,7	100,0	
Fehlend	fehlend	20	5,3		
Gesamt		374	100,0		

Tab. 26

Der wichtigste Grund, in die Oper zu gehen, ist für mich:

In der offen gestellten Frage nach dem Hauptgrund für den Opernbesuch finden sich drei Kategorien, die sich Hypothese 2 zuordnen lassen. Diese sind: die besondere Atmosphäre eines Opernbesuchs, die Bedeutung des Opernbesuchs als gesellschaftliches Erlebnis und die Empfindung des festlichen Abends. Nur für 3,3 % der Befragten hat der Opernbesuch eine Bedeutung der der zweiten Hypothese zugeordneten Antworten. Demnach scheint der Erhalt bzw. die Steigerung des Sozialprestiges ein verschwindend geringer Hauptgrund für den Opernbesuch zu sein, wie Tabelle 18 zeigt.

Hypothese 3: Menschen gehen zwecks Freizeitvergnügens in die Oper

Diese Hypothese wurde anhand von acht Fragen überprüft.

Die Fragen nach der

Kleidung für den Opernbesuch

und nach der

Bedeutung der besonderen Atmosphäre für den Opernbesuch

werden Hypothese 2 und Hypothese 3 zugeordnet. Die Ergebnisse wurden im Abschnitt der Stichprobenbeschreibung der Hypothese 2 zugeordneten Fragen dargestellt (s. Abb. 14, Tab. 19 und Abb. 16, Tab. 22).

In die Oper gehe ich, um einmal etwas anderes zu erleben.

62,7 5% der Probanden gaben an, in die Oper zu gehen, um einmal etwas anderen zu erleben.

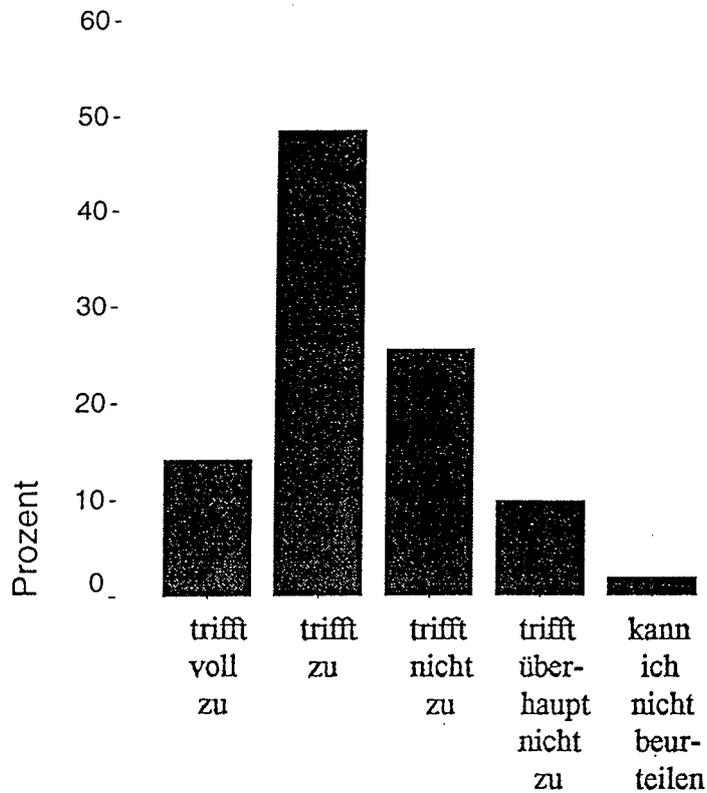


Abb. 21

In die Oper gehe ich, um einmal etwas anderes zu erleben.

		Häufigkeit	Prozent	Gültige Prozente	Kumulierte Prozente
Gültig	trifft voll zu	52	13,9	14,2	14,2
	trifft zu	177	47,3	48,5	62,7
	trifft nicht zu	93	24,9	25,5	88,2
	trifft ueberhaupt nicht zu	36	9,6	9,9	98,1
	kann ich nicht beurteilen	7	1,9	1,9	100,0
	Gesamt	365	97,6	100,0	
Fehlend	fehlend	9	2,4		
Gesamt		374	100,0		

Tab. 27

Bei einem Opernbesuch hoffe ich, Freunde/Bekannte zu treffen.

76,9 % der Probanden erwarten nicht, Freunde oder Bekannte zu treffen, wohingegen dieses für 22,5 % der Befragten zutrifft.

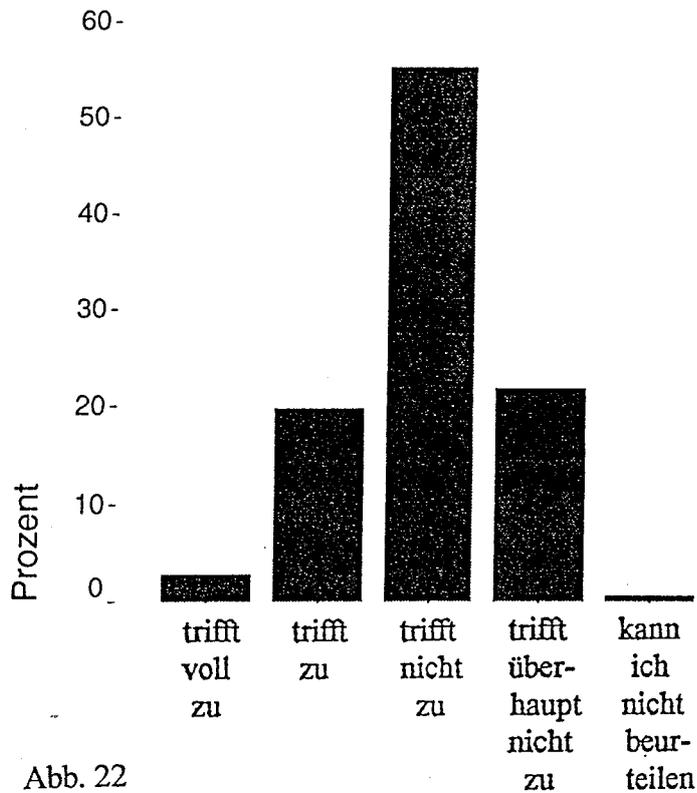


Abb. 22

Bei einem Opernbesuch hoffe ich, Freunde/Bekannte zu treffen.

		Häufigkeit	Prozent	Gültige Prozente	Kumulierte Prozente
Gültig	trifft voll zu	10	2,7	2,8	2,8
	trifft zu	70	18,7	19,7	22,5
	trifft nicht zu	196	52,4	55,2	77,7
	trifft ueberhaupt nicht zu	77	20,6	21,7	99,4
	kann ich nicht beurteilen	2	,5	,6	100,0
	Gesamt	355	94,9	100,0	
Fehlend	fehlend	19	5,1		
Gesamt		374	100,0		

Tab. 28

Abonnenten erwarten eher, Freunde und Bekannte zu treffen als Nichtabonnenten.

Bei einem Opernbesuch hoffe ich, Freunde/Bekante zu treffen. * Haben Sie ein Abonnement ? Kreuztabelle

			Haben Sie ein Abonnement ?		Gesamt
			nein	ja	
Bei einem Opernbesuch hoffe ich, Freunde/Bekante zu treffen.	trifft voll zu	Anzahl % von Haben Sie ein Abonnement ?	2 1,0%	8 5,8%	10 2,9%
	trifft zu	Anzahl % von Haben Sie ein Abonnement ?	31 15,4%	36 25,9%	67 19,7%
	trifft nicht zu	Anzahl % von Haben Sie ein Abonnement ?	114 56,7%	73 52,5%	187 55,0%
	trifft ueberhaupt nicht zu	Anzahl % von Haben Sie ein Abonnement ?	54 26,9%	20 14,4%	74 21,8%
	kann ich nicht beurteilen	Anzahl % von Haben Sie ein Abonnement ?	0 ,0%	2 1,4%	2 ,6%
Gesamt		Anzahl % von Haben Sie ein Abonnement ?	201 100,0%	139 100,0%	340 100,0%

Tab. 29

Nach der Oper gehe ich noch gerne mit meinen Freunden/Bekanntem etwas trinken/essen.

61,3 % der Opernbesucher gehen nach der Oper noch gerne mit ihren Freunden und Bekannten etwas trinken oder essen.

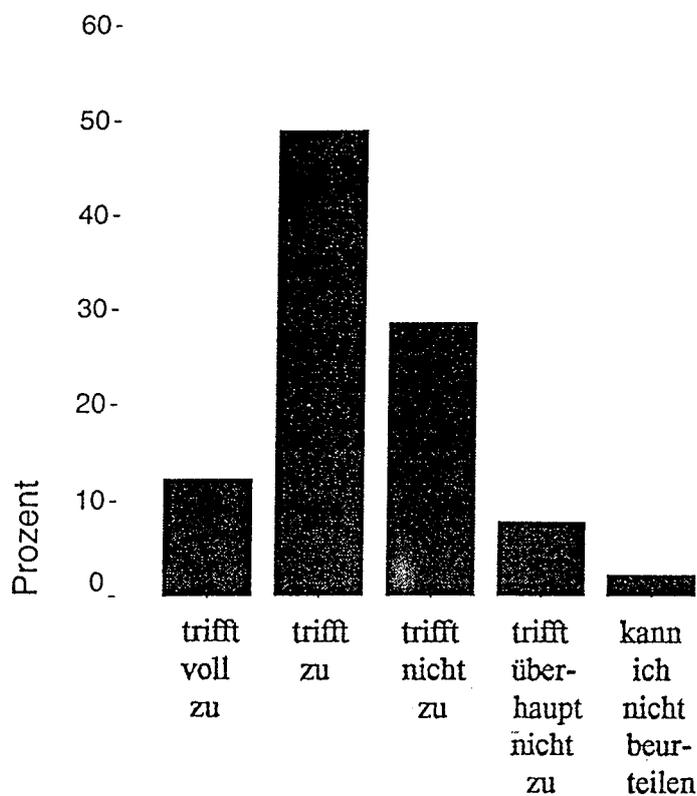


Abb. 23

Nach der Oper gehe ich noch gerne mit meinen Freunden/Bekanntem etwas trinken/essen.

		Häufigkeit	Prozent	Gültige Prozente	Kumulierte Prozente
Gültig	trifft voll zu	44	11,8	12,3	12,3
	trifft zu	175	46,8	49,0	61,3
	trifft nicht zu	102	27,3	28,6	89,9
	trifft ueberhaupt nicht zu	28	7,5	7,8	97,8
	kann ich nicht beurteilen	8	2,1	2,2	100,0
	Gesamt	357	95,5	100,0	
Fehlend	fehlend	17	4,5		
Gesamt		374	100,0		

Tab. 30

In der Oper gelingt es mir besonders gut, meinen Alltag zu vergessen.

75,3 % gelingt es in der Oper besonders gut, ihren Alltag zu vergessen.

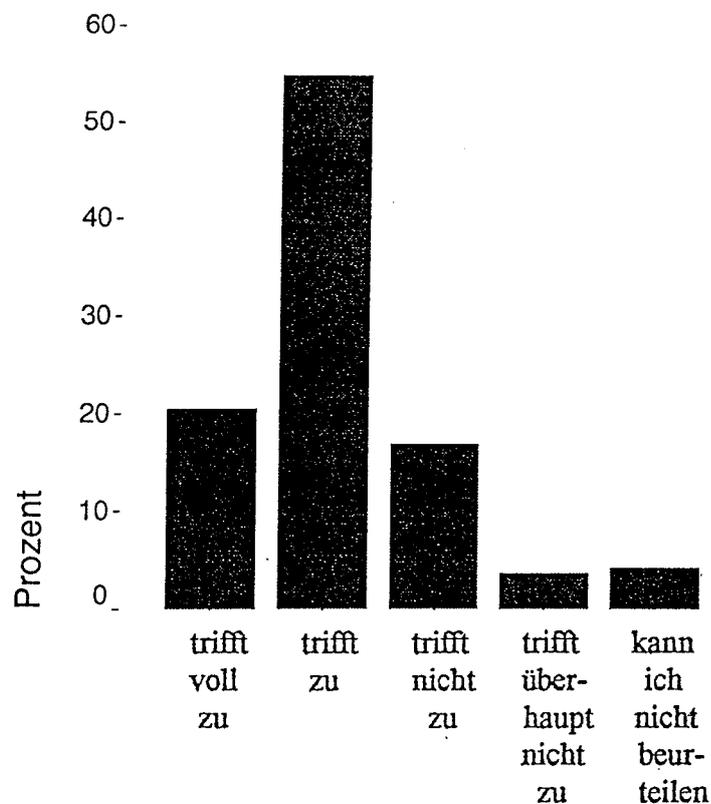


Abb. 24

In der Oper gelingt es mir besonders gut, meinen Alltag zu vergessen.

		Häufigkeit	Prozent	Gültige Prozente	Kumulierte Prozente
Gültig	trifft voll zu	73	19,5	20,5	20,5
	trifft zu	195	52,1	54,8	75,3
	trifft nicht zu	60	16,0	16,9	92,1
	trifft ueberhaupt nicht zu	13	3,5	3,7	95,8
	kann ich nicht beurteilen	15	4,0	4,2	100,0
Gesamt		356	95,2	100,0	
Fehlend	fehlend	18	4,8		
Gesamt		374	100,0		

Tab. 31

Ein Opernbesuch dient mir:

a) zur Anregung

b) zur Entspannung

Bei der Frage, ob der Opernbesuch zur Anregung oder zur Entspannung dient, teilt sich die Meinung des Publikums: für 25,1 % der Probanden dient die Oper zur Anregung, für 56,9 % dient sie zur Entspannung, und für 18,0 % stellt sie Anregung und Entspannung gleichermaßen dar.

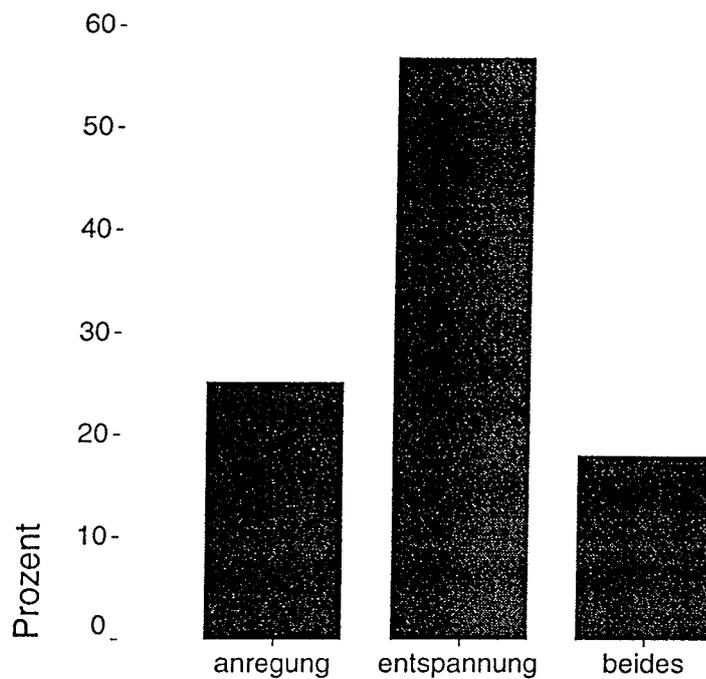


Abb. 25

Der Opernbesuch als Anregung/Entspannung

		Häufigkeit	Prozent	Gültige Prozente	Kumulierte Prozente
Gültig	anregung	88	23,5	25,1	25,1
	entspannung	199	53,2	56,9	82,0
	beides	63	16,8	18,0	100,0
	Gesamt	350	93,6	100,0	
Fehlend	99,00	24	6,4		
Gesamt		374	100,0		

Tab. 32

Der wichtigste Grund, in die Oper zu gehen, ist für mich:

Dem Freizeitvergnügen wurden folgende Kategorien zugeordnet:

- Abschalten, Abwechslung, Entspannung
- schöner Abend mit anderen
- schöner Abend an sich
- Neugierde
- Unterhaltung, Freizeit, Spaß
- Atmosphäre
- Anregung

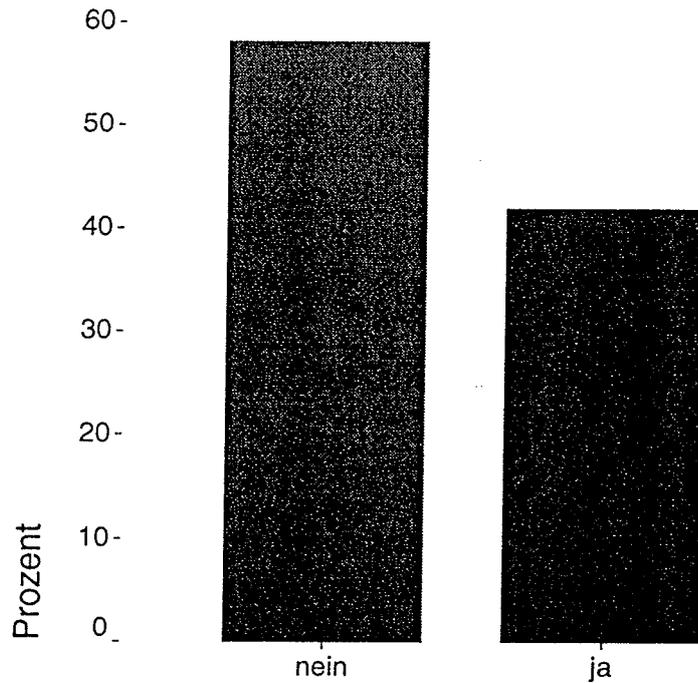
Für mehr als ein Drittel (37,7 %) aller Opernbesucher ist der wichtigste Grund, in die Oper zu gehen, das Freizeitvergnügen, wie Tabelle 18 zeigt.

Hypothese 4: Menschen gehen in die Oper aus Interesse an Bildung

Haben Sie ein Abonnement?

Diese Hypothese wurde anhand von drei Fragen geprüft.

41,9 % aller Opernbesucher, also fast die Hälfte, sind Abonnenten.



Haben Sie ein Abonnement ?

Abb. 26

Haben Sie ein Abonnement ?

		Häufigkeit	Prozent	Gültige Prozente	Kumulierte Prozente
Gültig	nein	208	55,6	58,1	58,1
	ja	150	40,1	41,9	100,0
	Gesamt	358	95,7	100,0	
Fehlend	99,00	16	4,3		
Gesamt		374	100,0		

Tab. 33

Opernbesuche gehören zur guten Bildung.

Für 78,1 % der Besucher gehören Opernbesuche zur guten Bildung.

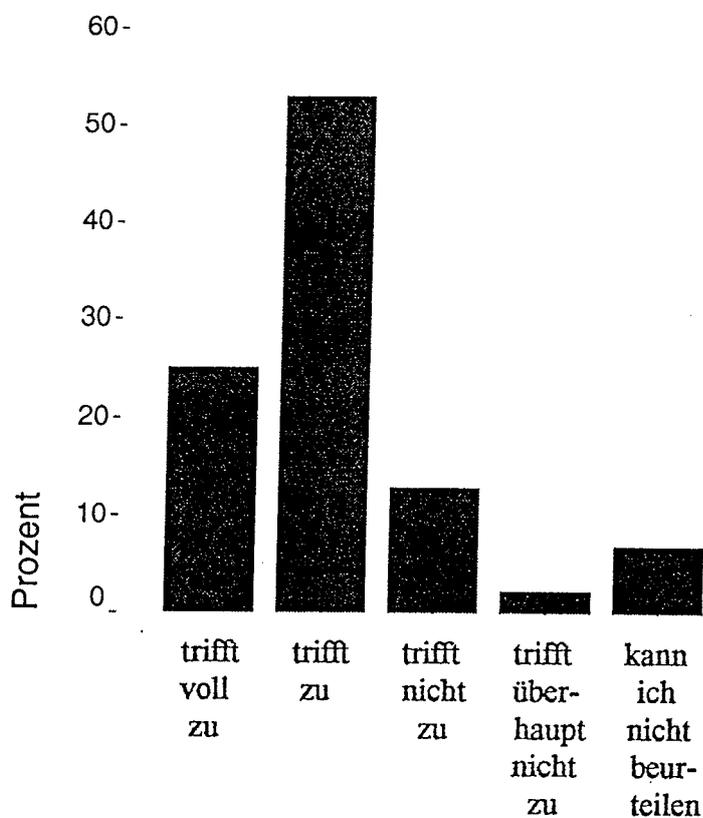


Abb. 27

Opernbesuche gehören zur guten Bildung.

		Häufigkeit	Prozent	Gültige Prozente	Kumulierte Prozente
Gültig	trifft voll zu	92	24,6	25,1	25,1
	trifft zu	194	51,9	53,0	78,1
	trifft nicht zu	47	12,6	12,8	91,0
	trifft ueberhaupt nicht zu	8	2,1	2,2	93,2
	kann ich nicht beurteilen	25	6,7	6,8	100,0
Gesamt		366	97,9	100,0	
Fehlend	fehlend	8	2,1		
Gesamt		374	100,0		

Tab. 34

Der wichtigste Grund, in die Oper zu gehen, ist für mich:

Die Kategorien

- Bildung und
- Abo

wurden der vierten Hypothese zugeordnet, woraus sich ergibt, dass für 6,1 % der Besucher das Interesse an Bildung der wichtigste Grund ist, in die Oper zu gehen, wie Tabelle 18 zeigt.

Hypothese 5: Wichtig für ein ausgeprägtes Interesse an der Oper ist eine Hinführung im Kindes- und Jugendalter durch das soziale Umfeld

Mein erster Opernbesuch:

- a) bis 12 Jahre
- b) bis 18 Jahre
- c) später

Diese Hypothese wurde anhand von zwei Fragen überprüft.

Die Mehrheit der Opernbesucher war bis zum 18. Lebensjahr zum ersten Mal in der Oper (42,8 %), 26,1 % bis zum 12. Lebensjahr und 31,1 % besuchten eine Oper zum ersten Mal nach ihrem 18. Lebensjahr.

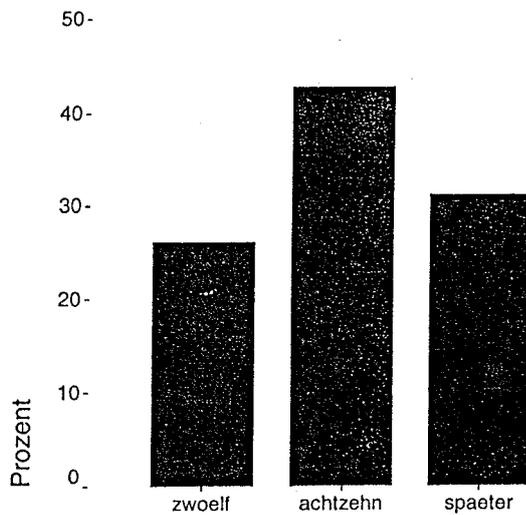


Abb. 28

Mein erster Opernbesuch

		Häufigkeit	Prozent	Gültige Prozente	Kumulierte Prozente
Gültig	zwoelf	94	25,1	26,1	26,1
	achtzehn	154	41,2	42,8	68,9
	spaeter	112	29,9	31,1	100,0
	Gesamt	360	96,3	100,0	
Fehlend	99,00	14	3,7		
Gesamt		374	100,0		

Tab. 35

Wodurch wurde dieser Besuch angeregt?

Dieser erste Opernbesuch wurde in den meisten Fällen durch die Familie (35,4 %), aber auch von Freunden (31,2 %) und der Schule (20,8 %) angeregt. 12,4 % gaben sonstige Gründe für den ersten Opernbesuch an.

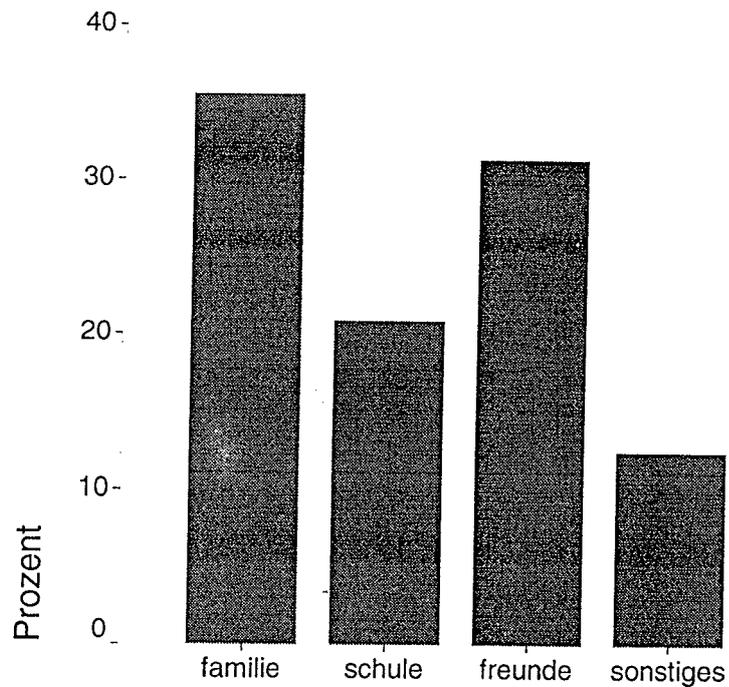


Abb. 29

Wodurch wurde dieser Besuch angeregt?

		Häufigkeit	Prozent	Gültige Prozente	Kumulierte Prozente
Gültig	familie	126	33,7	35,5	35,5
	schule	74	19,8	20,8	56,3
	freunde	111	29,7	31,3	87,6
	sonstiges	44	11,8	12,4	100,0
	Gesamt	355	94,9	100,0	
Fehlend	99,00	19	5,1		
Gesamt		374	100,0		

Tab. 36

b) Interpretation

Im Folgenden wird untersucht, inwiefern sich die vor der Umfrage aufgestellten Hypothesen durch die Ergebnisse der Untersuchung bestätigen.

Hypothese 1: Menschen gehen in die Oper aus Interesse an der Kunstform

Das Interesse des Publikums an dem künstlerischen Ereignis der Opernaufführung an sich scheint sehr groß zu sein. Die Sänger und die Inszenierung sind ein wichtiger Grund, in die Oper zu gehen. Ihre Bedeutung wird noch überboten von dem Stellenwert der Musik. Unabhängig von der Interpretation scheint die Musik ihre Stellung souverän zu behaupten gegenüber der jeweiligen Inszenierung, die oft einen Stein des Anstoßes bilden kann.

Dass die Opernbesucher die Handlungsmotive nur bedingt für übertragbar auf die heutige Zeit halten, kann zeigen, dass sie der Kunstform zwar bejahend, aber nicht nur konsumierend und kritiklos gegenüberstehen, so wie Adorno es in seinen Schriften über das Opernpublikum darstellte.

Die Nennung vieler verschiedener Lieblingsoperen zeigt die breite Interessenpalette des Publikums, wobei die beliebtesten Opern

1. Die Zauberflöte
2. La Traviata
3. Carmen
4. La Bohème und Fidelio
5. Figaros Hochzeit und Aida

sind. Diese Reihenfolge in der Beliebtheitskala deckt sich zu großen Teilen in erstaunlicher Übereinstimmung in der Platzierung mit derjenigen des Deutschen Bühnenvereins von 1978 (vgl. Kapitel III.1. b)). Der Grund für diese Beständigkeit in der Publikumsbeliebtheit können u.a. die Eingängigkeit und der Bekanntheitsgrad der in diesen Opern vorkommenden Melodien sein. So sind die Melodien der „Zauberflöte“ z.B. sehr eingängig und zum Teil volkstümlich, Teile aus „Carmen“, vor allem das Lied des Stierkämpfers, erklingen oft auch außerhalb von Opernhäusern, z.B. in

Wunschkonzerten, in Spanien sogar in Stierkampfarenen, was ein zusätzliches Indiz für die herausragende Stellung der Musik in der Oper bedeuten würde.

In der Beantwortung der Frage nach dem wichtigsten Grund, in die Oper zu gehen, zeigt sich noch einmal die Dominanz der Bedeutung des Kunstwerks an sich, vorausgesetzt natürlich, dass die Antworten tatsächlich der eigenen Meinung und nicht einer angenommenen sozialen Erwünschtheit entsprechen. Der Grund für den „Verdacht“ einer teilweise erfolgten Beantwortung nach sozialer Erwünschtheit liegt in meinen Erfahrungen, die ich während der Umfrage machte. So antworteten einige der Probanden mündlich spontan auf meine Frage nach dem Grund des Opernbesuchs: „Ich gehe in die Oper wegen meiner Frau (Freundin)/meines Mannes (Freundes)!“ Meiner Aufforderung, dieses dann doch auch schriftlich zu nennen, kamen die meisten nicht nach, was ich durch Nachlesen im beantworteten Fragebogen erkennen konnte. Stattdessen fanden sich häufig Antworten, die die Bedeutung des Kunstwerks „Oper“ zum Inhalt hatten.

Geht man von einer „ehrlichen“ Beantwortung der Fragen aus, so zeigt diese Studie, dass die Hypothese, dass das Interesse an der Kunstform der Hauptgrund für den Opernbesuch ist, bestätigt wird.

Hypothese 2: Menschen gehen zur Erhaltung bzw. zur Steigerung ihres Sozialprestiges in die Oper

Die Angaben, die zeigen, dass die meisten Menschen eine „feinere Garderobe“ und keine „festliche Abendgarderobe“ für den Opernbesuch bevorzugen, kann als eine Repräsentation der Liberalisierung der Oper im Gegensatz zu den 50-er, 60-er und auch 70-er Jahren angesehen werden. In dieser Zeit war es üblich, dass die Frauen ein langes Abendkleid und die Herren mindestens einen Anzug trugen. Zumindest für die 50-er und 60-er Jahre gilt, dass ein Nachholbedarf an Selbstdarstellung, also einer Zurschaustellung des eigenen Sozialprestiges bestand (vgl. Kapitel III.2.d)) Die Liberalisierung der Kleiderordnung kann als Ausdruck für die Abnahme der Bedeu-

tung des Sozialprestiges für den Opernbesuch gewertet werden. Trotzdem scheint aber in der Oper noch ein Kleiderkodex zu bestehen, der daran deutlich wird, dass die Menschen, die keine besondere Kleidung in der Oper tragen, in der Minderzahl sind.

Die geschlechtsspezifischen Unterschiede in der Wahl der Kleidung zeigen, dass Frauen mehr Wert auf eine feinere Kleidung in der Oper legen als Männer.

Die Mehrzahl der Besucher empfindet den Opernbesuch zwar als festliches Ereignis, der Bedeutung des Opernbesuchs als wichtigem gesellschaftlichen Ereignis stimmt jedoch nur die Hälfte zu. Den Charakter einer gesellschaftlichen Verpflichtung sehen die wenigsten in einem Opernbesuch, und das Interesse, interessante Leute in der Oper zu sehen, ist verschwindend gering.

Im Vergleich zu früheren Zeiten, wo der Opernbesuch ein gesellschaftliches Privileg darstellte (vgl. Kap. III.2.a) und b)) und die Bedeutung des Sozialprestiges für das Opernpublikum sehr hoch war, scheinen sich die Hauptgründe für den Opernbesuch zugunsten des Interesses am Kunstwerk an sich und des Freizeitvergnügens (s. auch Interpretation der Ergebnisse Hypothese 3 betreffend) verschoben zu haben.

Insgesamt gesehen, scheint die Erhaltung bzw. die Steigerung des Sozialprestiges bei einem Opernbesuch eine untergeordnete Rolle zu spielen. Interessant und überraschend ist der Vergleich mit der auf das Publikum der Bayreuther Festspiele bezogenen Studie von Gebhardt und Zingerle, die zu einem ähnlichen Ergebnis gelangt.¹⁷⁹

Hypothese 3: Menschen gehen zwecks Freizeitvergnügens in die Oper

Die große Bedeutung der Aspekte des Ausbruchs aus dem Alltag, gekoppelt mit der besonderen Atmosphäre eines Opernbesuchs, der Ablenkung, der Entspannung und dem gemeinsamen Ausgehen mit anderen nach dem Opernbesuch macht den Stellenwert des Freizeitvergnügens für die Opernbesucher deutlich. Dieses zeigt, dass die Menschen heute die Oper ebenfalls, wie die Menschen in früheren Zeiten (vgl.

¹⁷⁹ vgl. Gebhardt/Zingerle: a.a.O., S. 162.

Kap. III. 3.) zwecks Freizeitvergnügens, wenn auch mit anderer Ausprägungsform, aufsuchen. Die Tatsache, dass die Mehrheit zwar angibt, nicht zu erwarten, Freunde oder Bekannte zu treffen, jedoch mit Freunden oder Bekannten nach dem Opernbesuch etwas trinken oder essen zu gehen, lässt sich wahrscheinlich damit erklären, dass die Opernbesucher die Vorstellung mit den Personen, mit denen sie später noch ausgehen werden, bereits gemeinsam besuchen. Auffällig ist, dass Abonnenten eher erwarten, Freunde und Bekannte zu treffen als Nichtabonnenten, was sich aus der Vorhersehbarkeit des Opernbesuchs der sich gegenseitig kennenden Abonnenten erklären lässt. Somit wird der Opernbesuch für Abonnenten zu einem Treffpunkt untereinander, d.h. man erwartet, bestimmte Personen zu treffen, worauf man sich im positiven Falle freut (vgl. hierzu auch den Textauszug, den Opernbesuch betreffend, aus dem Roman „Mme Bovary“, Kap. III.2.b)).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Freizeitvergnügen ein wesentlicher Aspekt eines Opernbesuchs ist.

Hypothese 4: Menschen gehen in die Oper aus Interesse an Bildung

Die Mehrheit der Probanden gibt an, dass ein Opernbesuch zur guten Bildung gehört. Bei dieser Beantwortung kann es sein, dass wegen der in der Gesellschaft bestehenden Forderung nach Bildung sozial erwünscht geantwortet wurde. Das Ergebnis kann auch bedeuten, dass viele Menschen *glauben*, sich durch einen Opernbesuch zu bilden, was für Adornos These der Scheinbildung speziell von Opernabonnenten sprechen würde (vgl. Kap. III.2.d)).

Die Vermutung, dass die Frage, ob der Opernbesuch zur guten Bildung gehört, von einigen unter Einbeziehung des Prinzips der sozialen Erwünschtheit beantwortet wurde, bestätigt sich durch die Beantwortung der Frage nach dem wichtigsten Grund, in die Oper zu gehen. Hier nimmt der Aspekt der Bildung einen sehr kleinen Anteil ein.

Im Allgemeinen scheint die Bildung kein besonders wichtiger Grund, in die Oper zu gehen, zu sein, wobei es natürlich möglich ist, dass der Bildungsaspekt im Interesse an der Kunstform Oper mitschwingt, jedoch nicht explizit genannt wird.

Hypothese 5: Wichtig für ein ausgeprägtes Interesse an der Oper ist eine Heranführung im Kindes- und Jugendalter durch das soziale Umfeld

Diese Hypothese bestätigt sich durch die Studie. Fast 70 % der Befragten besuchten ihre erste Oper bis zu ihrem 18. Lebensjahr. Dabei nimmt die Heranführung durch die Familie den größten Anteil ein. Es ist anzunehmen, dass die Heranführung durch das soziale Umfeld der Familie und der Schule im Kindes- und Jugendalter geschehen ist.

Die Heranführung durch Freunde fand wahrscheinlich eher im Erwachsenenalter statt.

Hypothese 6: Das Opernpublikum besteht zum größten Teil aus Personen im Alter von über 50 Jahren und ist überwiegend weiblich

Die Ergebnisse der Umfrage belegen die Hypothese. Betrachtet man die Altersstruktur des Publikums (13,1 % sind jünger als 30 Jahre), stellt sich die Frage nach dem Grund für dieses Bild.

So ist es möglich, dass Menschen erst mit steigendem Alter zu regelmäßigen Opernbesuchern werden.

Wahrscheinlicher ist allerdings, dass jüngere Menschen Opern seltener besuchen, weil sie nicht ihrem Geschmack entsprechen. Die Konkurrenz durch das Musical wurde bereits erwähnt (vgl. Einleitung). Nimmt man den zuletzt genannten Aspekt als Grund für die „Überalterung“ des Opernpublikums an, stellt sich zwangsläufig die Frage nach dem Opernpublikum der Zukunft. Diese Frage ist natürlich mit der Frage nach der Zukunft der Oper verbunden, z.B. „Stirbt die Oper aus?“, die schwer

zu beantworten ist. Eine wesentliche Problematik besteht sicherlich im Fehlen des Publikum ansprechender moderner Opernwerke, da die moderne Oper sich keiner Beliebtheit in größeren Publikumskreisen erfreut.

So werden die Opernhäuser sich in ihrer Spielplangestaltung auch weiterhin auf „Klassiker“ beziehen (müssen).

Wichtig für die Zukunft der Oper wäre ein verstärktes Bemühen um junge Menschen als künftiges interessiertes Publikum, was in einigen Opernhäusern auch jetzt schon stattfindet.

VI Resümee

Die Arbeit konnte aufzeigen, dass das Opernpublikum sich seit der Entstehung der Oper gewandelt hat von einem Publikum, dem die Demonstration des eigenen Standesstatus' wichtig war zu einem individuelleren, an der Kunstform Oper sehr interessierten Publikum. Diese Entwicklung spiegelt sich auch in der Kunstform Oper durch die Stoffwahl wider.

Die während der Durchführung der Umfrage gemachten Erfahrungen und die bei der Behandlung der Ergebnisse gewonnenen Erkenntnisse werfen neue Fragestellungen auf.

Die während der Umfrage entstandenen spontanen Gespräche zwischen den Probanden und mir und meinen „Helfern“ sowie Diskussionen der Probanden untereinander führten zu dem Eindruck, dass es z.B. interessant wäre, die Meinung des Publikums zur Bedeutung moderner kontra konventioneller Inszenierungen zu erfahren, da dieses Thema große Gruppen von Besuchern in zwei Lager zu spalten scheint.

Interessant wäre auch die direkte Frage, mit wem man in die Oper geht, da der Eindruck entstand, dass dieses einen wichtigen Impuls für einen Opernbesuch darstellen kann.

Grundsätzlich stellt sich bei einer Umfrage die Frage nach Beantwortungen, die sozialer Erwünschtheit entsprechen und die Forschungsergebnisse beeinflussen können.

So gaben einige Besucher den ausgefüllten Fragebogen mit der sinngemäßen Bemerkung ab: „Ich hoffe, ich habe alles richtig ausgefüllt!“ Da diese Aussage mit einem Gesichtsausdruck gekoppelt war, der sich dem Ausdruck eines Prüflings annäherte, kann davon ausgegangen werden, dass teilweise Antworten unter Beeinflussung von sozialer Erwünschtheit gegeben wurden. Dieses lässt sich jedoch, selbst bei sehr geschickter Fragestellung, in keiner schriftlichen Umfrage vollständig vermeiden.

Interessant könnte hier evtl. die Führung von mündlichen Interviews, die der Spontaneität mehr Raum geben, zur Kontrolle und Ergänzung der schriftlichen Umfrage sein.

Um der „Wahrheit“ über das Opernpublikum noch näher zu kommen, würde es sich anbieten, eine weitere Befragung auf das ganze Bundesgebiet, zumindest auf einige weitere Städte, auszudehnen.

Um der Stagnation der Besucherzahlen entgegenzuwirken und um der Oper die Möglichkeit einer Weiterentwicklung mit ihrem Publikum zu geben, bedarf es weiterer Untersuchungen in Form von Publikumsbefragungen.

VII Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor Wiesengrund:** Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen, Reinbek/Hamburg 1968.
- Adorno, Theodor Wiesengrund:** Musikalische Schriften I-III, Frankfurt ²1990.
- Bärdle, Peter:** Ein Kleid für Jedermann. Wie man trotz Sommerhitze nach mehreren Stunden Parsifal oder anderen Festspiel-Ereignissen noch eine gute Figur macht, Süddeutsche Zeitung, 28./29.7.2001.
- Barz, Paul:** Götz Friedrich. Abenteuer Musiktheater. Konzepte, Versuche, Erfahrungen, Bonn ¹1978.
- Behr, Michael:** Musiktheater – Faszination, Wirkung, Funktion, Wilhelmshaven 1983.
- Bermbach, Udo/Konold, Wulf (Hrsg.):** Der schöne Abglanz. Oper als Spiegel gesellschaftlicher Veränderungen. Stationen der Operngeschichte, Berlin/Hamburg 1992.
- Bermbach, Udo/Konold, Wulf (Hrsg.):** Gesungene Welten. Oper als Spiegel gesellschaftlicher Veränderungen. Aspekte der Oper, Berlin/Hamburg 1992.
- Bortz, Jürgen/Döring, Nicola:** Forschungsmethoden und Evaluation für Sozialwissenschaften, Berlin/Heidelberg ²1995.
- Deutscher Bühnenverein (Hrsg.):** Butzer-Strothmann, Kristin/Günter, Bernd/Degen, Horst: Leitfaden für Besucherbefragungen durch Theater und Orchester, Baden-Baden ¹2001.
- Deutscher Bühnenverein:** Auswertung und Analyse der repräsentativen Befragung von Nichtbesuchern deutscher Theater, Köln 2002.
- Dollase, Rainer/Rüsenberg, Michael/Stollenwerk, Hans J.:** Demoskopie im Konzertsaal, Mainz 1986.

- Dollase, Rainer:** Das Publikum in Konzerten, Theatervorstellungen und Filmvorführungen, in: Strauß, Bernd (Hrsg.): Zuschauer, Göttingen/Bern/Toronto/Seattle 1998.
- Eias, Norbert/Scotson, L.:** Etablierte und Außenseiter, Frankfurt ¹1990.
- Felsenstein, Walter/Herz, Joachim:** Musiktheater. Beiträge zur Methodik und zu Inszenierungskonzepten, Leipzig 1976.
- Felsenstein, Walter:** Partnerschaft mit dem Publikum. Vortrag im Rahmen der Lehrtätigkeit in den Bayreuther Festspiel-Meisterklassen, 1959, in: Felsenstein, Walter: Schriften zum Musiktheater, Berlin 1976.
- Flaubert, Gustave:** Madame Bovary, Berlin o.J.
- Forschungsinstitut für Musiktheater Universität Bayreuth (Hrsg.):** Zur Lage der Musiktheater in Europa, Bayreuth 1979.
- Friedrichs, Jürgen:** Methoden empirischer Sozialforschung, Opladen ¹⁴1990.
- Fulfs, Ingo:** Musiktheater im Nationalsozialismus, Marburg 1995.
- Gammler, Christoph:** Zur Soziologie des Opernpublikums. Eine Untersuchung in der Düsseldorfer Rheinoper (Bachelor-Arbeit), Universität Düsseldorf, Sozialwissenschaftliches Institut, Düsseldorf 2002.
- Gebhardt, Winfried/Zingerle, Arnold:** Pilgerfahrt ins Ich. Die Bayreuther Richard Wagner-Festspiele und ihr Publikum. Eine kulturosoziologische Studie, Konstanz 1998.
- Gerhard, Anselm:** Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts, Stuttgart 1992.
- Hadamczik, Dieter/Schmidt, Jochen/Schulze-Reimpell, Werner:** Was spielen die Theater? Bilanz der Spielpläne in der Bundesrepublik Deutschland 1947-1975, Remagen-Rolandseck 1978, in: Vogel, a.a.O.,
- Hašek, Jaroslav:** Meine Beichte, Leipzig ⁵1986.
- Jacobshagen, Arnold (Hrsg.):** Praxis Musiktheater. Ein Handbuch, Laaber 2002.

- Jansen, Johannes:** Oper, Köln 1998.
- Mack, Dietrich:** Theaterarbeit an Wagners Ring, München 1978.
- Martin, Uta:** Typologisierung des Theaterpublikums: Das Erkenntnispotential der verhaltensorientierten Marktsegmentierung für das Marketing öffentlicher Theater (Diss.), Dresden 1999.
- Nolte, Frank/Schäfer, Theite/Yesilcicek, Özden:** Opernpublikum – Musicalpublikum. Eine Studie zur Soziologie des Musiktheaters, Bremen 2001.
- Oehlmann, Werner:** Oper in vier Jahrhunderten, Stuttgart/Zürich 1984.
- Pahlen, Kurt:** Oper der Welt, Zürich ⁴1987.
- Parker, Roger (Hrsg.):** Illustrierte Geschichte der Oper, Stuttgart 1988.
- Reger, Erik:** Soziologie des Theaters im Industriebezirk, in: Die Scene 16 (1926), S. 260.
- Reuband, Karl-Heinz:** Opernbesuch als Teilhabe an der Hochkultur. Vergleichende Bevölkerungsumfragen in Hamburg, Düsseldorf und Dresden zum Sozialprofil der Besucher und Nichtbesucher, in: Heinrichs, Werner/Klein, Armin (Hrsg.): Deutsches Jahrbuch für Kulturmanagement, Baden-Baden 2001.
- Rössel, Jörg/Hackenbroch, Rolf/Göllnitz, Angela:** Die soziale und kulturelle Differenzierung des Hochkulturpublikums, in: Pankoke, Eckart/Stagl, Justin/Weiß, Johannes/Maffesoli, Michel (Hrsg.): Sociologia Internationalis. Internationale Zeitschrift für Soziologie, Kommunikations- und Kulturforschung, Bd. 40, Heft 2, Berlin 2002.
- Schmidt, Dörte/Weber, Brigitta (Hrsg.):** Keine Experimentierkunst. Musikleben an Städtischen Theatern in der Weimarer Republik, Stuttgart/Weimar 1995.
- Schmidt-Garre, Helmut:** Oper. Eine Kulturgeschichte, Köln 1963.
- Schmierer, Elisabeth (Hrsg.):** Lexikon der Oper, Laaber 2002.
- Schreiber, Ulrich:** Opernführer für Fortgeschrittene. Eine Geschichte des Musiktheaters. Von den Anfängen bis zur französischen Revolution, Kassel ¹1988.

- Schulze, Gerhard:** Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart, Frankfurt/New York ³1993.
- Städtisches Statistisches Amt Hannover (Hrsg.):** Statistischer Vierteljahresbericht der Hauptstadt Hannover, 48. Jahrgang, 4. Vierteljahr, Hannover 1949.
- Sucher, Curt Bernd:** Hummer, Handkuß, Höflichkeit. Das Handbuch des guten Benehmens, München 1996.
- Taubert, Karl Heinz:** Höfische Tänze. Ihre Geschichte und Choreographie, Mainz 1968.
- Thurn und Taxis, von, Gloria/Borghese, Alessandra:** Unsere Umgangsformen. Die Welt der guten Sitten von A-Z, Niedernhausen/Ts. 2000.
- Tosa, Marco:** Kleider für den Abend. 1990 ... 1940, Modena 1988.
- Vogel, Martin:** Musiktheater I. Die Krise des Theaters und ihre Überwindung, Bonn 1980.
- Wagner, Richard:** Dichtungen und Schriften, Bd. 7, Frankfurt 1983.
- Walter, Michael:** Die Oper ist ein Irrenhaus. Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert, Stuttgart/Weimar 1997.
- Walter, Michael:** Hitler in der Oper. Deutsches Musikleben 1919-1945, Stuttgart 1995.
- Weill, Kurt:** Musik und Theater. Gesammelte Schriften, Berlin 1990.
- Wiesand, Andreas Johannes/Fohrbeck, Karla:** Musiktheater – Schreckgespenst oder öffentliches Bedürfnis? Ergebnisse der „Opernstudie“ des IFP Hamburg, Teil 1: Bevölkerungsumfrage zur Kulturpolitik und zum Musiktheater, Mainz 1975.
- Wolff, Hellmuth Christian:** Die Venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik und des Theaters im Zeitalter des Barock, Leipzig 1974.

Anhang



Anhang Abb. I

Ludwig XIV. als Apollo in der Aufführung des „Ballet de la nuit“,
Salle du Petit Bourbon, Paris, 23.2.1653
(Gouache aus der Werkstatt von Henry de Gissey), in: Parker, a.a.O., S. 33.



Anhang Abb. II a)



Anhang Abb. II b)

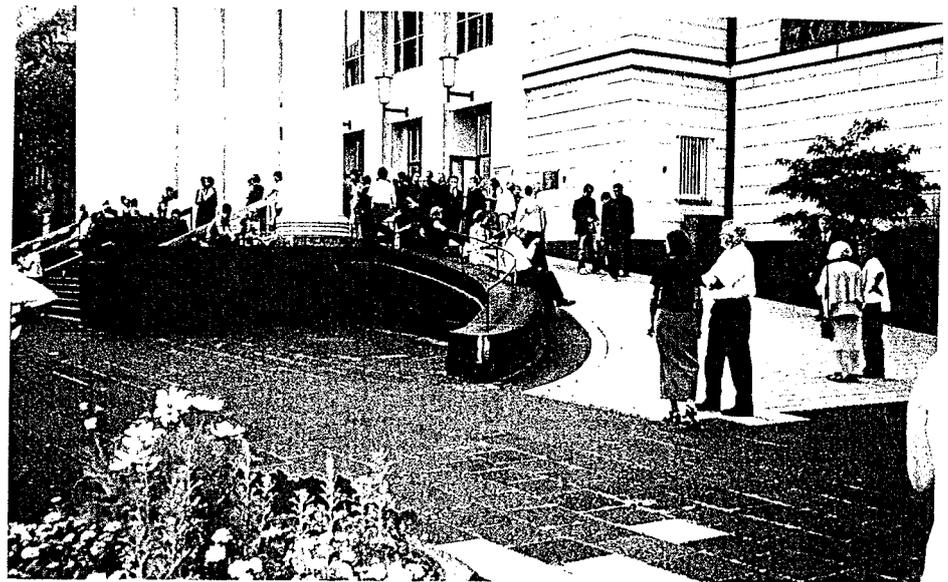


Anhang Abb. II c)

Karikaturen von Zuschauertypen aus der Pariser Opéra, in:
Walter: Die Oper ist ein Irrenhaus, S. 325ff.

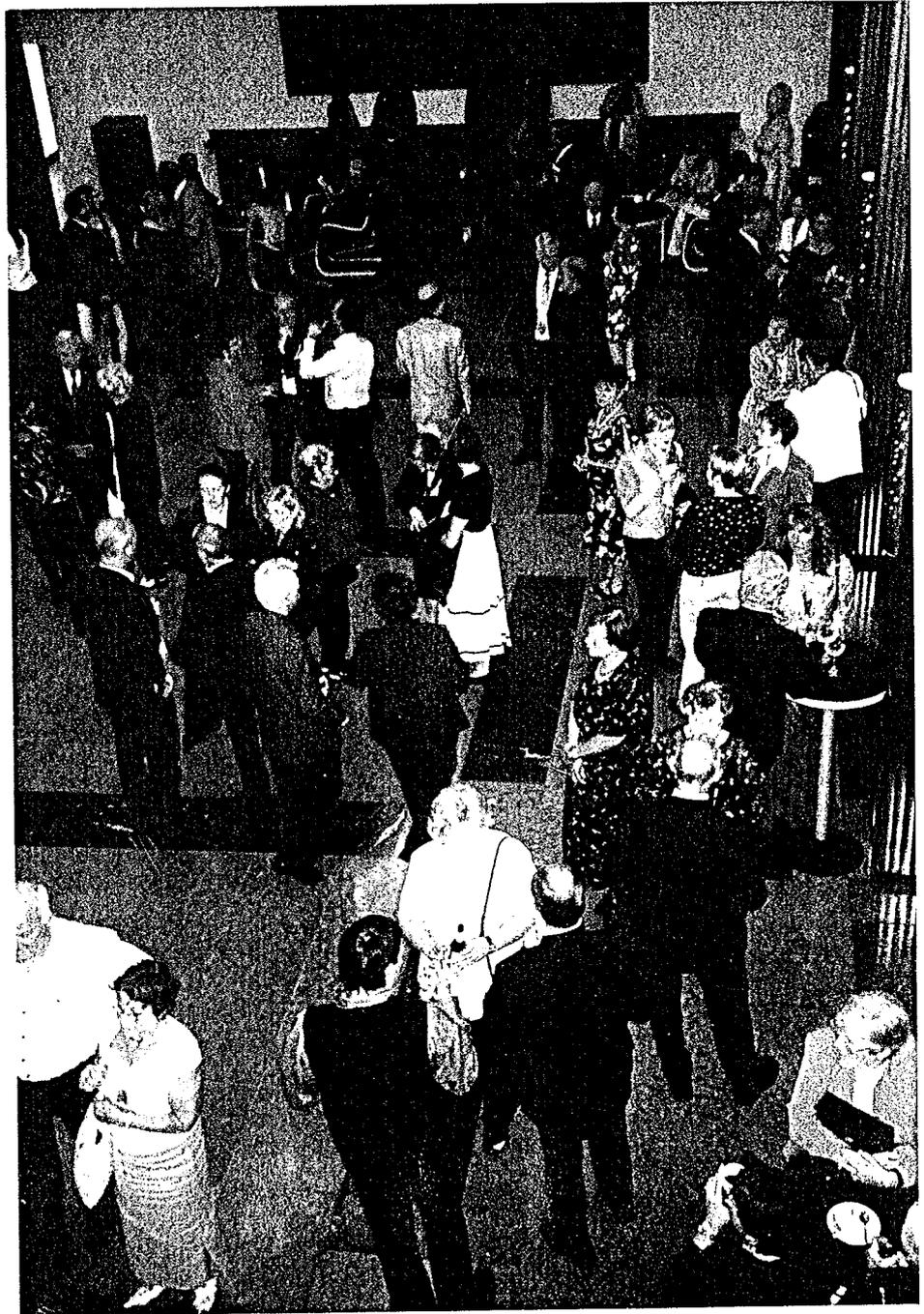


Anhang Abb. III



Anhang Abb. IV

Opernpublikum Deutsche Oper am Rhein, Opernhaus Duisburg
Vorstellung „Zauberflöte“, 8.6.2004



Anhang Abb. V

Opernpublikum Deutsche Oper am Rhein, Opernhaus Duisburg
Vorstellung „La Traviata“, 4.7.2004

Liebe Opernbesucherin, lieber Opernbesucher!

Für meine Staatsarbeit an der Universität Dortmund im Fach Musik mache ich diese Umfrage und freue mich über Ihre Unterstützung durch das Ausfüllen dieses Fragebogens. Ihre Angaben bleiben anonym.

Silke Möckel

1. Haben Sie ein Abonnement (auch z.B. Abo-Card)? ja nein
2. Ihre Kleidung für den Opernbesuch:
keine besondere Kleidung feinere Garderobe (z.B. Kostüm/Anzug) festliche Abendgarderobe (z.B. langes Abendkleid/Smoking)

	trifft voll zu	trifft zu	trifft nicht zu	trifft überhaupt nicht zu	kann ich nicht beurteilen
3. Ich gehe in die Oper, weil ich das Werk kenne.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
4. Ich gehe in die Oper, um eine mir unbekannte Oper kennen zu lernen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
5. Ich gehe in die Oper wegen					
- der Musik	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
- der Sänger	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
- dem Dirigenten	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
- der Inszenierung	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
6. Opernbesuche gehören zur guten Bildung.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
7. Ein Opernbesuch ist für mich ein wichtiges gesellschaftliches Ereignis.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
8. Ich gehe hauptsächlich in die Oper wegen der besonderen Atmosphäre.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
9. In die Oper gehe ich, um einmal etwas anderes zu erleben.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
10. Opernbesuche gehören für mich zu einem gepflegten Lebensstil.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
11. Ich finde, dass die in vielen Opern dargestellten Handlungsmotive auf die heutige Zeit übertragbar sind.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
12. Es ist vor allem die Musik, die mich, unabhängig von anderen Sinnesindrücken, in die Oper zieht.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
13. Bei einem Opernbesuch hoffe ich, interessante Leute zu sehen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

bitte wenden →

	trifft voll zu	trifft zu	trifft nicht zu	trifft überhaupt nicht zu	kann ich nicht beurteilen
14. Bei einem Opernbesuch empfinde ich immer ein festliches Gefühl.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
15. In gewisser Weise fühle ich mich zum Opernbesuch gesellschaftlich verpflichtet.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
16. Bei einem Opernbesuch hoffe ich Freunde/Bekannte zu treffen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
17. Nach der Oper gehe ich noch gerne mit meinen Freunden/Bekannten etwas trinken/essen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
18. In der Oper gelingt es mir besonders gut, meinen Alltag zu vergessen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
19. Ein Opernbesuch dient mir	zur Anregung <input type="checkbox"/>		zur Entspannung <input type="checkbox"/>		
20. Mein erster Opernbesuch:					
Alter: bis 12 Jahre <input type="checkbox"/>	bis 18 Jahre <input type="checkbox"/>		später <input type="checkbox"/>		
21. Wodurch wurde dieser Besuch angeregt?					
Familie <input type="checkbox"/>	Schule <input type="checkbox"/>	Interessengruppe/ Freunde/Bekannte <input type="checkbox"/>			
Sonstiges, wie: <input type="checkbox"/>		_____			
22. Ich gehe lieber in die Oper als ins Konzert.					
ja <input type="checkbox"/>	nein <input type="checkbox"/>	wenn ja, warum? _____			

23. Haben Sie eine Lieblingsoper?					
ja <input type="checkbox"/>	nein <input type="checkbox"/>	wenn ja, welche? _____			
24. Ich sehe mir eine Oper gerne in verschiedenen Opernhäusern an, um die unterschiedlichen Inszenierungen miteinander zu vergleichen.					
ja <input type="checkbox"/>	nein <input type="checkbox"/>				
25. Ich habe mich vor dem Opernbesuch mit dem Werk befasst.					
ja <input type="checkbox"/>	nein <input type="checkbox"/>	wenn ja, wie? (z.B. Hören der Musik, Lesen der Partitur, Lesen des Textbuches und andere Vorbereitungen):			

26. Der wichtigste Grund, in die Oper zu gehen, ist für mich:	_____				

27. Wie alt sind Sie?	Bis 29 Jahre <input type="checkbox"/>	bis 49 Jahre <input type="checkbox"/>	ab 50 Jahre <input type="checkbox"/>		
28. Geschlecht:	weiblich <input type="checkbox"/>	männlich <input type="checkbox"/>			

Vielen Dank für Ihre Mitarbeit!